

JON BAGÜÉS ERRIONDO



ILUSTRACION MUSICAL EN EL PAIS VASCO
I
LA MUSICA EN LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS

Man^l Salvador Carmona sculpsit

COLECCION ILUSTRACION VASCA

TOMO II

DONOSTIA-SAN SEBASTIAN
1990

ILUSTRACION MUSICAL EN EL PAIS VASCO

I

LA MUSICA EN LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS

JON BAGÜÉS ERRIONDO

ILUSTRACION MUSICAL EN EL PAIS VASCO

I

LA MUSICA EN LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS

COLECCION ILUSTRACION VASCA

TOMO II

DONOSTIA-SAN SEBASTIAN
1990



EDITADO CON EL PATROCINIO
DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO

*EUSKO JAURLARITZAKO KULTURA SAILAREN
LAGUNTZAREKIN ARGITARATUA*

- © Jon Bagüés Erriondo
- © Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País

I.S.B.N.: 84-04-6033-1

Depósito Legal: S.S. 1.101/90

Imprime: IZARBERRI, S.A. - Polígono Industrial 36 - Usurbil

I N D I C E

INTRODUCCION.....	7
A. EL CONTEXTO MUSICAL DE LA EPOCA	
A.1. La música europea en la segunda mitad del s. XVIII.....	11
A.2. La música en la España de la Ilustración.....	17
A.3. La música en el País Vasco en la primera mitad del s. XVIII.....	21
A.3.1. El entorno religioso.....	21
A.3.2. El entorno civil. Lo privado y lo popular.	22
Notas.....	24
B. ANTECEDENTES MUSICALES	
B.1. Un caso especial: Azcoitia a partir de 1745.....	27
B.2. Las fiestas de Vergara de 1764.....	35
Notas.....	51
C. LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS	
C.1. Antecedente inmediato: 1763.....	53
C.2. Breve desarrollo histórico.....	57
C.3. Socios músicos de la R.S.B.A.P.	61
C.3.1. El Conde de Peñaflovida.....	61
C.3.2. Socios compositores.....	64
C.3.3. Socios intérpretes.....	95
C.4. La música en los estatutos de la R.S.B.A.P.	107
C.4.1. Estatutos de 1765.....	108
C.4.2. Estatutos de 1774.....	112
C.5. La música en los trabajos científicos de la Sociedad.....	117
C.5.1. Ubicación de la música en el ordenamiento científico.....	117
C.5.2. Trabajos estéticos.....	123
C.5.3. Trabajos técnicos.....	126
C.5.4. Memoriales presentados a la Sociedad.....	133
C.5.5. Actividades científicas de los socios músicos.....	136

C.6. Relaciones con otras ciencias	143
C.7. Música y literatura	149
C.7.1. La música en la correspondencia de viajeros	149
C.7.2. La música en obras y trabajos literarios	154
C.7.3. Libros y Bibliotecas	162
C.8. Música y teatro	167
C.8.1. Generalidades y antecedentes	167
C.8.2. Teoría y polémicas	168
C.8.3. Práctica teatral	178
C.8.4. El teatro musical y Samaniego	184
C.9. Actividad musical	189
C.9.1. Conciertos en las Juntas Generales	189
C.9.2. Otros conciertos y ceremonias	214
C.9.3. La práctica musical en el entorno privado	216
C.9.4. El entorno popular	220
C.10. Costes económicos de la música	225
C.11. Instrumentos musicales utilizados en las Academias	233
C.12. Repertorio	243
C.12.1. Obras teatrales	243
C.12.2. Obras instrumentales	250
C.13. Valoración	259
C.13.1. Comparación con el resto de la Sociedades Económicas peninsulares	259
C.13.2. Relación con los principales centros musicales del País Vasco	263
Notas	266

INTRODUCCION

El trabajo que presentamos a continuación fue defendido el día 2 de marzo de 1990 como tesis de doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona, superando la prueba con éxito. Salvo algunas ligeras y oportunas modificaciones, editamos el texto tal y como fue presentado. Pensamos que lo que pueda perder el trabajo de agilidad debido a las conocidas ataduras metodológicas, puede ganarlo con el ofrecimiento de citas de primera mano útiles para otros investigadores.

Si abundante es la bibliografía sobre las actividades generales y los miembros más destacados de la R.S.B.A.P., no puede decirse lo mismo sobre el tema musical en específico.

Los principales trabajos de recopilación sobre la evolución de la música vasca, destacando los del P. Donostia y J.A. Arana-Martija inciden en la importancia de la R.S.B.A.P. en la historia musical del País Vasco. Pero no era fácil comprobar la profundidad y extensión de la tarea musical por ellos emprendida.

Al realizar el Catálogo del Antiguo Archivo musical del Santuario de Aránzazu constatamos la necesidad de estudiar el tema en tanto que era patente una inusual influencia de estamentos seculares en los propios fondos musicales del Santuario.

No ha sido fácil la labor. Por una parte por el propio tema, que en cuanto sale de los límites teóricos o didácticos para lanzarse a la realidad sonora, deja muy pocas huellas documentales. Por otro lado la misma Institución, que ha pasado por mil avatares históricos, tiene la documentación dispersa y en ocasiones difícil de localizar.

Hemos repasado detenidamente la documentación existente en el Fondo Prestamero, custodiado en el Archivo Provincial de Alava, así como la del Fondo Histórico de la misma entidad. Igualmente los fondos del Seminario de

Vergara, el Archivo de los Condes de Peñafloreda, o el Fondo Urquijo, en lo que nos fue posible, de la Diputación de Guipúzcoa. Otros muchos archivos han sido visitados, en especial en la búsqueda de partituras. Los relativos a documentación escrita quedan indicados en las citas correspondientes.

En lo que a publicaciones impresas se refiere hemos consultado la producción de la R.S.B.A.P. en el siglo XVIII, en especial los Extractos, así como la bibliografía existente sobre el tema.

Fácil es imaginar la cantidad de agradecimientos que deberíamos incluir por las ayudas recibidas a lo largo del tiempo en las múltiples situaciones en las que nos hemos hallado. Archiveros, párrocos, organistas, investigadores, miembros de la propia R.S.B.A.P. son merecedores de nuestra sincera gratitud por las facilidades encontradas. A las Comunidades de Benedictinos de Leire y de Capuchinos de Fuenterrabía debo su hospitalidad para lograr la calma necesaria para llevar a cabo la tarea. A mi familia el apoyo concedido en todo momento, y sobre todo a mis amigos la paciencia por estar al lado en los momentos de desánimo.

Preciso es destacar especialmente algunos nombres por su especial ayuda. Queremos así resaltar la profesionalidad y amable atención de María Camino Urdiain, responsable del Archivo Provincial de Alava. Las gratas conversaciones y eficaces sugerencias de M^a Teresa Recarte y Jesús Astigarraga que han elegido asimismo para sus tesis el ámbito de la R.S.B.A.P. Las amables indicaciones y constante preocupación de M. Carmen Rodríguez Suso, amiga a quien debemos asimismo numerosos datos sobre la Capilla musical bilbaina. El apoyo callado y facilidades concedidas por José Luis Ansorena, Director del Archivo de Compositores Vascos, para ausentarme y realizar el trabajo a mi ritmo, así como la ayuda prestada por M. Carmen Martínez, compañera y Secretaria del Archivo.

Debo a Antonio Martín Moreno las múltiples enseñanzas impartidas en nuestros tiempos de Bellaterra y en especial la inquietud por el s. XVIII.

Agradezo ante todo la dirección de este trabajo a Francesc Bonastre. Sus enseñanzas y entusiasmo por la música y la investigación se encuentran en los albores de este trabajo. Aprecio además su confianza en que algún día tuviera ésta tarea buen fin.

Por último he de agradecer a la R.S.B.A.P. y su actual Directiva el ofrecimiento y la posibilidad de editar este trabajo en la confianza de que colabore a conocer mejor la labor de nuestros antepasados.

* * *

Señalaremos en último lugar algunas breves indicaciones metodológicas. Hemos actualizado la ortografía en todas aquellas citas que manejamos direc-

tamente de fuentes de la época. No así en la utilización de citas procedentes de los trabajos de otros investigadores.

En lo que respecta a las citas, hemos optado por seguir el criterio clásico, sobre todo en vista a la importante cantidad de documentación manuscrita utilizada. Los asientos bibliográficos se han redactado siguiendo la normativa de las I.S.B.D.

SIGLAS UTILIZADAS

R.S.B.A.P	Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
A.P.A.	Archivo Provincial de Alava
F.P.	Fondo Prestamero
D.H.	Diputación Histórico
B.P.V.	Biblioteca del Parlamento Vasco
F.A.	Fondo Alava
A.S.V.	Archivo del Seminario de Vergara

A. - EL CONTEXTO MUSICAL DE LA EPOCA

A.1. - LA MUSICAL EUROPEA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XVIII

No es fácil resumir en unas breves líneas introductorias la enorme cantidad y diversidad de hechos musicales que se suceden a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII en el ámbito europeo. Cada país produce en relación a sus diferentes ritmos culturales una infinita variedad de músicas difíciles de encuadrar en un único estilo.

Pero si algo destaca con fuerza en este siglo es el gran volumen de escritos, panfletos, polémicas y "querelles" que se producen. Enrico Fubini¹ ha señalado que quizás por primera vez en la historia occidental de la música entra a formar parte con pleno derecho, del mundo de la cultura en el sentido más amplio del término, abandonando el carácter tradicionalmente especializado. Se produce una moda cultural que hace de la música un argumento predilecto de polemistas, escritores y círculos intelectuales.

Abunda en la anterior idea Béatrice Didier² indicando que la música es evidentemente fundamental en la reflexión estética, pero también en la reflexión pedagógica. La música además de un arte, es también, y para algunos sobre todo, una ciencia. Se la encuentra así en el centro del pensamiento científico: profundización de las leyes de acústica, búsquedas sobre la fisiología de la voz, sobre el mecanismo de la escucha.

En todo ello figura indiscutiblemente Francia como pionera y vanguardista. Ni es una casualidad ni es algo que afecte solamente a la música. Versailles puede ser quizás el tópicus del gran espejo que constituye Francia en el siglo de las luces. Lo cierto es que en el siglo XVIII conoce la lengua francesa su mayor expansión en Europa. París, una de las principales urbes europeas,

es un foco de atracción para viajeros, comerciantes y artistas. La influencia de la cultura se extiende desde la arquitectura hasta los vestidos, pasando por los jardines o el mobiliario³.

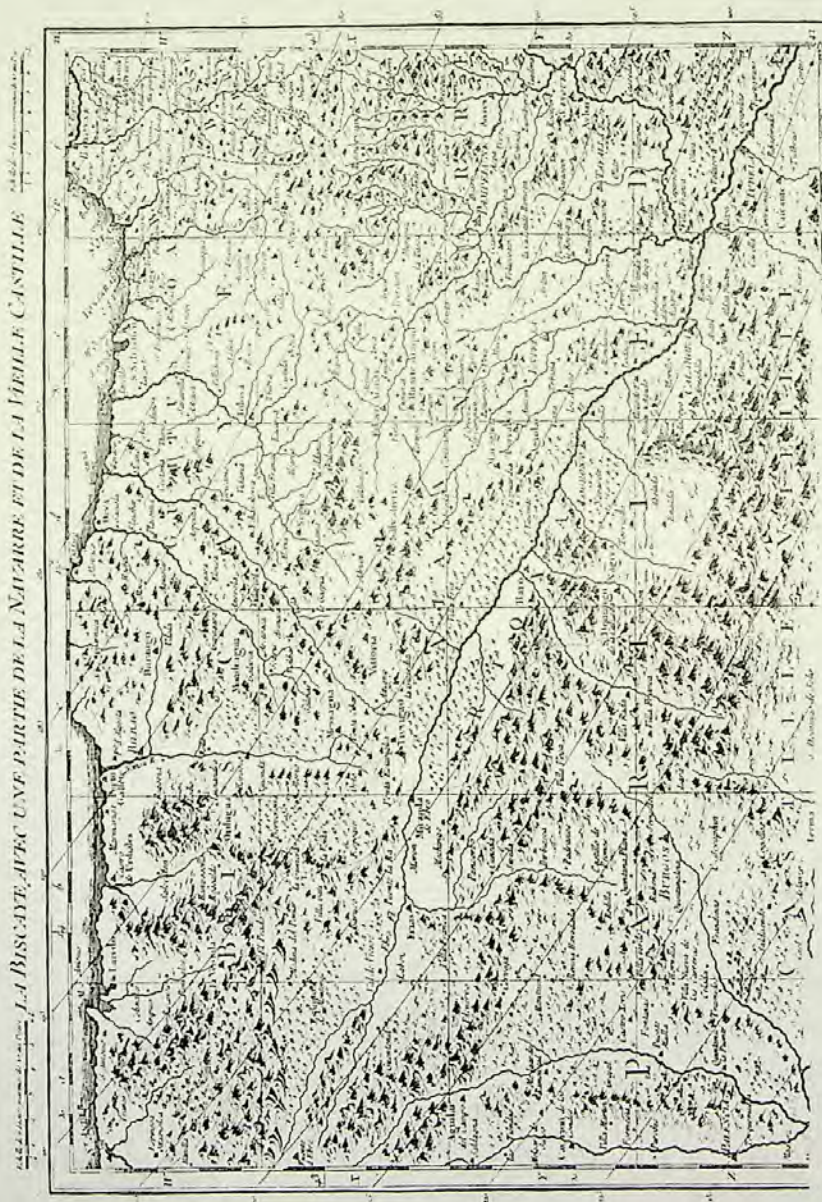
También en música se produce esta primacía francesa, descollando por encima de todos dos figuras, diversas entre sí pero iguales en importancia, como señala Fubini: un músico-filósofo, Jean-Philippe Rameau, y un filósofo aspirante a músico, Jean-Jacques Rousseau. La importancia de los dos sobrepasa no sólo el ámbito francés, sino también el del siglo. Cada uno de ellos, con sus escritos y trabajos, sienta las bases para el posterior desarrollo musical de dos capitales géneros, el instrumental y el melodramático. Rameau, con sus escritos teóricos, y sobre todo su tratado de la armonía, insiste en fundamentar la música en la armonía, y no en la melodía. Buscando ante todo su carácter científico, tiende Rameau a desnacionalizar la música, convirtiéndola en un lenguaje universal, sin necesidad de depender de la poesía. Colocaba así Rameau los cimientos para el futuro rescate de la música instrumental pura.

No está Rameau alineado con las corrientes avanzadas de la época. Su discurso no pudo ser comprendido en su alcance, y la mayoría de los filósofos, por otra parte, estaban inmersos en una dura batalla dialéctica cuyo núcleo de atención era la relación música/palabra. Ya en los comienzos de siglo, con un "pamphlet" de 1702, se inicia la larga querrela que dividirá Francia durante un siglo entre los partidarios de la música italiana y los de la francesa. Como indica el propio Fubini, nacerá de ello el mito de la música italiana y también, en el fondo, su estereotipo.

Pero difícilmente se hubiera producido esta dilatada polémica si se hubiera circunscrito solamente al ámbito literario o científico. Una de las características del siglo es el afán de hacer accesible el lenguaje y práctica musical al hombre de cultura media. Ciertamente nace un interés nuevo por la música, y en especial por la música teatral, sin duda el espectáculo más popular del siglo. Pero no solo es la música escénica el vehículo de la popularización de la música. Abunda la práctica de la música doméstica, fundamentalmente instrumental. Como señala B. Didier⁴, en una época en la que la grabación no existe, difícilmente se puede amar la música sin practicar aunque sea un poco un instrumento. El instrumento de música es un mueble familiar en los interiores de la época, y figura tanto en la realidad cotidiana como en su representación pictórica.

Este uso privado o aficionado de la música supera incluso en el setecientos el ámbito puramente doméstico. El modo en el que se articula la posibilidad de hacer música de conjunto es a través de un modelo, la Academia, de especial importancia en el ámbito cultural francés.

Daniel Roche⁵ ha estudiado el movimiento académico francés de las provincias, y resalta al estudiar las corrientes que conducen al academicismo el papel de cohesión jugado por la música. La música sirve en un principio como



Grabado francés de la época.

detonante asociativo, dejando lugar a las conversaciones cultas a medida que avanza el siglo. Es así como el Academicismo llega a definir un modo de vida cultural. El académico ha de ser un hombre de saber, cualificado por sus conocimientos. El papel del academicismo será organizar un conjunto de individuos y de grupos en una estructura homogénea. Por ello, aunque la pertenencia a una condición no tuviera significado, esta vocación igualitaria afirma la preeminencia de talentos y se reconcilia con una visión aristocrática que subraya la pertenencia a una minoría. Sin la necesidad absoluta de que los asociados pertenecieran a un único grupo estamental, lo que queda en evidencia es precisamente las reglas de juego de la sociedad estamental.

El hábito y la inquietud por este asociacionismo era inculcado ya desde la juventud. Señala Roche que en la vida de los jesuitas la academia es un elemento esencial del sistema pedagógico. La academia escolar crea así un clima preparatorio al academicismo de los adultos. Otro de los afanes básicos del siglo, el de la educación, presenta pues aspectos dignos de ser considerados también desde la faceta musical. Con todo, el tema de la enseñanza musical tiene su giro más radical en la formación profesional, con la creación del Conservatorio de París el año 1795. Sin ser la primera en Europa, puesto que en Italia había centros de este tipo que llevaban años funcionando, éste de París es sin embargo un modelo que imitarán otros países a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX.

Volviendo a las academias, y en concreto a las específicamente musicales, H. Burton⁶ ha estudiado las francesas. Anota el fundamental papel que juegan en satisfacer la demanda musical, en las provincias, sin la obligación de tener que mantener una orquesta particular. Decaen hacia mediados de siglo, en parte por el desarrollo y popularidad de la ópera-cómica. Una de las características básicas de su funcionamiento es la utilización de los músicos profesionales, sobre todo de las catedrales, para servir de refuerzo, siendo ordinariamente el Maestro de Capilla de la propia catedral quien dirigía el Concierto en la respectiva ciudad. Aun admitiendo la escasa importancia de las academias en la historia de la composición, y su seguidismo absoluto de las modas parisinas, no obstante constituye uno de los tres medios, los otros eran la Iglesia y el teatro, para que el público de las provincias pudiera escuchar la música. En ellas hay que buscar el origen de los conciertos públicos en provincia. Añadiremos a estas reflexiones de Burton que probablemente sin estas academias sería difícil de explicar el auge de la industria editorial en la Francia del siglo XVIII. Son partícipes las academias musicales de la espiral creciente de la moda musical en el siglo de las luces. Posibilitan la formación de instrumentistas y favorecen en no pocos casos la composición y el estreno de nuevas obras.

Todo ello es posible por tratarse de uno de los períodos de paz más duros en la historia europea. Un período que se ha definido como festivo y alegre, abierto a optimismos e ilusiones. Difícilmente podría comprenderse de

otra manera la profundización en polémicas sobre arte y ciencia, gusto y razón, sensibilidad y reglas.

Solamente un clima de efervescencia creativa y apertura intelectual posibilita lo que señala E. Fubini como las vías más significativas que indicarán el futuro camino hacia el Romanticismo: de una parte Rousseau y su fundamental intuición de que la música es parte de una expresión originaria del hombre que la civilización de la razón amenaza destruir; por otra la búsqueda, orientada en varias direcciones, sobre el lenguaje instrumental, con el fin de encontrar la raíz de su autosuficiencia, los mecanismos de su significado, la razón de su autonomía.

A.2. - LA MUSICA EN LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACION

Afortunadamente durante los últimos años han ido apareciendo diversos trabajos sobre el siglo XVIII español que enlazan con los ya clásicos y meritorios de Subirá. Las monografías de Antonio Martín Moreno⁷, y de Antonio Gallego⁸ sirven para encuadrar perfectamente el tema a la altura de las actuales investigaciones.

Los dos autores echan en falta investigaciones parciales así como ediciones y grabaciones de las partituras que fueron creadas en dicha centuria. Queremos insistir en ello sobre todo porque la inmensa mayoría de los trabajos concretos que han visto la luz hasta el presente se refieren básicamente al estudio de la música de uno de los estamentos, la Iglesia. Hay una explicación evidente, y es que la mayoría de los fondos específicamente musicales que se nos han conservado están en los recintos religiosos. Pero no es menos cierto que existen otros fondos que pueden aún contener partituras inéditas, y sobre todo un cúmulo por estudiar de documentación histórica referido a usos de la música ajenos al ámbito religioso. Solamente de su estudio y posterior cotejación con la evolución de la música eclesiástica podremos evaluar el auténtico peso e importancia de ésta.

No queremos con la anterior idea minimizar la fuerte presencia de la música de Iglesia en la sociedad española. Los trabajos citados avalan una cantidad ingente de partituras que se conservan en Catedrales, Colegiatas, Monasterios y Parroquias como la fuente sonora más directa y habitual en la vida dieciochesca. La mayoría de los profesionales de la música estaban ocupados en cargos de las Capillas musicales eclesiásticas. Quizá donde mejor se constata la primacía es en el apartado de la música teórica, perfectamente estudiado por A. Martín Moreno⁹. Gran parte de las polémicas musicales del siglo están centradas en la música de ámbito religioso, discutiendo también la nueva ideología musical de la Ilustración.

El citado investigador pone en cuestión el tópico del conservadurismo habitualmente aplicado a los teóricos de esta época mostrando la influencia de Feijoo entre los músicos de su tiempo así como el carácter innovador de las teorías del benedictino, "de ideas progresistas en absoluta consonancia con el iluminismo"¹⁰, siendo éstas utilizadas por los teóricos y compositores progresistas para justificar sus posiciones.

Existen pues mentalidades y usos ilustrados en España, pero no es fácil saber hasta qué punto el tejido es compacto o son simples casos aislados. A. Mestre, refiriéndose a los diferentes programas reformistas de los gobiernos en España, señala que "la Ilustración fue considerada como un arma política por el Gobierno, que se atribuye el derecho a imponerla o rechazarla según los intereses del momento"¹¹. Algo semejante parece ocurrir con la música, a ni-

veles de la teoría y práctica en todo el territorio. Sabemos de la difusión que tuvo el *Dictionnaire de Musique*, de J.J. Rousseau, pero por otra parte el año 1778 señalaba A. Rodríguez de Hita la nula presencia de obras teóricas francesas en traducciones españolas. Con todo pocos años más tarde, en 1782 se edita en Madrid un Prospecto de la Enciclopedia Metódica, al parecer la edición de Panckoucke, en el que se incluían los trabajos de Rousseau y d'Alembert. Son evidentes asimismo las influencias francesas en el tratado teórico publicado por el Marqués de Ureña el año 1785. Lo que no es tan fácil de saber es el grado de difusión de estos trabajos, su influencia real en la práctica musical de su tiempo, y sobre todo en las composiciones de los autores españoles.

Si de los teóricos y la música de Iglesia pasamos a la música teatral no varía excesivamente el panorama. Los trabajos de Cotarelo y Subirá han visto su continuación entre otros en los de R. Alier, y últimamente X.M. Carreira. Al igual que en el resto de los géneros la influencia de la corte es manifiesta. La ópera italiana irrumpe con fuerza desde comienzos de siglo y mantiene al parecer la supremacía a lo largo de la centuria. Esta presencia es igual de importante en la corte como en la zona mediterránea, Barcelona y Valencia, principalmente, así como Cádiz y La Coruña.

Precisamente esta temprana llegada de la ópera italiana a la península, no solo de la ópera seria, sino también de la cómica dificulta calibrar el uso de esta última como detonante y adalid de la nueva ideología generada por la famosa querrela francesa. Podría servirnos de pista el nivel de implantación de la ópera cómica francesa, pero los datos son todavía un tanto confusos. Subirá¹² indica que fue a partir del decreto real de 1799 cuando las compañías introducen la ópera cómica francesa en Madrid. Un poco tarde parece, medio siglo después de su éxito en París, sabiendo además que en otros lugares ya se escuchaban años atrás, y que en Cádiz existía incluso un teatro específico para óperas francesas. De hecho sabemos, nada menos que por Diderot, de las representaciones organizadas en el propio Madrid por Pablo de Olavide por los años de 1765-66, a las que acudía la nobleza madrileña:

“L'on y entendit aussi la musique de Duni, de Grétry, dans *Ninette a la Cour*, dans *Le peintre amoureux de son modèle*, et d'autres opéras-comiques qu'il avoit mis en espagnol, sur le métre de ces poèmes français”¹³

Es de esperar que nuevas investigaciones ayuden a clarificar la implantación del nuevo género francés en la península, no solo en los teatros estables o en los círculos privados sino también en las compañías ambulantes, así como los préstamos que se producen en un género tan hispánico como las tonadillas.

También en el género de música de cámara se convierte la corte, en lo que sabemos hasta ahora, en el faro que sirve de guía. Es conocida la activi-

dad musical desarrollada en el círculo cortesano. El infante don Gabriel celebraba numerosas academias de música para las que contruyó la "Casita de Arriba", en El Escorial; su maestro, el P. Soler compuso expresamente para él gran cantidad de música. El infante don Luis Antonio tenía a su cargo una pequeña agrupación a cuyo frente estaba Luigi Boccherini. El príncipe Carlos, más adelante Carlos IV, tuvo como maestro a Felipe Sabatini, y daba con regularidad conciertos en su cámara.

A imitación sin duda de este movimiento cortesano, la nobleza residente en la Corte tiende, en la medida de sus posibilidades, a disponer de un grupo de músicos propio. Así, entre las casas más sobresalientes figura el duque de Osuna, a cuyo servicio actuaron músicos como Pablo Esteve, Francisco Manalt, Salvador Rexach o Pablo Font. También el Duque de la Conquista tenía un grupo a su servicio, siendo él mismo compositor. Pero quizás las más famosas casas sean las de la Condesa-Duquesa de Benavente, quien en 1787 tenía una orquesta de 17 componentes bajo la dirección de L. Boccherini, y la Casa de Alba que ya en el decenio 1750-1760 fomentó el cultivo de la música de cámara española. Los fondos musicales de ambas casas han sido estudiadas y figuran en ellas además de obras de autores españoles, composiciones pertenecientes a la Escuela de Mannheim, italianas, y francesas. Comenta Subirá en lo que respecta a la casa de Alba que casi todas las obras impresas del siglo XVIII procedían de París. Señala en otro orden de cosas la poca acogida que tenía en este círculo el género de la tonadilla. Todos los datos pues apuntan a unos usos ciertamente ilustrados.

También en otros puntos de la geografía peninsular existen parecidas actuaciones. Son conocidas en Cádiz las reuniones del Marqués de Ureña, o del Marqués de Méritos, quien mantuvo amistad con Haydn. Sin salir del sur, esta vez en Sevilla, son conocidos los datos sobre las reuniones, tanto científicas como musicales, que organizaba Pablo de Olavide, a partir de su llegada el año 1767.

La práctica musical continuada de los círculos privados está asimismo documentada en Barcelona. Unas de las fuentes importantes de datos son las memorias del Baró de Maldá¹⁴. En ellas se certifica una vez más la interrelación entre el mundo privado y el oficial, tanto secular, por ejemplo teatros de ópera, como el religioso, no solo en cuanto al transvase de músicos, sino también de repertorio.

Ahora bien, ¿cuál era la abundancia de estas academias musicales, cual la incidencia en el medio musical?; ¿responden a un modelo ilustrado, formando parte de una voluntad de actuación colectiva o son simplemente reflejo de unas modas de época?

A. Dominguez indica, basándose en los escritos del Marqués de la Villa de San Andrés publicados en 1741, que "la diversión más frecuente para las personas de clase alta y media eran las reuniones o tertulias [...]. No parece que tuvieran categoría intelectual como los salones franceses, y no pocas se

deshacían cuando se acababa la fortuna o desaparecía el empleo del que la había creado”¹⁵.

Ello nos lleva a señalar la poca conveniencia de asociar los términos de academias y salones. Como dice D. Roche, las dos formas de sociabilidad son coexistentes pero heterogéneas, recordando que Marcel Proust definió la cotización de un salón más por las personas excluidas que por las que asisten. Sabemos que el Academicismo era una fuerte realidad, por ejemplo en Barcelona y Valencia en la primera mitad del siglo. Pero faltan aún estudios que expliquen la incidencia del hecho musical en este modelo de asociacionismo.

Lo que queda fuera de toda duda es la fuerte implantación de las tertulias, salones y saraos, en la segunda mitad del siglo. En ellas forma parte importantísima la danza, una de las habilidades que ninguna persona de nacimiento distinguido debía desconocer. Como indica C.G. Gosálvez, los aires franceses eran los dominantes, pero a finales de siglo “habían sido sustituidos por el fandango, la seguidilla y el bolero”¹⁶.

Academias musicales y práctica de la danza nos conducen al tema de la educación, uno de los campos de actuación preferidos por los ilustrados. Son conocidas por un lado las Capillas musicales de la Iglesia como la auténtica escuela de los músicos profesionales, así como la presencia y enseñanza de la música en los colegios de Nobles. Pero así como el ilustrado por antonomasia Iriarte no tuvo suerte al solicitar una Academia específicamente dedicada a la música para su adelantamiento científico, tampoco F. Fernandiere la tuvo cuando en 1766 escribía: “Si en España tuviera la música el premio que en otros reinos y hubiera tantos seminarios y Colegios hasta de instrumentos..., no nos acordaríamos de los Extranjeros”¹⁷.

Quizás la clave resida en que, como señala A. Gallego, “la primacía de lo visual sobre lo auditivo, en plena comunión con las ideas de Leonardo en su parangón, y de la razón sobre todos los sentidos, colocó a la música, bien apreciada en la práctica, en una endeble situación en la teoría del pensamiento ilustrado”¹⁸.

Transcurre el siglo sin ser atendidas importantes peticiones en el ámbito musical. Cuando París ve estrenar su Conservatorio el año 1795, su ascendencia hacia España había dado un giro radical, tanto como su régimen político. La Revolución de 1789 provoca el conocido cordón sanitario, generando a nivel oficial un radical rechazo hacia todo lo que proviniera de allende los Pirineos, de consecuencias aún por estudiar. El modelo cultural estaba definitivamente roto.

A.3. - LA MUSICA EN EL PAIS VASCO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

A.3.1. EL ENTORNO RELIGIOSO

Diez años han pasado desde la publicación del Catálogo de Música de Aránzazu. Lo que entonces era exigua bibliografía, limitada a los meritorios trabajos del P. Donostia, J.A. Arana-Martija y L. Hernandez-Ascunce, ha dado un salto cuantitativo y cualitativo que posibilita afrontar el período dieciochesco con mayor rigor, aun cuando se ha de reconocer que los diversos trabajos de investigación que están en curso habrán de dar en breve una luz mucho más exacta a los múltiples puntos oscuros de nuestra historia musical.

Queda más patente conforme pasa el tiempo la importancia y el peso de los músicos de Iglesia en la historia musical de este período. La inmensa mayoría de los músicos profesionales eran organistas o miembros de las Capillas de música religiosas. Evidentemente variaba la importancia y composición de las diversas capillas. Si tenemos en cuenta que en toda la geografía de Euskal Herria existían en el siglo XVIII sedes catedralicias solamente en Pamplona y Bayona, fácil es de suponer que no pudiéramos disponer de grandes efectivos musicales. Si nos ceñimos a las provincias de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya por ser el ámbito geográfico en el que se desenvuelve la R.S.B.A.P., son menores aún los márgenes en los que se desarrollan las Capillas musicales. En las más populosas villas y ciudades de los tres territorios, es decir Vitoria, San Sebastián y Bilbao existían capillas musicales más o menos equiparables que dependían económicamente a medias entre el cabildo y el ayuntamiento respectivo. Cada capilla disponía al menos de un Maestro de Capilla, un Organista, varios niños cantores, así como otros cantores e instrumentistas. M. Carmen Rodríguez Suso describe con exactitud la composición, desarrollo y usos de la Capilla Musical de Bilbao en un reciente trabajo¹⁹. Se analizan en él las variadas funciones a las que habían de dar lustre y ornato sonoro, así como las obligaciones del Maestro de Capilla y del organista. Eran ciertamente los protagonistas de la vida musical en sus respectivas localidades.

En Vitoria, además de la Capilla Musical de la Colegiata, existía otra, la llamada de la Universidad. Parecido ocurría en Bilbao, donde a la par que la Capilla Musical de la Villa existía la del Convento de San Francisco, a cargo de la comunidad de PP. Franciscanos. Esta a su vez tenía una estrecha relación con su homónima en Guipúzcoa, la Capilla Musical del Santuario de Aránzazu. Entre las capillas musicales citadas se atendía no solamente las necesidades del culto de la propia Iglesia, sino las necesidades del municipio, y en no pocas ocasiones, las de la provincia. Así, teniendo que reunirse las Juntas Generales de cada provincia una vez al año, la ceremonia religiosa era habitualmente adornada con la música y en ocasiones, dependiendo de la capacidad de gasto del municipio correspondiente, contrataban a una de las capillas del respectivo territorio.

La mínima expresión musical que había en los pueblos era el cargo del organista. La organería, como magníficamente ha demostrado L. Jambou, es uno de los aspectos musicales más desarrollados en el País Vasco, extendiendo sus influencias fuera del propio territorio vasco.

Entre el cargo del organista y las capillas musicales antes citadas hay varias capillas de menor consideración que están aún por estudiar, el caso por ejemplo de Tolosa en Guipúzcoa, o de Laguardia en Alava.

La forma de reclutar músicos era habitualmente a través de la propia enseñanza ofrecida en la Capilla Musical a los tiples, que más adelante pasaban a engrosar la Capilla o bien accedían al cargo de la organistía de alguna localidad. Pero no era la única forma de acceso a las Capillas. Sin salirnos de esta primera mitad del s. XVIII, M. Carmen Rodríguez nos facilita el dato de que en 1726 solicita Mateo Paez de Castro plaza en la Capilla de Música de Bilbao, alegando su destreza en tañer archilaud y diversos instrumentos, ser compositor así como enseñar la Danza Española, siendo admitido como músico en la Capilla. No era caso único, ya que en otras ocasiones se admiten profesionales, incluídos extranjeros en las Capillas musicales de Bilbao o de San Sebastián.

Dos épocas son especialmente importantes en acontecimientos musicales dentro del calendario litúrgico, la Semana Santa y la Navidad. En ambos proliferan actos, procesiones y oficios que quizás tengan en común su aparato externo, acercándose en ocasiones a representaciones en toda regla. En el ciclo navideño hay que añadir un ingrediente especial: la utilización del euskera. Dentro de este contexto hay que entender el Acto para la Nochebuena de Pedro Ignacio Barrutia, auténtica obra teatral con participación musical, o los "Gabon canta" de Guernica, de Sebastian Antonio de la Gándara, de los años 1757 y 1764, ya en la segunda mitad del siglo.

A.3.2. EL ENTORNO CIVIL. LO PRIVADO Y LO POPULAR

Si son claros los modos de transmisión musical en recintos religiosos no lo son tanto si nos fijamos en el ámbito secular. Se ha de recordar primero que no teníamos grandes poblaciones en el País Vasco. Ligeramente sobrepasan los 10.000 habitantes Bilbao y San Sebastián, ya a finales del siglo, siendo Victoria aún menor. Ello suponía la inexistencia de teatros estables, por ejemplo. Igualmente carecíamos de centros de educación importantes en el País Vasco. Las familias nobles y acomodadas optaban normalmente por enviar fuera del País Vasco a educar a sus hijos; en algunos casos a Calatayud, en otros a Madrid, y en bastantes casos al extranjero, Francia principalmente, por cercanía geográfica.

Dejando para más adelante las noticias relativas a los hombres de la R.S.B.A.P. tenemos algunos datos que confirman el interesante núcleo cultural que logró formar Pedro Bernardo Villarreal de Bériz en Lequeitio, peque-

ña población de la costa vizcaina. Sus hijos Ignacio y Pedro José eran dos de tantos jóvenes vascos que estudiaron en el Seminario de Toulouse. Más adelante incluiremos datos sobre su educación.

Todo parece indicar que en Lequeitio, localidad de nacimiento de Gamarra, había por los años 20 un grupo de amigos organizadores de reuniones científicas, incluyendo en ocasiones actividades musicales. Koldo Larrañaga²⁰ nos indica que "por carta de Ignacio de Villarreal, datada en Madrid a 19 de enero de 1722 y dirigida a su padre Bernardo, se ve que de Lequeitio le habían pedido unas *tonadas* con las que la tertulia lequeitiana pensaba solazar la celebración de las *carneistolendas*. Ignacio, personalmente, no las tenía todas consigo: ni habría cantores buenos, según se expresaba, ni violines suficientes que los acompañasen. Por lo que hacía a la comedia compuesta por Azterrica, está bien —escribe— que se diviertan; pero ya que ha de ser una comedia casera, "más vale —concluye— contentarse con minuets".

Bien se ve que los efectivos musicales no eran muy abundantes, pero no deja de ser interesante el dato en una fecha tan temprana. Situaciones parecidas habrían de darse, dentro de unos medios musicales modestos, en otras casas acomodadas del País Vasco, en esta primera mitad del siglo XVIII. Según se desprende, por ejemplo, de correspondencia de la época, en las fiestas de agosto del año 1742 se sueltan en Bilbao "bueyes ensogados por las calles y para las gentes distinguidas musica y danzas en casa de Hody"²¹.

Había en las villas otras actividades musicales conectadas con el ámbito secular, como era la música militar, de que normalmente usaban en los Regimientos. Poco sabemos del tema hasta el momento. En cualquier caso son buen reflejo de esta modalidad los clarines (habitualmente tocaban asimismo la trompa) que mantenían todas las poblaciones importantes del País Vasco. Curiosamente indica M.C. Rodríguez Suso que en el caso de Bilbao fueron todos extranjeros a lo largo del s. XVIII. También en San Sebastián procedieron en algún tiempo de fuera del País Vasco, ya que tenemos noticias de instrumentistas catalanes.

Mientras no aparezcan nuevos datos todo parece indicar que no conocían las provincias de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya el género operístico anteriormente a 1760. La única diversión que podía tener el gran público era pues el baile.

Ciertamente si nos atenemos a la documentación existente²², justo será indicar que la danza constituye una de las pasiones de los vascos. No en balde Voltaire señaló a los vascos como "les peuples qui demeurent ou plutôt qui sautent au pied des Pyrénés". En ninguna fiesta del País Vasco había de faltar la música de tamboriles, los txistularis. En ocasiones se producían polémicas, bien sobre la moralidad de los bailes, sobre sus usos, o entre las danzas propias y las de procedencia exterior. En 1732, por ejemplo, la corporación bilbaina hubo de decretar la expulsión del maestro de danzas extranjeras²³. Pero la historia demostrará que el flujo entre las tradiciones populares y las nuevas danzas de salón es algo que lenta y constantemente se va produciendo. Por úl-

timo, una de las características de no pocas de las danzas vascas, importante por lo que implica de participación colectiva, era su carácter de danzas cantadas. Así lo indica al menos a finales de siglo una personalidad ilustrada como Juan Antonio de Zamácola, "Don Preciso", en un texto de ecos claramente rousseauianos:

"... y aun sin salir de España tenemos algunos vestigios que confirman la opinión de que las lenguas antiguas se cantaban

Los naturales de lo interior de la Provincia de Guipuzcoa pronuncian su bascuence casi cantado, y si pasamos de allí a las riberas del Vidasoa y a lo interior del Pirineo, donde todavía no ha hecho tantos estragos la corrupción, nos desengañaremos de esta verdad a poco que observemos. Jamás se ha visto entre estas gentes poesía que no sea cantada ni música que no haya sido hecha para la poesía: porque aun aquellas hermosas canciones llamadas Zorzicos, o de ocho compases, que se tocan con tamboril y silvo para baylar en sus danzas públicas, están compuestas sobre poesía bascongada, siendo aún mas de notar que como no tiene aquella lengua artículo alguno que la haga desagradable y abundan sus palabras de vocales que la hacen muy sonora y armoniosa, no hay joven ni viejo que no sea poeta y musico a un tiempo... Agur. J.A. de Z."²⁴.

NOTAS

(1) FUBINI, Enrico: *Musica e cultura nel settecento europeo* (Torino: E.D.T., 1986)

(2) DIDIER, Béatrice: *La musique des Lumières* (Paris: PUF, 1985)

(3) Véase CORVISIER, André: *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^e siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978)

(4) DIDIER, Béatrice: *La musique...*, op.cit., p.7

(5) ROCHE, Daniel: *Le siècle des Lumières en Province: Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789* (Paris: Monton, 1978)

(6) BURTON, Humphrey: "Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle" en *Revue de Musicologie* (Paris, v.XXXVII, 1955, p.122-147)

(7) MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1985)

(8) GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III* (Madrid: Alianza Editorial, 1988)

(9) MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976)

(10) MARTÍN MORENO, Antonio: "Los ideales de la Ilustración en la música española" .- en *Scherzo* (Madrid, n^o 36, julio-agosto 1989), p.76

(11) MESTRE, Antonio: *Despotismo e Ilustración en España* (Barcelona: Ariel, 1976), p.164

- (12) SUBIRA, José: "Operas français chantés en langue espagnole" . - en *Mélanges d' Histoire et d' Esthétique Musicales offerts a Paul-Marie Masson* (Paris: Richard Masse, 1955)
- (13) Citado por DEFOURNEAUX, M.: *Pablo de Olavide: ou l' Afrancesado (1725-1803)*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), p.473
- (14) Véase ARITZETA, Margarida: "La vida musical a Barcelona al s.XVIII, segons el Baró de Malda" en *Revista Musical Catalana* (Barcelona, n° 48, oct.1988)
- (15) DOMINGUEZ, Antonio: *Hechos y figuras del siglo XVIII español* (Madrid: Siglo XXI, 1980), p. 164
- (16) GOSALVEZ, Carlos José: *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Biblioteca Nacional, 1987), h.7
- (17) Citado por A. Martín-Moreno en *Historia de la música...*, op.cit., p.325
- (18) GALLEGO, Antonio: "La Música" en *Carlos III y la Ilustración* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1988), p.374
- (19) RODRIGUEZ-SUSO, M. Carmen: "Viejas voces de Bilbao", trabajo en prensa
- (20) LARRAÑAGA, Koldo: "Dos caballeros vascos en el mundo del barroco: Los hermanos Juan Bautista y Pedro Bernardo Villarreal" en *Boletín de la R.S.B.A.P.* (San Sebastián, XXX, 1974), p.291-335
- (21) MANSO DE ZUÑIGA, Gonzalo: "Cartas de Bilbao" en *Boletín de la R.S.V.A.P.* (San Sebastián, V, 1949, cuad.2°, p.175-215)
- (22) Véase ARANA-MARTIJA, J.A.: *Música Vasca* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, 1987), p.107-115
- (23) R. SUSO, Carmen: "Música del tiempo de la Ilustración en Bizkaia", en *Arbola* (Bilbao, nº 5, 1987), p.16
- (24) Diario de Madrid, Sábado 4 de mayo de 1799

B. - ANTECEDENTES MUSICALES

B.1. - UN CASO ESPECIAL: AZCOITIA A PARTIR DE 1745

No es éste, evidentemente, el lugar indicado para hacer un estudio sobre la evolución y logros de la música en la apacible localidad guipuzcoana situada en un llano a la izquierda del río Urola y en la falda del monte Izarraitz. Pero no deja de llamar la atención que esta cuenca del Urola haya dado a la música a lo largo de los siglos a nombres tan destacados como Gonzalo Martínez de Bizcargui, Anchieta o Nemesio Otaño, ya en nuestro siglo. Y en lo que a nuestro tema atañe, sorprende la gran actividad musical desarrollada en ella durante los años centrales del siglo XVIII. Para explicarlo hemos de remontarnos al primer tercio del siglo, época en la que varias familias acomodadas de Azcoitia conocen el nacimiento de tres niños que con el tiempo recibirían el colectivo apodo de “los Caballeritos de Azcoitia”, de la pluma del P. Isla, con quien sostuvieron una fiel polémica de carácter científico.

El más joven de los tres caballeros era Joaquín de Eguía y Aguirre, tercer Marqués de Narros, nacido en febrero de 1733. Realizó sus primeros estudios en la misma localidad de Azcoitia, para ampliarlos posteriormente en Francia.

En 1729 nace el Conde de Peñaflorida, cuya biografía desarrollamos más adelante. Al igual que Narros, estudia en Francia, volviendo a Azcoitia el año 1746. Es sin duda de los tres, el de mayor peso musical, a juzgar por los datos que han llegado hasta nosotros. Poseedor, por otra parte al igual que el Marqués de Narros, de la educación musical que recibían los nobles en la época, la cultivó con especial dedicación, constituyendo sin lugar a dudas, su principal afición.

El tercer integrante del también llamado triunvirato de Azcoitia, es qui-

zás el más desconocido, sobre todo porque su nombre no aparece vinculado a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, al haber fallecido pocos años antes de su creación. Se trata de Manuel Ignacio de Altuna y Portu, y ciertamente es difícil obtener datos concretos de su probada afición musical. No deja de ser importante, habida cuenta de su estrecha relación con una de las personalidades claves, también en materia musical, del siglo XVIII: Juan Jacobo Rousseau. Curiosamente, además, ha sido la afición de Altuna por la música la que el ilustre investigador vasco Julio de Urquijo ha señalado como uno de los principales lazos de esta amistad. Utilizaremos sus datos para hacernos una idea del devenir biográfico de Altuna:

“...nació en Azcoitia el 3 de septiembre de 1722, y era hijo de don Manuel Ignacio de Altuna y Corta y de doña María Ana de Portu y Ozaeta. Cursó sus estudios en el Seminario de Nobles de Madrid y, terminados éstos, emprendió un viaje a Italia hacia 1740, deteniéndose en Venecia, Roma y Nápoles. Su ausencia de España duró cinco años. En 1744, es decir a los veintidós años de edad, conoció en Venecia a Juan Jacobo Rousseau, que a la sazón era secretario de M. de Montaigu, Embajador de Francia en Venecia. La embajada de España la desempeñaba entonces el Marqués de Mori y su secretario Carrío parece haber sido quien puso en relación al joven guipuzcoano con el ginebrino. La afición de ambos a las Bellas Artes, y en especial a la música, contribuyó a fomentar esta amistad que, aun pasados cerca de dos siglos, da lugar a comentarios y aun a apasionadas polémicas”¹.

Se refería Urquijo principalmente a M. Menéndez Pelayo, quien sobre todo por esta relación incluye a Altuna, Peñaflores y en general a la Bascongada en el saco de los heterodoxos. Sin duda para quitar hierro a la relación de Altuna con Rousseau utiliza Urquijo esta común afición a la música como leemos en otro de sus textos:

“Altuna conoció al ginebrino en Venecia, en 1743 o 1744, y la causa ocasional de su amistad con él no fué la filosofía, sino la afición de ambos a la música. Don Manuel Ignacio viajaba por Italia, dedicado al estudio de las bellas artes, y Rousseau, en aquella época, comenzaba a darse a conocer por su *Dissertation sur la musique moderne*, y su *Project concernant de nouveaux signes pour la notation musicale*”²

Ciertamente es en estas fechas cuando su dedicación a la música conoce además de las citadas obras teóricas, otras prácticas, como su ópera *Les Muses galantes* o el arreglo de la ópera de Voltaire y Rameau, *Les Fêtes de Ramire*. Pero no hay mayores pruebas de que fuera precisamente el tema musical su

principal fuente de amistad. Sea lo que fuere es especialmente importante esta vinculación directa con uno de los principales teóricos musicales del siglo XVIII. Cabría pensar en una exageración chauvinista en esta relación que es corta en el tiempo, pero las propias palabras de Rousseau escritas en el atardecer de su vida no dejan lugar a dudas sobre la huella impresa en su corazón años atrás por Manuel Ignacio de Altuna:

“J’avais fait connaissance à Venise avec un Biscayen, ami de mon ami de Carrio, et digne de l’être de tout homme de bien. Cet aimable jeune homme, né pour tous les talents et pour toutes les vertus, venait de faire le tour de l’Italie pour prendre le goût des beaux-arts; et, n’imaginant rien de plus à acquérir, il voulait s’en retourner à droiture dans sa patrie. Je lui dis que les arts n’étaient que le délassement d’un génie comme le sien, fait pour cultiver les sciences; et je lui conseillai, pour en prendre le goût, un voyage et six mois de séjour à Paris. Il me crut et fut à Paris. Il y était et m’attendait quand j’y arrivai. Son logement était trop grand pour lui, il m’en offrit la moitié; je l’acceptai. Je le trouvai dans la ferveur des hautes connaissances [...]. Je sentis que c’était l’ami qu’il me fallait: nous devînmes intimes. Nos goûts n’étaient pas les mêmes; nos dispositions toujours. Tous deux opiniâtres, nous n’étions jamais d’accord sur rien. Avec cela nous ne pouvions nous quitter; et, tout en nous contrariant sans cesse, aucun des deux n’eût voulu que l’autre fût autrement.

Ignacio Emanuel de Altuna était un de ces hommes rares que l’Espagne seule produit, et dont elle produit trop peu pour sa gloire [...]. Il partageait et fixait d’avance l’emploi de sa journée par heures, quarts d’heure et minutes, et suivait cette distribution avec un tel scrupule, que si l’heure eût sonné tandis qu’il lisait sa phrase, il eût fermé le livre sans achever. De toutes ces mesures de temps ainsi rompues, il y en avait pour telle étude, il y en avait pour telle autre; il y en avait pour la réflexion, pour la conversation, pour l’office, pour Locke, pour le rosaire, pour les visites, pour la musique, pour la peinture; [...].

Ce sage de cœur ainsi que de tête se connaissait en hommes et fut mon ami. C’est toute ma réponse à quiconque ne l’est pas. Nous nous liâmes si bien, que nous fîmes le projet de passer nos jours ensemble. Je devais, dans quelques années, aller à Azcoytia pour vivre avec lui dans sa terre. Toutes les parties de ce projet furent arrangées entre nous la veille de son départ. Il n’y manqua que ce qui ne dépend pas des hommes dans les projets les mieux concertés. Les événements postérieurs, mes désastres, son mariage, sa mort enfin, nous ont séparés pour toujours¹³

No es excesivo suponer que aunque no fuera la música la principal ocupación de Altuna en aquellos momentos, asimilara toda la música que por aquellos años se hacía tanto en Italia, como en París, y en especial todo el cambio estético que la música estaba conociendo de mano, entre otros, de Rousseau. ¿Qué quedó de todo ello documentalmente?. Hemos consultado el archivo musical de la parroquia de Azcoitia y nada hay en principio que pueda asimilarse a esta época. Tampoco hemos hallado nada en la casa donde habitó Altuna, y cuya descendiente, Vda. de Martínez de Morentín, nos permitió visitar amablemente su biblioteca. Únicamente queda en el archivo familiar como un eco lejano de la antigua actividad musical un papel de "oboe 1º / Aria / florida Primavera", de autor desconocido, que puede datarse como de mediados del siglo XVIII.

En todo caso Manuel Ignacio de Altuna ya estaba en Azcoitia el año 1746, ya que fue Alcalde de la Villa dicho año, y regidor de ella los dos años siguientes. Casó con Doña Brígida de Zuloaga el año 1749 en Fuenterrabía. Testó Altuna en Azcoitia el 23 de marzo de 1763. Pide ser enterrado en el convento de Santo Domingo en la villa de Azcoitia, y declara estar casado y envidado con M^a Brígida de Zuloaga teniendo como hijos a Manuel Ignacio y María Pepa de Altuna y Zuloaga, menores de edad.

La única fuente que tenemos de la actividad cultural en Azcoitia a la vuelta de Altuna es el conocido texto del Elogio escrito por el Marqués de Narros en honor a su pariente el Conde de Peñaflovida:

"En Azcoitia, como casi en todos los demas pueblos de Guipúzcoa y Vizcaya, había de noche tertulias en las casas de Villa, y acudían a ellas la mayor parte de caballeros y clérigos útiles: se jugaba, se bebía, se comía, se parlaba, y cada uno se retiraba a su casa con la esperanza de volver la noche inmediata a la misma distribución. Por el año de 48 habían tomado ya una forma más elegante estas asambleas nocturnas. La tertulia de juego y merendonas se transformó en Junta Academica compuesta de varios caballeros y algunos clérigos despejados y estudiosos. Por medio de unos reglamentos sencillos se habían fijado la hora y el paraje a la concurrencia, su duracion y distribución del tiempo. Las noches de los lunes se hablaba solamente de matemáticas: los martes de física: miercoles se leía historia y traducciones de los Academicos tertulianos: los jueves una musica pequeña, o un concierto bastante bien ordenado: los viernes geografía: sabado, conversacion sobre los asuntos del tiempo: domingo, musica"⁴.

No es difícil relacionar esta sistematización con el párrafo de Rousseau dedicado a la distribución horaria de Altuna. Por las fechas de 1748 se encontraban ya en Azcoitia los tres ilustres paisanos, Altuna, Peñaflovida y Narros.

GAVON-SARIAC

E D O

AURTENGO GAVONETAN,
Azcoytico Eleiza Nagusian Cantatuco
diran Gavon-Cantaac edo
Osfaldiac.

*Puer natus est nobis,
Venite adoremus.*



AZCOYTIN

Misericordian MDCCLXII.

Fruto de estas reuniones científicas había de ser la polémica acerca de la física con el P. Isla. Por lo que a la música respecta no nos ha sido posible hasta ahora ampliar las referencias citadas. En lo que sabemos, principalmente por la biografía del Conde de Peñafiorida, la actividad musical desplegada, no se reducía a las reuniones privadas, sino que se ampliaba a la iglesia sobre todo, e incluso a la calle.

A nivel científico los trabajos van conformando la idea de establecer una Sociedad con unas miras muy concretas, y que son planteadas el año 1763 a las Juntas Generales de la provincia de Guipúzcoa, por un grupo al frente del cual se encuentra el Conde de Peñafiorida. No llega a buen término esta primera propuesta, que con un curioso cambio de presentación, y dirigida esta vez a todo el País Vasco, prosperaría el año siguiente de 1764. De ello daremos cuenta detenida más adelante. Pero ahora queremos hacer hincapié en un hecho en general poco comentado. Se trata del sumo cuidado que pone este grupo capitaneado por el Conde de Peñafiorida, para preparar las fiestas que se debían de desarrollar el mes de septiembre del mismo año de 1764 en Vergara. El hecho tiene más importancia de lo que parece, ya que supone el estreno de la ópera de Peñafiorida *El borracho burlado* en Azcoitia y no en Vergara como habitualmente suele indicarse. El dato específico nos lo proporciona Julio de Urquijo, en la cita de un relato escrito por Pedro Valentín de Mugártegui, uno de los protagonistas de los hechos:

“El 4 de junio fui a Azcoitia con el organista Marcos a los ensayos de operas y tragedias y volví el 9 del mismo en compañía de don Felix Maria de Samaniego a pasar las Pascuas. El 13 del mismo pasamos a Azcoitia a continuar los ensayos hasta el 2 de julio y los cinco días siguientes de Juntas, en los que representamos la tragedia de Metastasio, intitulada *La Clemencia de Tito* traducida por Don Joaquin Maria de Eguia y las dos operas cómicas bufas intituladas *El Mariscal en su Fragua* y *El borracho burlado*, la primera traducida del francés y la segunda compuesta y puesta en musica por don Xavier Maria de Munive, Conde de Peñafiorida. Los actores de la tragedia fueron: el Conde de Peñafiorida, don Joaquín María de Eguía, don Félix María de Samaniego y don Pedro Valentín de Mugártegui. Las actrices doña María Josepha y doña Ignacia de Munive. Los actores de las Operas fueron: El Conde de Peñafiorida, don Felix María de Samaniego, don Pedro Valentín de Mugartegui, Marcos Recalde y Xavier de Echevarría. Las actrices, doña María Josepha de Munive y Marianita Balzola”⁵.

Más de veinte días invirtieron pues en los ensayos. Las Juntas a las que se refiere son la Juntas Generales de la Provincia de Guipúzcoa que anualmente se celebraban en una localidad diferente. Las correspondientes al año

1764 se celebraron en Azcoitia entre los días 2 y 7 de julio. Hemos examinado las actas municipales de dicho año y en ellas se consignan los gastos ocasionados por las mencionadas Juntas. Estos son extractados los datos relativos a gastos de música:

“Por doce pesos dados a los Valencianos danzantes	180
A los tamboriles y tambores en todo siete, a 25 r.....	175
Item a los clarineros para gastos del camino, 15 pesos	225 30
Por la manutencion de dichos clarineros pagados al tesorero Ucin por ocho y medio “dhas” [?] a treinta reales por ca- da uno y importa	550
Item por 158 reales pagados a Manuel de Iceta por el gasto de la manutencion de los dos mozos y caballerias por dos veces a la venida y vuelta	158
Por el gasto de cinco caballerias y tres mozos desde Aranzazu a ésta, en conduccion de ocho donados musicos y sus ins- trumentos costo reales.....	100
Por manutencion de dichos donados mozos y caballerias.....	111
Al tiempo que se volvieron con cuatro caballerias y dos mo- zos desde Oñate sus fletes de venida y vuelta	72
Item por comida de ellos a su restitution	84
Por veinte celemines de cebada de dichas caballerias en el ca- mino a dos reales y medio el celemin.....	50
Por noventa reales y 16 mrs. que se gastaron por dichos mo- zos y caballerías por dos veces que estuvieron en la po- sada de dicho Manuel de Iceta a los tiempos de traer y llevar a los dichos donados	90 16
[...]	
Por seis arrobas de chocolate dadas al Padre Guardian del Convento de Nuestra Señora de Aranzazu para la repar- ticion de la musica que asistio en las funciones de la Jun- ta General de esta Villa que a seis reales M’[?] importa	900
Item 24 reales de gasto de mozo y caballería que llevó dicho chocolate, y pagados de ida y vuelta a los dichos	24” ⁶

Como ocurre a menudo con las cuentas de estas épocas, no es fácil que cuadren los números. Así, en el Registro impreso de la Junta General celebrada en la villa de Zumaya el año de 1765, es decir el año siguiente, figura en las “libranzas ordinarias de salarios”:

“127. Item a Pascual Chaler, y Vicente Perez, Clarineros, por
la asistencia a la Junta General de Azcoitia..... 900”

En cualquier caso, y si efectuamos la suma de los gastos antes citados, la cantidad se eleva por encima de los 2.700 reales, cifra que no es de despreciar. No existe hasta el momento ningún estudio sobre los costos de la música en las Juntas Generales. En un principio todo parece indicar que los gastos se reducían a la actuación de los clarines y poco más. El resto correría a cuenta del municipio correspondiente. En el caso de Azcoitia en 1764 no hay duda de que la música tuvo una especial presencia. No hay que olvidar que además de lo señalado en las cuentas, tuvieron los junteros las representaciones de ópera. En relación a ellas es importante resaltar el hecho de que no aparezca a nivel oficial ningún gasto de montaje. Ello nos hace pensar que las funciones se realizarían en alguna casa privada y con los gastos de montaje a costa de los propios caballeros que ofrecían las óperas.

Quizás sea éste el momento musical álgido dentro del siglo XVIII en Azcoitia. La situación no es casual, ni mucho menos y dudamos de que las Juntas Generales constituyan la auténtica razón de la representación de dos óperas y una tragedia. Sin restarle en ningún momento la importancia de ser el lugar y ocasión en las que se estrenaron dichas obras, sospechamos que la mira de los promotores apuntaba a objetivos más ambiciosos, que eran en realidad las fiestas que se preparaban para septiembre del mismo año, es decir dos meses más tarde, en Vergara y que había de reunir prácticamente a toda la nobleza del país. Podríamos decir que efectuaron lo que hoy en día llamamos un pre-estreno, una actuación en toda regla que en realidad sirve de ensayo general del estreno en la plaza comprometida. Buena muestra del mimo y sobre todo estrategia con la que estaba preparando el estudioso círculo de azcoitianos el ambiente propicio para la creación de su proyecto académico.

B.2. - LAS FIESTAS DE VERGARA DE 1764

La obtención de un rezo especial de San Martín de la Ascensión concedido por la Santa Sede fue por estos años un auténtico motivo de gozo para la localidad guipuzcoana de Vergara. Resolvió el Ayuntamiento en diciembre de 1763 celebrar unas funciones religiosas el 31 del mismo mes así como unas grandes fiestas en septiembre del año siguiente. Pero lo cercano de las fechas aconsejaron retrasar las primeras funciones un mes, como nos indica la carta enviada por la villa de Vergara al Padre Guardián de Aránzazu:

“Muy Sr. mfo: con mi mayor estimacion he recibido la favorcida de V.R.^a por la que con la liberalidad que siempre le merezco el singular favor de franquearme la Musica de esa Capilla para el día 31 de este presente mes, en que tenia dispuesto hacer la funcion de Iglesia en honor y accion de gracias de la feliz gustosa noticia que tengo comunicada a V.R.^a, pero por cuanto las prevenciones que tenia discurridas no pueden efectuarse para el día señalado, he resuelto diferir la funcion para el día 5 de febrero proximo, dia en que nuestro Glorioso hijo San Martín de la Ascension y Aguirre, merecio el ser Proto Martir del Japon, por cuyo motivo suplico a V.R.^a. se sirva franquearme el mismo número de Musicos para este día”⁷.

No sabemos cuántos eran los músicos solicitados, el caso es que efectivamente se celebraron las funciones los días 4 y 5 de febrero de 1764, con gran dispendio de medios. Una carta remitida por Fr. José de Larrañaga a Miguel José de Olaso nos proporciona sustanciosas noticias acerca de ellas. Está fechada en Aránzazu el 13 de enero de este año de 1764:

“Mi Dueño y Señor Miguel Joseph de Olaso y Zumalabe.

No he dado puntual respuesta a la estimada de Vmd. por esperar a copiar la Aria, y letras, que remito para que se troben al asunto, previniendo a Vmd. que la que va con Musica es muy ruidosa y de buen estilo, pues a mas del juego de violines lleva también clarines y tímboles. Creo no habrá inconveniente en que la Cante uno de nuestros tiples, del modo que Vmd. me significa, pero la remito por lo que pueda suceder; y hecha la troba me remitira Vmd., para que la copiemos aquí.

El pretendiente Carlos tampoco ha parecido acá, pero remittio la Carta desde Oñate. Yo no sé cuando ni si me llamarán a Legazpia, pero si que Vmd. interesa por el y esto me basta para cualquiera lance que dependa de mi arbitrio, que seguramente se conformara con las intenciones de Vmd., a quien debo com-

placer, y lo haré con mucha satisfaccion propia de aqui, alla y en todas partes.

Vamos al caso: Tengo ya dispuestas cuatro Arias con letras propias a Nuestro gran Santo, y el *Laudate Dominum Omnes gentes*; todo en punto de Solfa y asi me parece que está de más la venida de Balzola, solo para la disposicion de los dos Coros y la union del Organo o realejo, creo convendrá que Vmd. pida por mí al Rdo. Padre Guardian a principio de Febrero, pues con un par de dias de anticipacion no dudo se dispondra a satisfaccion lo concerniente al punto de Musica. La ocupacion del dia no me permite mas decir a Vmd. quedo como siempre

Su favorecido y afectuoso Servidor y Capellán

Fr. Joseph de Larrañaga⁸

El escribano Pedro de Ascagorta fue el cronista de dichas funciones. Nos indica que el día 4

“...la música del Santuario de Aranzazu con otros diversos músicos forasteros y todos juntos dieron principio a la funcion entonando con la mas primorosa armonía el *Psalmo Laudate Dominum omnes gentes* con singular conjunto de violines, flautas, oboes, violas, violones, bajones, clarines, trompas y timbales, y despues que acabaron de cantar el *Psalmo* interrumpio el canto musico con voces de victores...”⁹

Acabada esta ceremonia, que se desarrolló en la Sala Consistorial de la Villa, fueron en procesión a la Iglesia donde se cantaron las vísperas.

“Acabadas las Vísperas, y para dar tregua a la hora de el refresco, se dio al Pueblo alguna diversion con la Corrida de Novillos, y la numerosa Nobleza, y Clero subieron a la Sala Consistorial, iluminada brillantemente, y se dispuso una Orquesta de muchos instrumentos, a la que quisieron añadir lustre completo, varios Caballeros de la primera distincion del País, extraordinariamente diestros en el Violín. Pasado algun tiempo en esta bella diversion, se encendio la Iluminacion de todo el Lugar, que con grandes desvelos estaba preparada.

[...]

Continuó después la Musica cantando varias letras alusivas a la felicidad, y gozo de Vergara, con varios conciertos de los mas selectos de Italia”¹⁰

El día siguiente, 5 de febrero,

“despertó al pueblo una descarga universal de los morteretes que estaban prevenidos para el efecto, y habiendose llenado de

) (✠) (
EL BORRACHO
BURLADO,
OPERA-
COMICA,
EN CASTELLANO,
Y BASCUENCE.

ESCRITA,
Y PUESTA EN MUSICA
POR UN CABALLERO
GUIPUZCOANO.

gente todas las calles, salieron a ellas diferentes tambores y tamboriles, y comenzo la festividad con universal alegría”¹¹

“Música usual del País” llama a esta música el mismo cronista en la relación impresa, es decir la usual diana de los txistularis, costumbre aún hoy en boga en numerosas localidades vascas. La celebración de la mañana fue una procesión. En ella,

“Se cantaron ciertas letras con ayuda de instrumentos musicos, y alternando el coro con la musica, y esta con el juego de clarines, timbales y trompas, que de cuando en cuando tocaban”¹².

Tras la procesión, y vueltos a la Iglesia se celebró la misa, en la que

“aun la Musica echó el resto de sus primores reservados, añadiendo al golpe, y armonía de la composicion de la Musica, dos cantadas”¹³

Por la tarde hubo primero una enorme cucaña, “al estilo de Napoles”, cuya composición y desarrollo de la fiesta es divertidamente contado por el cronista. Tras ella, y en el más puro estilo barroco se desarrolla un desfile en el que personajes alegóricos y mitológicos protagonizan una auténtica fiesta teatral.

Precedido de la “marcial música” (clarines y timbales), abre el desfile el personaje de la Fama, a quien siguen Europa, Africa, America, Asia, representados todos por jóvenes jinetes montados a caballo. Seguían una pareja de Húsares, otra de “Guineos”, otra de “Rusianos”, y otra de Turcos. Pero, como en todo desfile barroco, la importancia se centraba en el “Carro Triunfal”. Constaba de tres cuerpos:

“En el primer cuerpo venía el *Tiempo* representado por un corpulento joven vestido de volante con alas de plata: en el segundo cuerpo había un buen número de músicos, y entre ellos diferentes caballeros aficionados a instrumentos músicos [en la relación impresa añade “caballeros de las tres provincias”]; y en el tercer cuerpo iba la *Verdad* representada por un niño de extraña hermosura vestido de color de carne, y tan ajustado al cuerpo, que lo parecía en realidad...”¹⁴

Al llegar la comitiva a la plaza, y tras dar la vuelta a ella quedó colocado el Carro enfrente de la Casa Consistorial,

“en cuyo Salon se hallaba junta toda la nobleza, y en el balcon principal un coro de musicos empezaron a tocar una Marcha de sumo gusto correspondiéndose el Coro del Carro con el del balcón con tal armonia que sin hablarse se conocía

que el un Coro preguntaba, y el otro respondía; y no bien se acabó este agradable paso, cuando con un profundo silencio del auditorio empezó un diálogo entre uno y otro, acompañando el del Carro a la Verdad, y el del balcon a la turba que preguntaba. El joven que representaba a la Verdad tenía tanta destreza y tan delicada y clara voz que con la suspensión que infundió en todo el auditorio no sólo se oyó distintamente cuanto se cantaba, sino que se logró y percibió también el armonioso concierto de ambos coros, y el raro y delicado gusto de la composición...”¹⁵

Acabada esta cantata, cuyo texto figura en la relación impresa, prosiguió el desfile por las calles de Vergara. Una vez finalizado, se procedió a encender “el artificio de fuego”, colocado también en la plaza de la villa, y que constaba de cuatro pisos.

Se completó este día 5 de febrero con la celebración de un baile en la Casa Consistorial. Añade el cronista que “el sexto día de este mismo presente mes no faltó tampoco diversión de bailes y juegos para la gente, que suspendió la ida hasta el día siguiente”.

Como se puede observar, y a pesar del aparato y del importante dispendio empleado en estos dos días, 4 y 5 de febrero, las fiestas no rebasan un radio de acción local, sobre todo si las comparamos con las que se celebraron en septiembre del mismo año. De hecho y como veremos más adelante, fueron en parte un avance de las mismas. Con todo, y como señala el cronista, acudieron también a los actos miembros de la nobleza vascongada. Teniendo en cuenta la cercanía de Azcoitia respecto a Vergara difícil sería pensar que faltase a estas fiestas el núcleo intelectual de Azcoitia. Y efectivamente así nos lo confirma otro de los asistentes, Pedro Valentín de Mugártegui, en sus Memorias:

“El 3 de febrero del año de 64 fui a Vergara en compañía del Conde de Peñafloreda y otros, a las funciones de San Martín de Aguirre, y volví el día 8 [a Marquina]. Los siete días siguientes tuvimos una bella orquesta compuesta del Conde, Rocaverde, Gamarra, Sordel y Mazarredo, y cantaron varias arias y sainetes las tres hijas del Conde, las dos hermanas Anso-teguis, la Gertrudis Ozaeta, el sobrinito de Gamarra y nuestro organista...”¹⁶

Este organista, ha de ser sin duda Marcos Recalde, de quien sabemos que perteneció como tiple a la Capilla Musical de Santiago de Bilbao. Es en los documentos referidos a ella donde se señala el anuncio por parte de su Maestro de Capilla, Gamarra, de la muda de voz del tiple el año 1759. Precisamente en junio de este año es cuando propone con éxito Gamarra, a su sobrino Miguel Ignacio Uscola como tiple, “por ser así en edad como en metal de voz”. Suponiéndosele como nacido hacia 1752, tendría 13 o 14 años en 1764. No sería en absoluto improbable que fuera precisamente este sobrinito

de Gamarra el tiple que representaba a la Verdad en las fiestas de Vergara. Ello justificaría su presencia en el grupo. Supondría además una presencia de mayor peso del núcleo musical de la Capilla de Santiago de Bilbao, no solo en estas fiestas, sino en el estreno de las óperas en Azcoitia, así como en las importantes fiestas de septiembre en Vergara. Estarían así presentes el Maestro de Capilla, Manuel de Gamarra, uno de sus más cualificados instrumentistas, Soidel, un antiguo tiple, Marcos Recalde, además del tiple Uscola. Dos de los principales núcleos musicales del País Vasco, Bilbao y Aránzazu participan así activamente en la música que se desarrolla en los momentos previos al nacimiento de la R.S.B.A.P.

Pero centrémonos en las fiestas de septiembre. Al tratar del movimiento musical en Azcoitia nos hemos referido al estreno de las óperas el mes de julio, auténtico avance de lo que había de ocurrir dos meses más tarde. El mismo informante, Mugártegui, nos resume en pocas líneas el desarrollo de estas fiestas:

“El día 2 de septiembre fui a las famosas fiestas de Vergara, que empezaron el día 10 y se concluyeron el 15: hubo funciones de Iglesia, cuecañas, tres corridas, carro triunfal, parejas, bella iluminación y las dos famosas operas *El Mariscal Ferrant* y *El Borracho Burlado*, que las representamos los mismos actores que en Azcoitia menos Mari Pepa, en cuyo lugar entró la Gertrudis Ozaeta”¹⁷

Por suerte no es ésta la única relación de las fiestas. En el archivo del Ayuntamiento de Vergara se conservan preciosos documentos que reflejan fielmente el alcance que desde el primer momento concedió la Villa de Vergara al acontecimiento. Se reúne en diversas ocasiones el Ayuntamiento para cuestiones organizativas, y el día 10 de junio se reparten los distintos encargos para las fiestas, y entre otros encontramos:

“It. para disponer la musica, teatro de Operas, Parejas y Carro triunfal a los mencionados Sres. Dn. Miguel Ignacio de Olaso y Ulibarri y dn. Roque Xavier de Moyua y Ozaeta”¹⁸.

Hay constancia del trabajo de estos comisionados. Así el 20 de julio escribe la Villa de Vergara una carta a la Villa de Bilbao, con la siguiente petición:

“Para el cumplimiento de estas fiestas necesito de la Capilla de Musica de V.S. los musicos que contiene la memoria adjunta”¹⁹.

Lástima que no se conserve dicha memoria, pues sería clave para saber el peso profesional de los músicos bilbainos en la época. También a San Sebastián dirigen otra carta, fechada el 25 de agosto:

“Seria para mi un favor muy estimable el que V.S. se sirviese dar su licencia a los Musicos trompas de su Capilla para que me hiciesen el gusto de concurrir con su habilidad a dar el lucimiento que deseo a mis funciones”²⁰

Se conservan asimismo las cartas enviadas desde Aránzazu por el P. Larrañaga. Era difícil pensar que pudiera faltar al acontecimiento la Capilla de Música de Aránzazu, y sin embargo todo parece indicar que no pudo estar presente. ¿Puede entreverse una negativa de los Superiores en razón sobre todo de las actividades públicas de la música, en especial de la ópera? Los temores del P. Larrañaga son desde luego muy explícitos:

“Aranzazu, y Agosto 26 de 1764

Mi Dueño y Señor Dn. Miguel Joseph. La carta de Vmd. recibí en San Sebastian, donde mis ocupaciones no me permitieron responder puntualmente. Hagolo ahora diciendo a Vmd. que no tengo por conveniente, ni aun considero asequible el que Fr. Agustin pase a esa con tanta anticipacion, ya por la gran falta que hace aqui, especialmente para la Novena de N^a Sra. que empezará el viernes, y otras funciones, como porque no dudo tañerá los papeles de viola a primera vista, para lo que hace algun ejercicio estos días, fuera de que si aqui se recelase le llevaban para las operas, temo se desbatararía todo, sin que se pudiese remediar, quiero decir que acaso nos mandarian no asistir a ellas, sin embargo de lo consabido, pues no hay aun licencia expresa para ello. Creo que tampoco habra motivo para anticiparme yo respecto de que la Orquesta y lo demas estará ya dispuesto por nuestros Jefes de Musica, a quienes me encomiendo. En fin, Vmd. verá que se debe hacer en el caso, interim ruego a Dios le guarde muchos años en compañía de mi Sra. D^a M^a Ignacia, y el resto de la familia, a quienes me encomiendo, quedando como siempre

De Vm. favorecido y atento Capellán

Fr. Joseph de Larrañaga.

[Al margen:]

Quando a Vmd. le parezca puede pedir por mí al Pe. Guardián que no dudo me permitira pasar a esa, sin esperar a que se acabe la Novena, para la que no hago falta.

Estimaría mucho me favoreciese Vmd. con un ejemplar de la relacion de las funciones proximas futuras de Vergara, que muchos desean verla, y me encargan esta diligencia.

Celebrare salga cuanto antes el invicto Velasco”²¹

Importante documento por las noticias que contiene. No solamente el hecho señalado de los temores del P. Larrañaga en cuanto al permiso para que pudieran los músicos acudir a las citadas fiestas, sino también por otros temas. El citado Fr. Agustín ha de ser sin duda Fr. Agustín de Echeverría, prolífico compositor que formaba parte de la Capilla de Aránzazu. Su relación con la viola nos señala a las claras el conocimiento y uso del instrumento en Aránzazu. Sin embargo, tanto por la escasez de su uso en las partituras por ellos mismos creadas, como por el hecho de que su interpretación corriese a cargo de uno de los músicos más cualificados de la Capilla, todo hace señalar su poca implantación; probablemente no solo en Aránzazu, sino en el País Vasco, puesto que se indica en la carta como un problema específico.

En cualquier caso, y confirmándose las dudas del P. Larrañaga, no sabemos si solamente en lo que a él respecta o si también a algún miembro más de la Capilla, recibe Oñaso otra carta escasos días antes del comienzo de las fiestas:

“Aranzazu, y Septiembre 10 de 1766.

Mi Dueño y Sr. Dn. Mig. Joseph. Quiere mi desgracia privarme del gusto que tendria en asistir a la funcion de nuestro gran Santo en esa mi amada patria, a causa de hallarme ocupadísimo en disponer varias cosas, que pide el Sr. Iturriaga, en carta escrita a mi prelado a fin de que pase a Azpeitia esta Capilla de Musica a celebrar las exequias de la Reina M^{ca}. La pena que me causa este incidente basta, y aun sobra para castigo de no haber complacido a Vmd. en el asunto, pues ciertamente me falta la libertad para que pueda llegar a ser delito. Yo pienso salir aqui el 12 o 13 con que nos veremos entonces; entretanto y Spre. ruego a Dios guarde a Vmd. muchos años, en compañía de mi Sra. D^a M^{ca} Ig^a y el resto de la familia, mi especial favorecedora, quedando con el mas vivo reconocimiento.

De Vmd. obligadísimo Capellán

Fr. José de Larrañaga”²²

Hasta aquí los datos extraídos de los libros de actas municipales así como de fuentes privadas. Pero la fuente documental más importante sobre estas fiestas, al igual que ocurría con las de febrero, es el “Testimonio en relacion de las funciones hechas en el mes de septiembre de 1764 a San Martin de Aguirre”, redactado por el escribano Pedro de Ascagorta Arana, donde describe tanto los preparativos como el desarrollo de todos los festejos. Llama la atención el dispendio ocasionado por estas fiestas, donde nada quedó a la improvisación. Se cuidaron los detalles de seguridad, alojamientos, un largo etcétera, y hasta la preparación de bufets encargados a un cocinero francés. En lo que se refiere a nuestro tema, y conectando con los anteriores datos, en el epígrafe titulado “Razón de Músicos”, nos indica:

EL MARISCHAL

EN SU FRAGUA

OPERA.
COMICA.

ESCRITA

EN FRANCES

POR MONSIUR

QUETANT,

Y PUESTA EN MUSICA

POR

PHYLIDOR.

TRADUCIDA AL ESPAÑOL

POR UN CAVALLERO

GUIPUZCOANO.

“Se solicitaron y condujeron no solo la Capilla de Musicos del Santuario de Aranzazu, sino tambien cuantos Profesores se reconocen sobresalientes en este Noble Arte, así de Bilbao, como de Vitoria, Calahorra, San Sebastian y otras partes”²³

Pero los preparativos más costosos e importantes se hacen en la Casa Consistorial, para acondicionar su salón principal como teatro. Significan estas labores la muestra más palpable del alcance social que pretendía la villa de Vergara con estas fiestas:

“Dispúsose en la Sala Consistorial el Teatro para las Operas con toda la magnificencia que se pudo imaginar: Formóse un crecido Balcon de todo lo que coge la antesala y escalera principal de la Casa de la Villa, quitando el tabique que separa esta pieza de la misma sala: desde aquí se tiró otro balcón por todo el frente de la misma Sala: y desde éste hasta el pavimento de ella se tendió una capaz gradería, llenando el hueco entre ella y el teatro de bancos, que aumentaba la capacidad de la pieza. El teatro se colocó a la parte inferior de la Sala con comunicación a la casa contigua a la de la villa. Comenzaba la construcción del teatro por el asiento de la orquesta, que ocupaba en dobles asientos todo el ancho de esta enorme Sala. Levantábase el teatro cinco pies y formaba su frontis una hermosa perspectiva en que las columnas, cornisas, linteles [sic] y otros adornos hacian la vista mas grata. El centro del teatro le formaban unas culisas [sic], con sus mutaciones correspondientes a lo que se había de representar, imitando la propiedad con la hermosura del modo mas vistoso y agradable. Cerraba el fondo un frontis de mutaciones, igualmente propias, y vistosas. Formaban el techo unas bambalinas, que representaban el celage más natural, y servía de cortina levadiza una tela de seda carmesí. Adornaban los balcones, colgaduras de damasco carmesí y servían a la iluminación de esta admirable pieza un crecido número de cornucopias y unas vistosas arañas de cristal”²⁴.

Comenzaron los festejos la tarde del día 10 de septiembre con una función religiosa en la basílica del Santo:

“Un concierto de Violines, Violas, Violones, Clarines, Trompas, Obues, Chirimías, Bajones, Flautas dulces, y travesieras con el Bajo del Organo dio principio. Cantaron después con todo este golpe de instrumentos a cuatro voces el Salmo *Laudate Dominum Omnes gentes* con que acabó su preciosa vida San Martin de Aguirre. La delicadeza y magisterio de las voces correspondió a la armoniosa composición de esta música y luego se cantó una *salve* compuesta de intento para esta magnífica

función, de manera, que tenia suspendido al auditorio la Armonía y crecido número de tantos y tan escogidos instrumentos y voces”²⁵

La precedente relación de instrumentos nos obliga a tomar con precaución algunos de los datos que nos aporta el cronista, empeñado en dar realce a todos los extremos, pudiendo a veces dejarse llevar por la pluma, sobre todo en cuanto aborda cuestiones técnicas.

Tras la función religiosa, y llegados todos a la villa desde la basílica, tuvo lugar un concierto musical en la Casa Consistorial, interpretado por una orquesta

“En ella entraron, además del grande número de músicos conducidos, muchos caballeros particulares, aficionados y diestros en la Música que autorizaron la función con su habilidad. Comenzose por un grande concierto y se continuó alternando con algunas cantadas, sinfonias, y oberturas”²⁶.

Tras el concierto se celebró en la misma sala un baile público, mientras que en la nueva plaza de toros se dispuso “un grande número de tamborileros, y tambores con cuya música pudiese el pueblo bailar la danza del País”. Perfecto ejemplo de las diversas prácticas estamentales y modos de diversión en el antiguo régimen.

El día siguiente, 11 de septiembre, volvió a repetirse por la tarde el desfile de parejas y carro triunfal celebrado el mes de febrero. Tras este desfile, y entretanto se celebraba en la plaza un baile popular,

“se dirigió la nobleza al salón de Teatro, poniendo (aunque con trabajo) la tropa y providencias de la villa el necesario orden para la entrada. Repartiéronse boletines en que estaba grabado el escudo de Armas de la misma Villa y se cuidó mucho de que no los tuviesen sino las personas de mayor distinción de ambos sexos, y de los Eclesiásticos de que había un prodigioso número de forasteros. Con este bello orden se llenó la Pieza, sus balcones, bancos, y gradería. Sola la entrada llenaba el gusto y la espectación: el adorno, la iluminación abundante y más simétrica añadían belleza, sobre belleza al Teatro, y cuando estaba el publico admirado de tanta hermosura, a que añadía el esplendor de tanta gente lucida, comenzó la Orquesta una admirable obertura. El crecido número de tantos instrumentos, su mucha variedad, el primor con que los manejaban los Profesores y aficionados impuso el más religioso silencio en el Auditorio, de modo que no se oía casi el respirar; suspenso así el mundo, se corrió la cortina, levantándose repen-

tinamente a formar un bello pabellón y se descubrió la escena, que era la portada de un famoso Albeitar, para representarse la celebre ópera del *Marichal Ferrant* o el *Mariscal en su fragua*. Esta Noble Villa ha dado al publico impresa esta pieza, y así es escusado extractarla; pero no se puede dispensar de afirmar que se ejecutó con el mayor primor, y tanto que pareció muy bella aun a los que acostumbrados a ver las mejores piezas de Teatro de Italia, tuvieron que admirar en ésta. Fueron los principales actores, para perpetua gratitud de esta noble villa, los Señores Conde de Peñafiorida, Don Pedro Valentín de Mugártegui, Don Felix María de Samaniego Yurreamendi y Doña Gertrudis de Ozaeta y Barroeta, que quisieron hacer mas plausible la funcion con su extraordinaria habilidad. Duró la función como tres horas, y pareció tan breve que no había quien no se lamentase de la corta duracion de un entretenimiento que embelesaba”²⁷

Efectivamente la villa de Vergara costeó la impresión del libreto de la ópera. Se conserva además la notificación que efectuó la villa al destinatario de la publicación, Don Martin José de Areizaga Irusta, en fecha 25 de agosto de 1764:

“Muy Sr mío. La resolución que he tomado de dar a la prensa las dos celebres operas que debe el teatro español, y vascongado al Sr. Conde de Peñafiorida su hermano de V.S. me presenta la agradable coyuntura de manifestar a V.S. mi estimación. Las obras me merecen el mayor aprecio por lo que debo al Sr. Conde, y para darlas al publico con el honor que corresponde a su persona he resuelto dedicar a V.S. la del Mariscal en su fragua”²⁸.

EL título de la publicación es como sigue:

“EL MARISCHAL / en su Fragua / OPERA-/COMICA / escrita / EN FRANCES / por monsiur / QUETANT, / y puesta en Musica / por / PHILIDOR / traducida al español / por un caballero / GUIPUZCOANO”²⁹

En el libreto se incluye una “Advertencia del traductor”, que no es otro que el Conde de Peñafiorida, donde en un evidente intento de rebajar la importancia de la novedad, da noticia del motivo y medio para el que adaptó esta obra:

“Hicela solo para representarse entre unas señoritas, y unos amigos míos aficionados a la música que quisieron divertirse en dar un espectáculo, nuevo para este País, a los caballeros concurrentes a las Juntas de esta provincia, en Azcoitia”³⁰

Se confiesa Peñaflorida remiso a dar a la imprenta el libreto, ante los defectos que pudieran existir en la traducción, pero accede a ello,

“haciéndome cargo de que no siendo mi intencion el dejar un nombre en la historia del teatro español, debo preferir el complacer a unos amigos, al recelo de dejar de parecer sabio”³¹.

Finaliza Peñaflorida esta advertencia con unas indicaciones sobre su trabajo técnico:

“Debo también prevenir que aunque no se ha alterado sustancialmente esta traducción de su original, se ha hecho sin embargo tal cual variacion, ya en suprimir ya en añadir algunas cosas que han parecido precisas. Sobre todo en lo compuesto para música se ha observado menos regularidad en la traducción, por la grande dificultad de haber de sujetar el metro a una música dispuesta para poesía francesa.

NOTA

Cuatro Arias que van señaladas con una estrella no son de la Opera del *Marechal Ferrant* sino de otra italiana intitulada la *Serva Padrona*, las que se han añadido por alargar algo la pieza”³².

No es de extrañar esta necesidad de alargar la pieza, ya que en las representaciones francesas se incluía como práctica habitual en las óperas cómicas la interpretación de varias canciones populares que nada tenían que ver con la música compuesta por el correspondiente compositor. Por otra parte, y en este caso concreto tampoco la obra original de Philidor incluía una obertura, que sin embargo sí se interpreta en la representación vergaresa. Son éstas, prácticas muy comunes en la época.

Por lo que respecta a la música original y a los datos generales de la obra, he aquí lo que indica el Diccionario de Operas de Felix Clément (1868):

“MARÉCHAL-FERRANT (LE), opéra-comique en deux actes, en prose, paroles de Quétant et Anseaume, musique de Philidor, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent le 22 août 1761, et a la cour devant Leurs Majestés. La scène se passe dans la boutique de Marcel, maréchal-ferrant; le sujet n’a rien de remarquable, mais la musique est celle d’un maître. La facture en est excellente, l’harmonie conduite avec un art tout à fait hors ligne, la mélodie souvent intéressante. Il n’y a pas d’ouverture”³³

Pero volvamos a las funciones de Vergara. El siguiente día 12 de septiembre, a primera hora de la mañana, y según la costumbre habitual del País:

“Los tamboriles y bailes de Plaza y calles daban un nuevo espectáculo en cada esquina y de modo que parecía que cada uno hacía empeño de divertir a los demás con lo mismo con que él se entretenía”³⁴

Al igual que el día de la víspera, los principales actos se sucedieron al atardecer:

“...de repente, entre la iluminación a suceder y aun equivocar al día excediéndole en la hermosa simetría de tanta luz artificial, comenzaron los bailes, los bueyes embolados en la plaza y la función de teatro en la Casa de la Villa; fue necesaria toda la tropa para dar cómoda entrada a las gentes de distinción: El crédito de la primera función de teatro arrastró a todo el pueblo a solicitar entrada al espectáculo; pero el buen orden, y la urbanidad pedía que se prefiriesen en él las personas de distinción que habían venido a la función. Así la lograron entrando en ella con preferencia. Y después de admirar la belleza de la pieza, y la armonía maravillosa de la Orquesta, y de la magnífica obertura con que dio principio, se corrió la escena que era la tienda de un zapatero para representarse en ella la Opera vascongada de “el Borracho Burlado”. Esta pieza original, de cuya disposición y de cuya música es único Autor el mismo Sr. Conde de Peñafiorida también la ha dado la Villa con vanidad al público. Por eso se me excusa el gustoso embarazo de describirla, pero no me dispensaré de asegurar que los mismos Señores la ejecutaron con la mayor propiedad, y con el mayor primor. Su idea jocosa junta a lo raro del pensamiento, a la concatenación de los lances, a la propiedad de la Música, hace tan singular esta pieza que no deja que desear. Entraron en ella dos tiernas señoritas, D^a Dorotea de Murua y D^a María Antonia de Moyúa que cantaron con delicado gusto y hicieron el papel de revendedoras con la mayor propiedad; juntáronsele cuatro caballeros muy tiernos, Dn. Ramon de Munibe, Dn. Ignacio Josseph de Olasso, D. Antonio de Munibe y D. Juaquín Josseph de Berroeta que remedaron al vivo el papel de aprendices zapateros, en cuya clase cantaron, y divertieron extraordinariamente el auditorio; Duró también esta función como tres horas, y nadie creió que hubiese durado media hora, según era la satisfacción que mostraban todos, y lo que lamentaban que se

✱

METROS DIFERENTES,
Y FESTIVOS,
QUE PARA DISTRIBUIR
EN VARIAS TARGETAS,
DE LAS FUNCIONES
CON QUE LA NOBLE VILLA
DE VERGARA

MANIFESTÓ EL SUMO GOZO
de haverse declarado por Hijo de ella,
el Glorioso Martyr

SAN MARTIN
DE AGUIRRE, &c.

ESCRIVIA

(POR COMPLACER A UN CAVALLERO,
interessado en estas glorias)

FREY DON JOSEPH JOACHIN
Benegas y Lujan, &c.

Con licencia: En Madrid, en la Imprenta de la Viuda de
Manuel Fernandez. Año de 1764.

hubiese concluido, pero a las once, hecha la señal, se retiraron todos a sus habitaciones con el mayor orden y la mas cumplida satisfacción”³⁵.

No vamos a hablar ahora de la obra, ni tampoco de la asimilación que se efectuó meses más tarde de esta práctica operística a la naciente Sociedad. De esta asimilación que fue utilizada crítica y peyorativamente trataremos en el apartado dedicado a la teoría y polémicas teatrales. Pero conviene reseñar la sorpresa que supuso, en múltiples sentidos, esta nueva práctica. De ello ha quedado alguna muestra en epistolarios de la época. Así, en una carta dirigida por Enatarrriaga a Joaquín de Izaguirre, y fechada en Madrid el 3 de septiembre (antes pues de las fiestas) de 1764, se indica:

“...y con el capítulo de la carta he logrado buenos ratos con el hijo de Murua, y las grandes fiestas que en su lugar se hacen, introduciendo en ese País las Operas y Cuaña”³⁶

Por otra parte no es de extrañar la asimilación de la práctica de las óperas a los integrantes de la futura Sociedad. Si repasamos los nombres de los participantes en las representaciones, tenemos el resultado de que al menos ocho de los miembros fundadores de la Bascongada estaban directamente implicados en ellas. También en las publicaciones de la Sociedad hay un recuerdo de estas funciones, justamente al recordar la vida del Conde de Peñafloreda, en el logio a él dedicado:

“Había al mismo tiempo una magnífica corrida de toros en una gran plaza construida a toda costa para esta función. El contraste de operas y toros era muy propio para descubrir el gusto dominante del concurso; y se vio claramente que preferia al sangriento espectáculo de la plaza, la dulce y armoniosa diversión del teatro. Esta parece la inclinacion mas natural, á lo menos en el hombre civilizado”³⁷.

Clara muestra de la nueva posición de los ilustrados. Y es menos casualidad de lo que parece la inclusión de estas representaciones en las fiestas de Vergara del año 1764. El cambio educativo a través del teatro será una de las máximas potenciadas por este grupo de ilustrados, herencia en gran medida de su propia educación. Pero tan importante como ello creemos que es el intento de captar la adhesión del estamento nobiliario a un proyecto que por razones poco conocidas aún quedó aparcado un año antes en un medio más próximo al de la clase comerciante, y presentada como proyecto solamente para la provincia de Guipúzcoa. Quizás por ello, para esta captación hubo que cambiar el envoltorio del proyecto. Se esconde así toda la innovadora carga de cientifismo y sobre todo practicidad, mostrando un proyecto más filantrópico y humanístico. Y como carta de presentación, nada más inofensivo, grato y sonoro que la ópera, el teatro y la música. Y aun así tuvieron problemas.

NOTAS

- (1) URQUIJO, Julio de: *Los Amigos del País...* op.cit., p. 16
- (2) URQUIJO, Julio de: *Menéndez Pelayo...* op.cit., p.125
- (3) ROUSSEAU, Jean Jacques: *Les confessions* (Paris: Garnier-Flammarion, 1986), p.71-73
- (4) *EXTRACTOS* (1786), p.38-39
- (5) URQUIJO, Julio de: *Menéndez Pelayo...* op.cit., p.44
- (6) AZCOITIA, Libro de decretos del Ayuntamiento. n° 17, f.95 v°
- (7) *Registro de la Noble y Leal Villa de Vergara del año 1763*. Archivo Municipal de Vergara. Legajo n° 100, f.233/253
- (8) Carta manuscrita existente en el Archivo familiar de Aramburu-Zavala de Tolosa. Agradazgo a Gabriela Vives y Borja Aguinalde la amabilidad y deferencia en darme noticia y fotocopia de la misma.
- (9) ASCAGORTA, Pedro de : "Testimonio en relacion de las funciones hechas en el mes de septiembre de 1764 a San Martin de Aguirre", en *Registro del Concejo de Esta Villa de Vergara del año 1764*. Archivo Municipal de Vergara, Libro 2-5-7b
- (10) [Relacion de las fiestas celebradas en Vergara en el mes de febrero de 1764] Impreso sin las primeras páginas existente en el Archivo ERESBIL de Rentería, p.23 y 24
- (11) ASCAGORTA, Pedro de: "Testimonio...", Ms.cit.
- (12) *Ibidem*
- (13) [Relacion de las fiestas...] op.cit., p.31
- (14) ASCAGORTA, Pedro de: "Testimonio...", Ms.cit.
- (15) *Ibidem*
- (16) URQUIJO, Julio: *Menendez Pelayo...* op.cit., p.44
- (17) *Ibidem*
- (18) *Libro de Acuerdos de la Villa de Vergara (1764)*, f.328 v°
- (19) *Registro del Concejo*. Año 1764. Libro ms., f.235 Archivo Municipal de Vergara.
- (20) *Ibidem*, f.241
- (21) Carta manuscrita conservada en el Archivo familiar de Aramburu-Zavala, de Tolosa
- (22) *Ibidem*
- (23) ASCAGORTA, Pedro: "Testimonio...", Ms.cit.
- (24) *Ibidem*
- (25) *Ibidem*
- (26) *Ibidem*
- (27) *Ibidem*
- (28) *Registro del Concejo*. Año 1764. Ms.cit., f.265
- (29) Impreso conservado en la Biblioteca Provincial de Gipúzcoa. Fondo Urquijo. 5f. seguidos de 50 p.
- (30) *Ibidem*
- (31) *Ibidem*
- (32) *Ibidem*
- (33) CLEMENT, Felix: *Dictionnaire Lyrique ou historire des Operas*. (Paris: Auguste Byer, [1868?]), p.429
- (34) ASCAGORTA, Pedro: "Testimonio...", Ms.cit.
- (35) *Ibidem*
- (36) Archivo de los Condes de Peñafiorida. Caja 127, n° 2710-2
- (37) *EXTRACTOS...* (1786), P.43

C. - LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS

C.1 - ANTECEDENTE INMEDIATO: 1763

Alejándonos del tema de las fiestas de Vergara del año 1764, regresemos al círculo de estudiosos de Azcoitia de años anteriores. Fruto de sus reuniones científicas es la propuesta que presentan a las Juntas Generales de la Provincia de Guipúzcoa del año 1763, dieciséis caballeros encabezados por el Conde de Peñaflores. La Junta de la provincia da las gracias, toma el acuerdo de imprimir el proyecto en el correspondiente Registro de dichas Juntas y pospone hasta las siguientes la toma de cualquier decisión. El año de 1764 corresponde como hemos visto a Azcoitia la reunión de las Juntas. En ellas declinó hábilmente la Provincia cualquier responsabilidad volviendo a dar largas al asunto:

“... acordó la Junta repetir gracias a los Señores que queda nuevamente aprobado por la Provincia, quien desde luego da todas sus facultades al Señor Conde de Peñaflores, autor principal de él, para que tome todos los medios conducentes a su establecimiento; y respecto de ser inasequible, por ahora, el todo de lo que encierra tan vasto Proyecto, el mismo Señor Conde acompañado de las personas que convengan, practique todos los experimentos de lo que juzgare mas factible, y comunique los sucesos a la primera Junta General...”.

Nada habría de extraño en todo ello si este proyecto coincidiera con el que más adelante sería el de la Bascongada. Pero llama la atención la complejidad y alto nivel de practicidad de la formulación. Así lo indica el mismo título:

“PLAN de una Sociedad Economica o Academia de Agricultura, Ciencias y Artes utiles, y Comercio, adaptado a las circunstancias, y Economía Particular de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa”

Consta el proyecto de:

- Discurso Preliminar
- Titulo I. Objeto de la Sociedad o Academia Económica de Guipúzcoa: su descripción: titulo: diferentes clases de sus individuos, y las ocuciones de ellos
- Titulo II. Medios para fomentar, y adelantar la Agricultura, la Economía Rustica, las Ciencias, y Artes utiles, y el Comercio
- Titulo III. De los empleos, Gobiernos, y Juntas de la Academia
- Titulo IV. Maestros que ha de tener la Academia y Resumen de sus gastos
- Titulo V. Plan de una loteria por medio de la cual, se pueden componer los sesenta mil reales annos, que necesita la Academia para sus gastos”

Concretando en el Titulo I se detalla claramente la principal finalidad del proyecto:

“La Sociedad, o Academia Economica de Guipúzcoa ha de tener por objeto el cultivar la Ciencia de la Economía, dividiendo para mayor claridad, y método en tres capítulos, o secciones que abrazan todos los puntos de ella, y que harán tres diferentes objetos para distribuir en ellos el numero de Individuos de la Academia, y facilitar los progresos de esta Ciencia. Los tres objetos serán: el primero, la Agricultura: el segundo las Ciencias, y Artes utiles: y el tercero, el Comercio”.

Como puede observarse no aparece en esta formulación ningún rastro de disciplina humanística. Y efectivamente en todo el voluminoso proyecto no tienen cabida ni la Historia, ni la Literatura, ni la Música. Si hemos incluido el plan y los fines es porque es éste el espíritu que pensamos subyace en el proyecto de la R.S.B.A.P. Lógicamente con otras dedicaciones más variadas y sobre todo con una presentación completamente diferente, pero en el fondo con la misma idea de desarrollar los caminos y condiciones de la utilidad y la prosperidad.

No hemos de ser nosotros los encargados de estudiar porqué no prosperó la idea de una Academia en Guipúzcoa, pero está claro que el cambio de pro-

sentación al hablar de una Sociedad para las tres Provincias es eminentemente estratégico. Reflexionaremos sobre ello más adelante.

No deja de ser curiosa la respuesta de las Juntas de Guipúzcoa, fechada en Zumaya el 7 de julio de 1765, a la presentación de la nueva Sociedad:

“Leyóse también la siguiente carta de Don Miguel Joseph de Olaso y Zumalave, Secretario de la Sociedad de los Amigos del País.

M.N. y M.L. Provincia de Guipuzcoa.

Muy Señor mío. A principios del Invierno pasado se penso entre varios individuos de V.S., de la Provincia de Alaba, y Señorío de Bizcaya, en formar una Sociedad de Ciencias, Bellas Letras, y Artes bajo la denominacion de *Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais* [...]

Vergara, y julio 1º de 1765. De orden de la Sociedad de los Amigos del Pais [...]

Y la Junta acordó responder a este Caballero en los terminos que se siguen [...]

Seran sin duda muy copiosos los [frutos] que cogera el Público en los primeros ensayos, que va a producir la Sociedad, y para mi de suma gloria, principalmente, por lo que tienen de efecto de las tareas literarias de los Ilustres miembros...”.

Da la sensación de todo un respiro.

C.2. - BREVE DESARROLLO HISTORICO

Nace la R.S.B.A.P. en diciembre del año 1764, pocos meses después de celebrarse las fiestas de Vergara. De hecho fue en ellas donde los principales promotores de la Sociedad reclutaron los miembros así como expusieron las nuevas formas y maneras de su presentación.

El día 6 de febrero de 1765 comienzan las primeras Juntas Generales desarrolladas hasta el día 13, presentando en ellas diversos escritos y trabajos. Inauguran así una de las referencias fundamentales de la R.S.B.A.P., sus Juntas Generales que habían de celebrarse por norma, y durante seis días, una vez al año. Los trabajos que en ellas se presentaban fueron impresos al principio en el *Ensayo* publicado en 1768, y más tarde, en los *Extractos* anuales, siendo los de 1771 los primeros que se editaron cerrando el ciclo los correspondientes al año 1793.

La Sociedad giraba principalmente en torno a los Socios de Número, que en número de 24 se repartían entre las tres provincias de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya, a razón de ocho por provincia. Entre ellos debían repartirse los principales cargos, tales como Director, Secretario, Archivero, Recaudadores, Consiliarios y Vigiladores. Estos últimos tenían como misión velar por la educación de los Alumnos. Ya junto con los primeros estatutos de 1765, se publica el Reglamento para los Alumnos de la Sociedad Bascongada. De esta manera y desde el principio concede la Sociedad una gran importancia a la enseñanza y preparación de la juventud, como más adelante habría de demostrarlo con la creación del Seminario Patriótico Bascongado de Vergara, dirigido a la educación de los jóvenes.

Además de los Socios Numerarios, había otra clase de socios, Veteranos, Supernumerarios, de Mérito, Honorarios así como Profesores y Literatos. De los 41 socios que figuran en el primer catálogo editado, correspondiente al año 1766, llega a tener la Sociedad casi 1.000 socios, muchos de ellos repartidos por los países latinoamericanos.

El conjunto de los Socios residentes en las tres provincias se distribuían en cuatro comisiones, tal y como se señala en los Estatutos definitivos de 1774:

“En cada Provincia habrá cuatro Comisiones, que abracen todos los objetos de la inspeccion de la Sociedad, y serán las siguientes: Comisión primera de *Agricultura y Economía Rustica*, cuyo objeto será el fomentar, perfeccionar y mejorar todo lo correspondiente a estos asuntos, con atencion a las particulares circunstancias del País. Comisión segunda de *Ciencias y Artes utiles*, cuyo objeto será el cultivar aquellas que prometan utilidad más inmediata a las tres Provincias Bascongadas. Comision tercera de *Industria y Comercio*, cuyo objeto será el promover

los ramos mas asequibles y analogos a la constitucion de la Patria. Comision cuarta de *Historia y Buenas Letras*, cuyo objeto será la ilustración y cultura del publico.”

Los integrantes de cada comisión en cada una de las tres provincias se reunían una vez por mes en lo que se denominaban las Juntas Semanarias. De esta manera cada mes había una Junta Semanaria dedicada a cada una de las cuatro comisiones. Debían celebrarse estas Juntas entre los meses de noviembre y junio, y resultan ciertamente importantes por ser las mantenedoras del trabajo científico de la Sociedad, la lenta y constante preparación de las Juntas Generales.

Además del Seminario de Vergara, sin duda su principal creación, procedió asimismo la R.S.B.A.P. a crear diversos centros docentes en Loyola, Vergara, Vitoria, Bilbao y San Sebastián, algunos de ellos escuelas de dibujo, primando en general las enseñanzas de carácter utilitario.

Hubo proyectos que nunca llegaron a ver la luz, algunos de ellos muy avanzados, como por ejemplo el Seminario de Señoritas que tenían pensado establecer en Vitoria. La Compañía de Pesca fue otro de los ambiciosos proyectos.

En las recientemente editadas cartas del Conde de Peñaflores a P.J. de Alava ha mostrado palpablemente J.I.Tellechea la razón básica de la presencia en la Sociedad de tantos socios alejados de las tres provincias. La falta de apoyo financiero por parte de las autoridades locales empujan a los miembros fundadores de la Sociedad a buscar socios de alto rango que ayudasen a sostener los costos de las múltiples empresas en las que estaba empeñada. Figuran así en sus listas numerosos miembros de la nobleza, dignatarios de la Corte, hombres de la administración, militares, etc. Y sobre todo muchos vascos alejados de su tierra natal, algunos al otro lado del océano, que contribuían con su cuota al mantenimiento de la primera de las Sociedades establecidas en el reino.

Las grandes empresas esconden grandes hombres, y de tal hay que calificar sin duda al Conde de Peñaflores, primer Director de la Sociedad hasta el año de su fallecimiento, 1785. Es el principal instigador de todas las realizaciones importantes de la R.S.B.A.P. No fue el único Director de la Sociedad. A su muerte le sucede en el cargo su sobrino el Marqués de Montehermoso, quien ocupa el cargo hasta el año de 1798. Pero para entonces la Sociedad ha cambiado, hasta casi prácticamente desaparecer. No es una casualidad que la muerte de Peñaflores venga a una con un lento declive de la Sociedad. El Seminario de Vergara reclama las más urgentes atenciones, pero la época no ayuda demasiado. La guerra de la Convención del año 1795 es prácticamente definitiva y aunque la Sociedad no desaparece, interrumpe su actividad durante varios años. Al retomarla las fuerzas no son ya las mismas, y la Sociedad languidece lentamente con el avance del siglo XIX.

Faltan aún muchos trabajos para calibrar el peso de las realizaciones de la R.S.B.A.P. Pero sirva como una referencia cercana a la música las conclusiones de L.M. Areta sobre la labor literaria de la Sociedad. Ellas pueden ser una muestra del alcance que tuvo en el s. XVIII nuestra Sociedad:

“La Real Sociedad Vascongada desempeñó, pues, un papel importante dentro del mundo literario de la época hasta el punto de que Juan Sempere Guarinos le dedicó unas líneas especiales en su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritos de Carlos III*. Ella era el punto de mira de muchos escritores deseosos de verse inscritos entre sus Socios. Para muchos de éstos, la Sociedad sirvió de trampolín: en medio de la ebullición de ideas a que daban lugar las sesiones de trabajo los Amigos se fueron impregnando de las ideas entonces reinantes. Y si unos se contentaron con su labor dentro de la propia Sociedad, otros sintieron la necesidad de participar activamente en la difusión de las ideas ilustradas a través de los medios que entonces estaban a su alcance durante el tiempo que les fue permitido”¹.

C.3. - SOCIOS MUSICOS DE LA R.S.B.A.P.

C.3.1. EL CONDE DE PEÑAFLORIDA

La publicación de un artículo sobre la faceta musical de Javier María de Munibe e Idiaquez² nos exime de alguna manera el realizar una exhaustiva exposición biográfica incluyendo todos los datos que lo relacionan con el arte musical. Evitamos así la duplicación de citas que tienen mejor acomodo en otras partes de este trabajo. La enorme cantidad de noticias en las que aparece el Conde de Peñafiorida como agente de hechos musicales de toda índole revela a las claras la primordial importancia de esta figura en el desarrollo de la evolución musical no solamente de la R.S.B.A.P., sino también del País Vasco en su conjunto. Las amistades, relaciones y realidades que supo generar lo convierten en el principal agente de la ilustración musical vasca.

Los actos de una persona y la huella por él dejada en las generaciones futuras es quizás lo que mejor pueden definir el alcance de su obra. La muerte del Conde de Peñafiorida produjo la lógica conmoción en cuantas entidades y personas con las que se relacionaba. Se sucedieron los elogios en diversas instituciones y lugares, algunos de los cuales utilizaremos tanto ahora como al final de estos apuntes biográficos para encuadrar su figura y obra con la imagen que de ella tenían sus contemporáneos.

Así se expresa una biografía anónima conservada en el Archivo Provincial de Alava:

"Poseía la física, matemáticas, geografía, historia, humanidades, música en grado superior, (de suerte que era reputado por uno de los mejores músicos de España). Poseía las leyes municipales de su Patria y Provincia en cuyo manejo y gobierno tuvo considerable influjo"³

El Elogio fúnebre leído en la Sociedad Económica Matritense por D. Juan de la Mata Linares, incluye estas referencias a la música:

"Poseía la Música en alto grado de inteligencia, y gusto, como lo acreditan sus Operas, y Sinfonías. Tampoco le era desconocida la Poesía; y como su grande objeto era siempre el aprovechamiento de la Juventud, tenía ya, cuando murió, escritos dos Actos de una Comedia intitulada: *Los Pedantes*, que debía ser representada por los mismos Seminaristas, para que a un tiempo se divirtieran, y aprendieran a conocer los riesgos de la molestísima Pedantería"⁴

Xavier María de Munibe, Conde de Peñafiorida había nacido cincuenta y cinco años antes, concretamente el año 1729, en la localidad de Azcoitia. Realiza los primeros estudios en el colegio que regentaban los Jesuitas en la mis-

ma villa, para pasar a ampliarlos a la localidad francesa de Toulouse. Los años que reside en Francia eran un tanto confusos hasta hace bien poco. J. Vidal-Abarca⁵ ha aclarado que es el año 1740, con apenas 11 años cuando marcha para Toulouse, a estudiar al colegio que tenían los Jesuítas en dicha población francesa. Permanece estudiando hasta el otoño de 1746. No regresa pues cuando muere su padre el año 1742, sino que continúa unos años más. Es importante el dato en cuanto que la estancia, y por lo tanto los estudios en Toulouse se amplían de 4 años que se venía afirmando hasta ahora, a 6. Es en estos años cuando adquiere sobre todo su formación científica, y donde afianza sus conocimientos musicales, por lo que sabemos en el violín y la viola, aunque probablemente los ampliara con otros estudios teóricos.

Vuelto al País Vasco, y como indica el Marques de Narros en el Elogio⁶ dedicado en la R.S.B.A.P. a su muerte, asume en más de una ocasión la responsabilidad de cargos públicos locales y provinciales. De hecho a su vuelta en 1746 es nombrado Diputado General, ostentando el mismo cargo 10 veces más, según el cómputo de J. Vidal-Abarca, en los siguientes años: 1750 /1754 /1755 (adjunto) /1758 /1761 /1762 /1765 /1770 /1778 y 1781.

Su estancia en Azcoitia se prolonga hasta el año 1767, en que marcha a Vergara para ocuparse de los asuntos docentes de la R.S.B.A.P. Los años que reside en Azcoitia son años de intensa actividad. Ha quedado indicada la creación de las Academias que se organizan por los años 50, en los que la música era objeto de dedicación dos veces por semana. Su labor musical es patente como intérprete, organizador y compositor. A lo largo de este trabajo se sucederán continuas referencias a la música en su correspondencia y documentación particular. De esta época datan partituras como las tonadillas dedicadas en 1762 a su amigo Pedro Valentín de Mugártegui, quizás el zortziko "Adiyo Probintziya" así como otros zortzikos y contradanzas que hacía tocar a los tamborileros de Azcoitia según el decir de Narros, sin olvidar la importante composición de la ópera *El Borracho burlado*, o la adaptación de "*Le Maréchal Ferrant*".

Pero la huella musical más profunda que deja el Conde de Peñafloreda en su villa natal está relacionada con su producción religiosa. El Marqués de Narros señala en su elogio: "En la Iglesia se le ve delante del facistol rodeado de todo el cabildo, llevando el compas, y cantando las misas y arietas que ha compuesto él mismo". Las dudas que pudieran surgirnos del evidente carácter penagórico del texto se desvanecen ante las Misas, Pasiones y otras composiciones suyas que han ido transmitiéndose de generación en generación. El hecho de que algunas de sus obras, como el "Via crucis", hayan llegado hasta nosotros con algún retoque de posteriores músicos azcoitianos, entre ellos José Izurrategui no hace sino corroborar este recuerdo y veneración de la villa de Azcoitia por el legado musical del Conde de Peñafloreda⁷. Obras como el "Irten ezazu" o el "Benedictus" son asimismo fieles indicadores del gusto y saber musical del Conde. Muchas obras con todo se nos habrán perdido para siempre, destacando entre ellas los "Gavon-sariak" que compusiera para la pa-

rroquia de Azcoitia el año 1762, villancicos de evidente carga dramática en cuyo texto están ya patentes todos los ideales ilustrados del grupo azcoitiano.

El citado José Izurrategui nos señala otra diferente actuación de Munibe en favor de la música en la Parroquia de Santa M^a de Azcoitia:

"En su vida, y por indicación suya se encargaron grandes cantorales de pergamino y pasta de madera para diversos oficios, misas, víspera, maitines, etc... allá por años de 1773, 1774 y 1775"⁸

En el período azcoitiano de Munibe se inserta su relación con la Corte, ya que el año 1758 fue nombrado Diputado a Corte. Estuvo al parecer ocupado en el cargo hasta el año 1761, siendo de suponer que sus estancias en Madrid fuesen temporales. Por estos años se desarrolla la polémica con el P. Isla sobre temas físicos, polémica que nos facilita datos acerca del conocimiento y práctica musical del Conde en la Corte, datos que incluimos en el capítulo C.7.2. Por carta dirigida a Munibe desde Madrid por su tío Gaspar y fechada en 26 de diciembre de 1763, parece indicárcenos que sus viajes a Madrid podrían continuarse aun después de no tener el cargo:

"La muerte de la Archiduquesa ha suspendido las fiestas, no se sabe hasta cuando, porque el Rey, que queria que se hiciesen brevemente por este tiempo ira despues de Reyes al Pardo, a cumplimentar con esta su jornada. Y si esta declaracion la hace para buen tiempo y las funciones peradas [sic] mereciesen tu incomodidad en venir te avisare; pues en casa no te faltara una mala sopa, ni un mal colchon"⁹

Otra relación que es digna de destacar, y esta vez por motivos específicamente musicales, es la del Conde de Peñaflores con el Santuario de Aránzazu. Probablemente la relación existiría desde la juventud, a través del P. Larrañaga, Maestro de Capilla del Santuario, y amigo personal del Conde. Tenemos confirmación de que el año 1756 actúa el Conde de Peñaflores en Aránzazu cantando un Stabat Mater a solo de José Pla. Dos años antes, en 1754, se fecha en Aránzazu la copia de una misa inédita de Scarlatti, y dos años más tarde, en 1758 la de dos conciertos para órgano y orquesta de Haëndel. Son como se ve años de apertura musical del Santuario. No sería difícil ver en ello, si no una influencia directa del Conde de Peñaflores, sí al menos del grupo de inquietos azcoitianos, germen de la R.S.B.A.P. No faltan, desde luego, datos posteriores de la relación estrecha de todos ellos con el Santuario de Aránzazu. También existe esta relación en el plano musical. Publicaba en 1883 la revista Euskal-Erria los "Erregeen Adorazioko bersuak. Azkoitico Santa Marian kantatuak"¹⁰ cuya paternidad atribuía José Francisco Aizquibel al Conde de Peñaflores. Pues bien, este texto es el utilizado por Fr. Agustín

de Echeverría, compañero de Fr. José de Larrañaga en Aranzazu, para componer el villancico a cuatro a la Epifanía, fechado el año 1779.

Hemos indicado que el año 1767 se traslada a Vergara, en un principio de forma provisional para hacerlo definitivamente en la primavera de 1768. Centra a partir de entonces sus esfuerzos en el tema del establecimiento de un colegio o Seminario dedicado a la enseñanza de la juventud. En los capítulos dedicados a este centro más adelante veremos su entrega y desvelos para el desarrollo de la principal creación de la R.S.B.A.P.

Cuando estaba componiendo una ópera de título *La Paz*, para el uso de los alumnos, murió el año 1785. No fue la única obra de carácter didáctico que compusiera, aunque desgraciadamente están todas perdidas, conociendo solamente la noticia de ellas. Precisamente en otro Elogio, el atribuido por J. Vidal-Abarca a Santibañez, se nos indica la existencia de una obra más, una ópera probablemente destinada también al Seminario, al hablar de los melodramas compuestos por el Conde de Peñaforida:

"Prescindiendo del exquisito gusto con que tocaba el violín y cantaba (pues pasaba por uno de los buenos Musicos del Reyno) compuso además diversas Operas que se representaron en su País. Tales han sido el *Borracho burlado*, original hecha con su musica para las fiestas de Sn. Martin de Aguirre. *el Amo querido* tambien original hecha en 1781. *el Mariscal de Ferrant* Opera traducida del frances para aquellas mismas fiestas"¹¹

Para finalizar estos breves retazos biográficos hemos optado por incluir el párrafo, posiblemente de los más sobrios, pero también de los más certeros, escrito en su homenaje por una conocida personalidad, el economista Valentin de Foronda:

"... quiero cumplir con el deber que me impone la justicia, diciendo que fue buen padre, excelente amigo, gran patriota, activo, laborioso, célebre cantante, compositor de música soberbio, escritor correcto, sólido y elegante, amante del estudio, sabio, filósofo y amable sin término"¹²

C.3.2.- SOCIOS COMPOSITORES

C.3.2.1. Manuel de Gamarra

De entre los músicos miembros de la R.S.B.A.P. es quizás el más conocido, gracias sobre todo a las investigaciones y publicaciones del P. Donostia y más recientemente de J.A. Arana Martija y M. Carmen Rodríguez Suso¹³. Dada la cantidad de datos de que disponemos, hemos optado por dividirlos en atención a las diversas facetas en las que se ocupó esta importante figura de la Bascongada.

Trayectoria vital y profesional

Nace en Lequeitio el año 1723, siendo bautizado concretamente el día 28 de marzo¹⁴. ¿Sería quizás descendiente de aquel Domingo Licon, "tamborin" en la misma villa de Lequeitio de quien nos da noticia J.A. Arana-Martija?¹⁵

Es examinado junto a Manuel de Ormaegui, en 1734 a la edad de once años, para tiple de la Capilla Musical de Bilbao por su Maestro, Joseph de Zailorda, quien dio el siguiente dictamen de ambos:

"tienen buena voz, y alcanzan aun más del punto necesario"¹⁶

En consecuencia, el Consistorio decide

"se pongan en poder de D. Juan Bautista de Inorreta, Presbítero, organista de la referida capilla, y que se les acuda con el vestuario, alimentos, y demás que hasta aquí se ha practicado de los propios y rentas"¹⁷

Siendo Gamarra aún tiple, el 31 de abril de 1736 pide el organista Inurreta al Ayuntamiento de Bilbao ser sustituido por su sobrino Joaquin de Oxinaga en sus ausencias y enfermedades, petición que le es concedida. Es muy probable, pues, que Manuel de Gamarra fuera enseñado por el insigne compositor.

Cuatro años más tarde, en 1740 Zailorda informa de que Gamarra ha entrado en muda el mismo día del Corpus. Decretan le corra el plazo de dos años. No deja de llamar la atención la avanzada edad de la muda (17 años), así como ese permiso, que puede apuntar a unas dotes musicales especiales. De hecho, a los pocos meses, en concreto el día 10 de abril de 1741 presenta Gamarra un memorial

"en que refiere haberse acomodado de organista en la villa de Eibar, y pueda ir a ejercer. Pide y suplica se le conceda licencia y mandar se le dé el nuevo vestido que le corresponde por el día del Corpus próximo, y alguna ayuda de costa para su avío"¹⁸

Todas sus peticiones le son concedidas.

Siguiendo con las investigaciones de M.C. Rodríguez Suso, "en fechas posteriores, ya en Guipúzcoa, Manuel de Gamarra casó con la donostiarra Ursula de Mendinueta en San Sebastián. Al matrimonio aportaba ella ajuar, acciones de la Compañía de la Habana, y la mitad de una casa radicada en Fuenterrabía, cuya propiedad compartía con su hermana, y de la que el matri-

monio tuvo que deshacerse después vendiéndola en 11.000 reales a un tal Ladrón de Guevara."¹⁹

Pudieran ser estos los años en los que trabara conocimiento con el Conde de Peñaflores. Es lo más probable, tanto por la proximidad geográfica, como sobre todo por sus comunes aficiones musicales. En todo caso es una época en la que parece que se mueve bastante. El mismo nos indicará más tarde en una alegación de méritos, que los años 1747-48 y 49 tocó en las funciones más principales de la Santa Iglesia de Valladolid.

Año decisivo en la vida profesional de Gamarra es el de 1753, en que muere el organista Inurreta. Pide entonces el Maestro de Capilla de Bilbao, Zailorda, contraten a Gamarra por Maestro de Capilla coadjutor, tomando a su cargo los dos tiples de Inurreta. Acepta el Ayuntamiento pagar solamente los 40 ducados por la educación de los tiples, pagando el resto el propio Maestro de Capilla Zailorda por su cuenta. Es interesante la opinión de éste último acerca de Gamarra:

"Persona en quien concurren todas las circunstancias de insigne compositor, organista y otras habilidades acompañadas de un genio amoroso, dócil y cristiano"²⁰

Es muy probable que deba Gamarra a Zailorda gran parte de sus inquietudes culturales y científicas. Puede afirmarse que éste último fue un auténtico "novatore" en su juventud, tal y como se desprende de todos los datos que aporta M.C. Rodríguez²¹. Sorprende extraordinariamente, por ejemplo, el rico y variopinto inventario de su biblioteca. Pudiera llamar la atención que su nombre no aparezca en absoluto vinculado a la R.S.B.A.P., siendo así que muere el año 1779. Sin embargo no hay que olvidar que alcanzó una edad muy avanzada, ya que fallece a los 91 años. Contaba pues con 76 años el año 1764, y no es extraño que no tuviera ya ánimos para participar en una empresa cultural naciente.

Las vicisitudes profesionales de Manuel de Gamarra las podríamos agrupar en función de sus variadas dedicaciones.

La principal es la directamente relacionada con el cargo, es decir la dirección de la Capilla y la composición de nuevas obras. Pocos son los datos a ellas referidos. Indirectamente tenemos el dato de su ocupación en la composición, por una correspondencia fechada en 25 de diciembre del año 1774, entre dos miembros de la Bascongada, donde se nos señala:

"Gamarra ha estado ocupadísimo con sus villancicos de nochebuena..."²².

Dos años más tarde, en 1776 aparece cobrando de la Cofradía de San Gregorio Nacienceno de San Antón por "la música". Y sabemos que el año

1789 compone la música que se canta en Guernica con ocasión de la coronación del nuevo rey Carlos IV.

Una de las más habituales es la relacionada con el órgano, tanto en funciones de supervisión como de examinador no solamente de la plaza de Bilbao sino de otras localidades. El año 1755 da satisfacción de la reparación del órgano por Arrázola²³. En 1757 actúa junto con Fr. Martin de Oaraveitia, Maestro de Capilla del Convento de Franciscanos de San Mamés en Bilbao, dando consejos para la construcción del órgano de Santa María de Olabarrieta-Ceberio²⁴. El 28 de enero de 1760, solicita permiso el Mayordomo de la iglesia de San Juan para reparar el órgano, valiéndose de Gamarra y otros músicos de la Capilla "con cuya intervención ha tratado de ajuste con Lorenzo Arrazola"²⁵. Este órgano será sin embargo recibido por Oaraveitia el siguiente año 1761. Examina junto con Crucelaegui al organista Basterra en Bilbao el día 6 de marzo de 1767. Y meses más tarde, el 10 de noviembre, figura como Maestro examinador en el concurso que se convoca para proveer la plaza de organista de la villa de Irún. Este año, en un recuento vecinal, figura Gamarra como habitando en la calle Tendería, "a mano derecha"²⁶.

En ocasiones ejerce asimismo la organistía. Así cuando se despide Lombide en 1778, para pasar de Organista a Oviedo, alterna Gamarra por semanas como suplente de organista con Serrano, hasta en tanto no se convocara la oposición²⁷. Se celebra ésta en noviembre del siguiente año 1779, siendo nombrado Gamarra examinador como 2º juez. El 1º era su conocido Fr. José de Larrañaga, Maestro de Capilla de Aránzazu. A la plaza se presentaron Saralegui, Gallaga, Balzola y Urdiano, siendo el primero de ellos quien consiguiera la plaza. Será este Saralegui quien pedirá el año 1785 que se recomponga el órgano, reconociéndolo Gamarra antes para dictaminar sobre la avería. En su informe, además de lo habitual, aconseja se afine 4 comas más alto²⁸. Nuevamente le vemos relacionado con el órgano cuando el 1 de julio de 1786 aprueba la entrega por Albisua del órgano de Begoña, para cuya composición había sido convocado²⁹.

Uno de los constantes caballos de batalla de los músicos profesionales en el Antiguo Régimen era su situación económica y los problemas de ella derivados. No era ajeno al asunto Gamarra. Antes bien, le vemos no pocas veces enzarzado en discusiones y desavenencias por cuestiones monetarias. La primera noticia en relación a este tema data del año 1765. El 14 de junio, con ocasión de la ida de Urreta, y siendo él organista interino, pide le nombren organista, sin que le sea concedido. Meses más tarde, el 26 de noviembre pide que se le admita como opositor al órgano, sin renunciar al magisterio "pues además de ser bastante limitada la renta se halla con la pensión de mantener los 3 triples con la misma renta que hace más de 100 años tenían". El Maestro de Capilla Zailorda (tenía por entonces 77 años) pide que no se le tome en consideración, aduciendo que él ha gastado todo y se quedaría mendigo. Aclara el mismo Maestro que ya en 1753 pretendió Gamarra la plaza del organista

Inurreta y que al no lograrla Zailorda le ofreció el magisterio coadjutor por los emolumentos (240 ducados), aceptando Gamarra “gratisimo”; que el año 1757 Gamarra “introdujo nueva pretensión” dándole Zailorda la ración de Beneficiado y 50 ducados más por año, de donde Gamarra cobró más de 595 ducados de vellón por año, “con que se pudo mantener más que decentemente”³⁰.

Este mismo año aparece como deudor de Tejedor en 50 ducados por año, debidos en concepto de llevar el compás cuando estuviera ocupado en el órgano u otra cosa.

Ante la problemática anterior, acuerda el Ayuntamiento que Gamarra le dé 50 ducados por año a Zailorda durante el resto de sus días, con lo que adquiere Gamarra la futura de Maestro de Capilla, con 2.020 reales de vellón al año (1.800 en concepto de Maestro de Capilla y 220 por afinar el órgano de los Santos Juanes). Le conminan asimismo a Gamarra a poner todos los papeles de música en un cajón o escaparate que está en el Coro de la Iglesia. Le indican también sus obligaciones como Maestro de Capilla. El puesto de organista es cubierto por Lombide.

El año 1773 vuelve a tener problemas laborales, ya que en fecha 18 de marzo recibe un apercibimiento de despido por incumplir con sus obligaciones. Pero no acaban ahí todos sus problemas. El día 13 de noviembre, los miembros de la Capilla, Ceballos, Lombide, Alberdi y Tejedor piden se exijan los libros de cuentas a Gamarra, y que haga el reparto, porque ya ha prometido hacerlo muchas veces y no lo ha hecho. Decretan le pase el libro a Lombide y que no vuelva a cobrar nada en nombre de la Capilla, y que aclare todo³¹.

Eran constantes los memoriales que escribían los músicos con la intención puesta en lograr una mejora de su situación económica. Así ocurre con Gamarra cuando el 15 de enero de 1779 presenta un memorial explicando que por la obligación de pagarle a Zailorda, ha tenido que buscar otras cosas en que ganar, para resarcirse. Por ello señala que si se le dan a él las dos plazas de Maestro de Capilla y organista de la Villa no perderá dinero, él ganaría y hasta tendría para poner una voz nueva, proponiendo a Ustariz, discípulo suyo. Pero lo más interesante en dicho documento es la siguiente alegación de méritos que presenta Gamarra:

- 25 años de servicio en Bilbao
- 1748: haber sido elegido por su maestro J. de Mir (comisionado por la Iglesia de Ciudad Rodrigo) para organista y capa de coro de dicha Iglesia.
- 1747-48-49: haber tocado en la Santa Iglesia de Valladolid en las funciones más principales, y sobre todo, en la consagración del Obispo Rojas

- 1762: haber sido nombrado Maestro de Capilla en San Sebastián, con mayor renta y sin embargo haber renunciado
- Haber actuado 5 veces como examinador de organisa.
- 1777: haber sido propuesto para examinador de José Ferrer para la plaza de organista en Pamplona, que no lo hizo por ser la distancia larga³².

No le aceptan la petición. En noviembre, tal y como se ha visto antes, se celebran las oposiciones para la plaza de organista.

Aunque no era frecuente, existe algún dato sobre una petición no individual sino colectiva. Así el año 1787 firma Gamarra con sus compañeros una petición de subida global de salario.

Otra faceta en la que aparece Gamarra repetidas veces en los datos suministrados por M.C. Rodríguez Suso es la relacionada con el trabajo de copistería. Así en 1763 tasa la obra ejecutada en cantorales por P. Pérez. En 1765 vuelve a tasar un libro de coro realizado por el mismo Pérez. El siguiente año compone él mismo hojas de libro de coro, y reconoce el que hizo Pérez para las Dominicas. En 1767 tasa el libro de salmos para coro trabajado por el citado copista, quien vuelve a aparecer en 1772, año en el que tasa Gamarra la compra de 8 hojas de pergamino.

Pero sin duda el aspecto que junto con la Dirección de la Capilla y la composición de nuevas obras más debe destacarse es el del cuidado y formación de los tiples de la propia Capilla. Una de las preocupaciones era la escasez de tiples. Así el 16 de mayo de 1759 avisa de los años de la muda de Marcos Recalde, y se queja de que si sólo le ponen 3 tiples no podrán evitarse disgustos, pues uno estará aprendiendo todavía, otro puede estar en muda, acatarrado o incluso estropeado de tanto usar. Poco más tarde, el 2 de junio propone a Uscola de tiple, el cual es aceptado, siendo no obstante aún 3 el número de tiples³³. Son constantes los informes y propuestas de nuevos tiples. Tenemos incluso la constancia de esta faceta de Gamarra como docente en el reconocimiento que como Maestro hace de él Aresti en la petición que realiza el año 1766 para acceder a la plaza de organista de S. Antón, en Bilbao³⁴. En otras ocasiones, está Gamarra atento a las necesidades de los tiples. Así el 20 de julio hace una petición de vestidos tanto para los tiples como para los clarinetos, tambor, pífano, etc. El 22 de octubre presenta tres tiples, Uvirichaga, Guisasaola y Bustidui, conocidos a través de organistas discípulos suyos, siendo los tres admitidos³⁵. En 17 de marzo de 1787 emite un informe del nuevo tiple Barroeta³⁶. La última noticia profesional de Gamarra está relacionada con este tema. El 31 de mayo de 1791 presenta un informe acerca del nuevo tiple Villalón³⁷.

En septiembre de este año testó ante el escribano Antonio Esnarrizaga. Figuran como testamentarios Gabriel de Orbeagozo y Ursula Mendinueta, su

mujer, quien figura como heredera. Declara no haber aportado nada al matrimonio, en tanto que su mujer llevó alhajas, muebles, derechos y acciones de la Real Compañía de La Habana, así como media casa en Fuenterrabía. Declara asimismo haber vendido la casa en 11.000 reales a un Ladrón de Guevara, y haber gastado todo, quedando la viuda indotada. Pide se le perdonen las deudas que tiene. Como único legado deja 4 reales para la redención de cautivos en Jerusalén, y pide ser enterrado con el hábito de San Francisco en donde sea parroquiano.

Muere en noviembre de este año, y de acuerdo a su voluntad es enterrado en la Iglesia de San Antón, en Bilbao. Consta en finados como casado sin hijos.

El 7 de noviembre su viuda pide pensión, "en atención a los muchos y dilatados servicios de su difunto marido, y a la suma pobreza que había quedado". Deciden pedir permiso para ello al Real Consejo.

En cuanto a su cargo, el 24 de septiembre comienzan ya las gestiones para el nuevo Maestro de Capilla (sobre todo para recoger y enseñar a los tiples). Ello quiere decir que para entonces ya estaba avanzada su enfermedad.

El 27 del mismo mes de septiembre decretan se fijen edictos, y el 12 de noviembre, pocos días después de su muerte ya tenía Bilbao un nuevo Maestro de Capilla en la persona de Estorqui³⁸.

Gamarra y las actividades comerciales

Uno de los aspectos que más llama la atención en esta personalidad, de facetas tan variadas como adelante veremos, es su constante actuación en el mundo comercial. Hasta tal punto que al menos hasta ahora no nos ha sido posible clarificar si la estrecha relación que tuvo con el Conde de Peñafiorida tenía su inicial motivo en la común dedicación de los dos a la música, o en las relaciones comerciales. De hecho las primeras noticias que tenemos de esta relación nos apunta a los segundos motivos. Así, en 1757 sabemos por el administrador del Conde de Peñafiorida, que se le enviaron a Manuel de Gamarra 3.000 reales,

"por el importe de los géneros de la partida antecedente y de otros que de antes tenía remitidos a Casa del Señor Conde, con quien ajustó sus cuentas por San Ignacio del año de cincuenta y siete, en que dicho Gamarra estuvo aquí"³⁹

La partida señalada contenía entre otros productos, azúcar, dos quintales de abadejo y seis arrobas de cacao.

Entre las cuentas existentes en los archivos de los Condes de Peñafiorida encontramos parecidas notas en varios años. Así en diciembre de 1759 sabemos que envía desde Bilbao varios géneros. Pero no es la de este tipo la única

relación . En 1764 y otros diversos años hasta 1773, figura Gamarra como poder habiente para cobrar los réditos de un censo de 1.300 ducados de vellón del Conde de Peñaflorida, indicando el Ayuntamiento de Bilbao que pasara a cobrar el mismo Conde . Asimismo el año 1769 da poder el Conde a Gamarra para que interpusiese reclamación ante el Corregidor de Vizcaya contra el dueño de la casería de Guisaburuaga por unos pagos⁴⁰.

En otras ocasiones el género comerciado comienza a subir de categoría. En 1764 remiten a Gamarra desde Madrid un “Bote de libras de tabaco [...] y otro con las resmas de papel, y el libro para aprender francés, en la primera ocasión”⁴¹.

Conforme avanzan los años y Gamarra es más conocido en el círculo de la Bascongada, su actividad comercial queda ampliada a varios de los miembros de ella. He aquí varias muestras de ello:

- 1774. Pedro Jacinto de Alava le encarga unos géneros de Francia
- 1775. El mismo, en relación a un negocio de cinterías. Por cierto, que en una de las cartas de Juan Rafael de Mazarredo (en Bilbao) a Pedro Jacinto de Alava (en Vitoria) hablan de un pequeño problema con las cintas, “por el acostumbrado descuido del buen Gamarra”
- 1776. Solicita el Marqués de Narros a Gamarra que recoja un cajón procedente de Londres
- 1777. Ibarra envía con Gamarra “dibujos y planas de letras”
- 1780. Asunto de sillas, y por otro lado de muestras de dibujo⁴².
- 1788. Pide Lorenzo Prestamero desde Vitoria una “botella de tabaco que siendo de buen gusto no sea muy fuerte”⁴³.

Estos datos unidos al hecho de que era el encargado habitualmente de contratar a los músicos profesionales para las Juntas Generales de la Sociedad, dan a este aspecto un fuerte peso en la actividad de Gamarra. Todo parece indicar que sabía moverse con comodidad en el mundo comercial. Sin embargo la fama de despistado, y sobre todo la indigencia en la que acaba sus días, no señalan precisamente unas especiales habilidades de comerciante. ¿Habría que pensar más bien en una permanente actitud de servicio?. Probable, pero con todo es difícil descifrar los móviles que pudieron acompañar sus múltiples actuaciones.

Gamarra miembro de la R.S.B.A.P.

No ha sido en general suficientemente resaltado el hecho de que Gamarra fuese desde la misma creación de la Sociedad Bascongada miembro de ella, el primero en la Clase de Agregados. El propio Conde de Peñaflorida nos habla de ello en su Historia de la Sociedad:

“A proposicion de el Amigo Director fue admitido por primer socio en la clase de “Agregados”, Dn. Manuel de Gamarra, Maestro de Capilla de la Villa de Bilbao, en atencion a sus prendas personales y a su distinguido Magisterio la Musica”⁴⁴.

Asiste así a la Asamblea primera celebrada el día 5 de febrero de 1765 en la villa de Vergara. Y en el primer catálogo de los miembros de la Sociedad editado con sus primeros estatutos figura como “Maestro de Capilla de Santiago de Bilbao, y de la Sociedad”.

Este cargo de Maestro de Capilla de la Sociedad lo conservará hasta su muerte, siendo el único Maestro de Capilla que tiene cierta actividad en la Sociedad durante el siglo XVIII.

Extraña su adscripción a la Comisión primera de la Sociedad. Parecía más lógico que perteneciera a la 2ª comisión, de Ciencias y Artes útiles, Comisión de la que formaban parte el Conde de Peñaflores, Fr. José de Larrañaga, y más adelante Juan Andrés de Lornbide. Gamarra prefiere al parecer, pertenecer a la 1ª, dedicada al estudio de la “Agricultura, y Economía Rústica”. Y encontramos varias veces datos que reflejan su efectiva labor en la Comisión. Quedan analizados en otro lugar sus trabajos con más detenimiento. Pero no estará de más relacionarlos brevemente:

- 1766. Presenta una máquina neumática inventada para conservar la carne sin corromperse.
- 1768. Propone varios medios para “disminuir la extracción de esta provincia de Guipúzcoa”
- 1768. Presenta un juego de cartas geográfico para aprendizaje y diversión de los alumnos
- 1770. Queda encargado de recibir cargas de semilla provenientes de Burdeos
- 1771. Es uno de los 6 encargados en recoger en Vizcaya muestras de tierras y abonos para enviarlas a París a petición de Mr. Adamson
- 1771. Es comisionado junto con otros tres amigos para informar acerca de una máquina presentada por D. Antonio de Santo Domingo.
- 1774-75. Forma parte de una comisión nombrada para adelantar los trabajos relativos a la Compañía de Pesca que proyectaba crear la Bascongada.
- 1780. Presenta un informe de los trabajos de la 1ª Comisión como encargado de ella
- 1782. Presenta en las Juntas Generales una relación de las expe-

riencias realizadas por Dn. José de Arana en la localidad vizcaina de Arrigorriaga con el maiz y cepas.

1786. Presenta una máquina para renovar el aire de los aposentos.

El año 1780 presenta el informe como encargado de la 1ª Comisión. Podría pensarse en un encargo provisional, pero sin embargo era un nombramiento en toda regla. Así en la Junta Semanaria celebrada en Bilbao el día 4 de diciembre de 1779 se acuerda,

"nombrar para cada Comisión un sujeto de cualquiera clase agregado a ella residente fijo en esta Villa que cuide de los papeles y correspondencia de cada Comisión presentando en su respectiva Junta las noticias de sus escritos, operaciones y cumplimiento de encargos, como también de las propuestas que se hagan por sus individuos en fomento de los objetos de ella y de dar en caso de no poder asistir personalmente, noticia de ello al Presidente pasando a sus manos los papeles que haya de presentar.

2º Que para este efecto se ponga en la Sala de Junta la lista de los individuos de Comisiones señalando a la cabeza el encargado de ella"⁴⁵.

En el nombramiento de los individuos queda elegido para la Comisión de Agricultura "el Amigo Don Manuel de Gamarra por ausencia del Amigo Epalza". El acuerdo global era especificado como "interinamente", pero todo parece indicar que se continuó durante varios años con esta distribución.

Como era de suponer en una persona de tan variadas actividades hay ocasiones en las que no es capaz de atender a las obligaciones de su cargo. Así en la junta del día 8 de abril de 1780, y según se desprende de su acta,

"Por ausencia del Amigo Gamarra encargado de esta Comisión que no tuvo la precaución de avisar como está mandado al Presidente del estado de los asuntos de ella, no se trató cosa alguna empleándose la hora en leer el capítulo 9 del Proyecto Económico de Ward, que trata del objeto de esta Comisión y se dio fin a la Junta"⁴⁶.

Quizás convenga recordar que no era muy amplio el número de miembros que formaban parte de las Comisiones. Así el año 1770 en la distribución que se hace de los Amigos de Vizcaya figura Gamarra en la 1ª comisión de Agricultura y Economía rústica, junto con Juan Rafael de Mazarredo, de Bilbao y D. Manuel de Lezama, residente en Amurrio. En la 2ª Comisión figuran 6 personas, en la 3ª, 3 y en la 4ª otros tres. Eran pues en total 15 los miembros que participaban en las comisiones en la provincia de Vizcaya. Se reunían una vez por semana, destinando cada reunión semanal a una de las Comisiones.

Desgraciadamente no hay aún estudios, ni siquiera es fácil consultar la documentación que permita saber la evolución, constitución, etc. de las Juntas Semanarias. Con la documentación revisada hemos podido establecer relativamente completa la relación de asistencia de Gamarra a las Juntas Semanarias desde el año 1770 hasta el año 1783. Sin embargo la documentación es ya muy fragmentaria a partir del año 1777. Este sería el cuadro desde mediados de noviembre de 1770 hasta fines de Junio de 1776, es decir casi 6 cursos, con indicación del número de reuniones de las que tenemos noticia y aquellas a las que asiste Gamarra:

	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Octubre	Novie.	Dicie.
1770									De 2 2	De 4 4
1771	De 4 4	De 4 3	De 4 4	De 4 4	De 4 3	De 4 4			De 1 1	
1772	De 3 3	De 4 3	De 2 2	De 3 3	De 5 5	De 4 4			De 4 4	
1773	De 4 4	De 4 1	De 4 3	De 3 1	De 3 2	De 4 4		De 1 1	De 4 3	De 3 2
1774	De 4 4	De 4 4	De 4 3	De 3 3	De 4 4	De 3 3		De 2 2		De 4 3
1775	De 4 4	De 4 4	De 6 4	De 3 2	De 4 4	De 4 4	De 1 1	(Sept) De 1 0	(Oct.) De 2 2	De 4 3
1776	De 3 3	De 4 4	De 4 2	De 2 1	De 4 3	De 3 3	De 1 1			

El número total de asistentes oscila entre 3 y 11.

Evidentemente no se pueden sacar grandes conclusiones de los datos aportados. Entre otras razones porque faltan los de algunas reuniones. Sin embargo una simple valoración cuantitativa de la asistencia de Gamarra a las Juntas Semanarias nos arrojaría un índice aproximado de un 86,30% en base a una asistencia a 145 juntas semanarias de un total de 168 consignadas.

Teniendo en cuenta que en esa suma de 168 juntas la asistencia a ellas, incluido Gamarra es de:

6 con la asistencia de solamente 3 personas				
22	"	"	4	"
26	"	"	5	"
39	"	"	6	"

La suma de estas reuniones, 93, supone el 55,35% del total de las reuniones consignadas. Con ello puede afirmarse que durante una buena porción de años Manuel de Gamarra es uno de los miembros de la R.S.B.A.P. más asiduos a las Juntas Semanarias, más que algunos de los propios miembros de número. Son además los años de actividad febril, los años de la puesta en marcha del Seminario, etc. Es desde luego patente el gran servicio que presta a su nivel Gamarra, desde la ayuda, el porte o encargo de pequeños detalles, hasta la presentación de inventos, informes, tratados, composiciones, etc.

Pero la asistencia de Gamarra no se limita a las Juntas Semanarias. Otra de las importantes realizaciones de la Bascongada en esta época es la puesta en marcha de Escuelas gratuitas de dibujo en varios puntos del País Vasco. Una de ellas estaba situada en Bilbao. Solamente he podido consultar datos correspondientes a las Juntas Mensuales realizadas hasta el año 1775. Juntas que por reglamento celebraba cada una de las Escuelas. También en ellas se advierte la presencia de Gamarra. Así figura en la 1ª Junta, celebrada el 31 de octubre de 1774, en las Juntas públicas de 31 de mayo y 4 de noviembre de 1775.

Labor musical de Manuel de Gamarra en la R.S.B.A.P.

Dejando a un lado su participación teórica, que abordamos en otro capítulo, trataremos ahora brevemente del papel musical que cumplía Gamarra en la práctica de la R.S.B.A.P., con su actuación en las Juntas Generales y en otras funciones.

Ya en los antecedentes de la Sociedad figura Gamarra presente en los conciertos en torno al círculo de Azcoitia. Participa igualmente en las fiestas que se desarrollan en la villa de Vergara en febrero y septiembre de 1764.

Tenemos constancia de la asistencia ininterrumpida de Gamarra a las Juntas Generales de la Bascongada desde el año 1771 hasta el año 1781, y aunque no tenemos datos, es de suponer que los sucesivos años asistiera también a las Juntas de acuerdo a su cargo de Maestro de Capilla de la Sociedad. En cuanto a su labor concreta en los conciertos de las Juntas, todo parece indicar que se concretaba en la dirección de la orquesta, ya que hay ocasiones en las que se contrata a un clavicembalista. Ello por otra parte está corroborado por las propias normas estatutarias, como indican las primeras formulaciones de los estatutos, en los que figura como labor del Maestro de Capilla la de presidir la Orquesta en las Academias de Música.

No son las Juntas Generales las únicas ocasiones en las que Gamarra aparece vinculado musicalmente al círculo de la Bascongada. Aunque los datos escasean, probablemente debamos de pensar en la "intrascendencia" de lo cotidiano a la hora de valorar esta escasez de datos de la participación de Gamarra en la práctica

musical privada. A modo de ejemplo, y en carta sin fecha, escribe el Marqués de Narros a Pedro Jacinto de Alava desde Marquina, indicando:

“también está aquí Gamarra quien nos divierte con sus sonatas”⁴⁷.

La existencia de una ópera de Gamarra en los fondos musicales que tenía la Sociedad el año 1772 nos relaciona con la actividad teatral, único dato encontrado sobre este aspecto.

La aceptación por parte de la Sociedad el año 1784 de 24 piezas para clave y órgano, escritas para el uso de los alumnos del Real Seminario de Vergara nos enlaza con una de las actividades profesionales de Gamarra, el de la enseñanza musical. Lástima que se hayan perdido estas piezas digitadas pensadas en facilitar el aprendizaje del clave a los alumnos.

Una frase del Marqués de Montehermoso, Director de la R.S.B.A.P. a la muerte de Peñafloreda, resume quizás el concepto que tenían de Manuel de Gamarra cuando habían transcurrido tantos años de trabajos y contaba éste con 63 años. Al tratar de la última aportación científica de nuestro músico a la Sociedad, el invento de la máquina para renovar el aire, escribe:

“es de nuestro Gamarra, y no hay que decir que habrá en él mucha novedad y utilidad”⁴⁸.

C.3.2.2. Fr. Jose de Larrañaga

A pesar de los años transcurridos después de la publicación del Catálogo de música de Aránzazu, poco es en realidad lo que hemos podido avanzar en el conocimiento de la biografía de este compositor. Sabemos el año de su nacimiento, 1728 por deducciones diversas. Siguiendo el juicio de varios investigadores acerca de su amistad personal con el Conde de Peñafloreda, y lo habitual del apellido en Azcoitia aventuramos la hipótesis de que naciera en esta villa y de que su fecha de bautismo concreta sea la de 29 de mayo de 1728, correspondiendo al niño que figura en el Libro de bautizados de Azcoitia como:

“En veinte y nueve de mayo de mil setecientos y veinte y ocho bautice a Joseph, hijo legítimo de Joseph de Larrañaga, y M^a Ana de Echaniz, fueron padrinos Juan de Alberdi, y Josefa de Juaristi, todos vecinos de esta Villa, y fueron advertidos del parentesco espiritual: D. Joseph de Artola”⁴⁹.

No sabemos donde realizó sus estudios musicales, ni siquiera de cuando data su cargo de Maestro de Capilla en Aránzazu. Con todo, es lo más probable que su formación la realizara según era costumbre allí mismo. La primera obra datada que se conserva en Aránzazu es de 1746, es decir escrita a los 18 años, y en 1747 ya aparece en una partitura como “Maestro”.

En 1758 figura a la dirección de la capilla musical que solemnizara las funciones de la inauguración de la Iglesia Parroquial de Irún, con elementos

C O D E
D E
MUSIQUE PRATIQUE,
O U
M É T H O D E S

Pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore.

Par M. RAMEAU.



A P A R I S,
DE L'IMPRIMERIE ROYALE.

M. D C C L X,

de las Capillas musicales de Aránzazu y Convento de Franciscanos de San Sebastián.

Figura en diversas salidas musicales de la Capilla de Aránzazu. Así en 1763 es requerido desde Vergara para asistir a la función anual que celebran en honor a San Martín de la Ascensión, y es de suponer que asistiera a las fiestas de febrero de 1764, pero no así a las de septiembre según hemos visto anteriormente.

Nuevamente en Vergara figura el año 1767 al frente de la Capilla de Aránzazu que acude a la función religiosa de la Junta General de la provincia reunida en dicha villa.

Pero lo que realmente hace calibrar el peso y la autoridad musical que le acreditaba públicamente a Fr. José de Larrañaga es su constante presencia en los peritajes, aprobaciones de órganos y oposiciones a las organistías de diversas zonas del País Vasco. Los datos que hacen referencia a este tema jalonan ciertamente la biografía de este compositor, y abundan en la idea del peso e importancia de Aránzazu en el tema musical y más específicamente orgánico del País Vasco.

La noticia más antigua relacionada con este tema data del día 25 de abril de 1762, en que reconoce el órgano recién colocado en la Iglesia de San Martín de Tours de Ataun (Guipúzcoa). El órgano fue construido por Lorenzo de Arrázola, y de él dijo Larrañaga "que la obra estaba ejecutada con la perfección que se requiere y halló de añadimiento un registro de eco de flautado de 24 caños muy necesario para su mayor perfección"⁵⁰.

Emite su parecer como Maestro de Capilla de Aránzazu sobre el órgano de la iglesia de San Pedro de Vergara el año 1774. No deja de tener interés su parecer, ya que además de indicaciones sobre registros, hace otras sugerencias que fueron posteriormente tenidas en cuenta por el organero, Andrés de Gasparini. El informe figura entre los protocolos de Vergara, y está fechado a 21 de noviembre:

"... he visto, y reconocido con toda atención y cuidado el órgano de la expresada Iglesia, y las condiciones dispuestas para la obra, y reparo de dicho órgano; y soy de sentir, que conviene el que el citado órgano se traslade al Pilar inmediato donde tendrá el desahogo de que ahora carece, por hallarse empotrado, y tener enfrente el respaldo de la sillería, que rehaza las voces que debieran salir al cuerpo de la expresada Iglesia. También soy de sentir que conviene se le añadan a dicho órgano los registros de lengüetería y bombardas de que habla el papel de dichas condiciones, y que con este aditamento y lo demás, que expresa dicho papel quedara una obra de las más brillantes, y sólidas que se hallan en el contorno..."⁵¹.

Es de reseñar que a continuación se incluye el parecer de Miguel Antonio de Jauregui, "Maestro Arquitecto y del Dibujo establecido en esta villa de

Vergara por la Real Sociedad Vascongada", emitiendo igualmente un informe favorable. El siguiente año de 1775, recibe Andrés Gasparini 10.000 reales por dicho arreglo.

No solamente aparece Gamarra como perito en reconocimiento de órganos. Es patente también su importancia como juez en oposiciones a organistías. Es nombrado así el año 1779 primer examinador, junto con Gamarra como segundo examinador, de la plaza de organista en la Capilla Musical de Bilbao. Se presentan a la plaza Miguel de Balzola, Juan Felipe Gallaga, Francisco Xavier Undiano y Juan Simon Saralegui, quien será al final el vencedor de las oposiciones. Larrañaga emite de cada opositando unos certeros e interesantes juicios. Concede especial atención en la composición al gusto y estilo moderno. En el caso de Balzola,

"advierte que por el conocimiento [que] del mes y medio a esta parte tengo [de] la habilidad de dicho Dn. Miguel, por haberle oído tañer con mucha frecuencia, que su estilo, escuela y gusto en el tañido de órgano y clave, fantasía y modulación exquisita conforme el gusto y estilo de que el dicho Balzola ha seguido sus lecciones bajo del magisterio del célebre Don Josef Lidon organista de la Capilla Real, hombre eminente en la facultad y acaso el primero del reino, lo que puedo asegurar por haber visto y manejado sus obras, y a más he oído tañer dichas obras al enunciado Balzola quien a más de tocar con perfección ha compuesto otras del mismo estilo a su imitación"⁵².

Interesante párrafo que denota la primacía de la Capilla de la Corte como modelo musical, así como el propio gusto y conocimiento de Larrañaga.

Este mismo año de 1779 se convienen las condiciones para la construcción de un órgano en la Iglesia de Echarri-Aranaz (Navarra). Según investigaciones del musicólogo Aurelio Sagaseta intervinieron Fr. José de Larrañaga y José Ferrer, organista de la catedral de Pamplona⁵³. El P. Larrañaga establece unas condiciones muy detalladas en las que además de los registros se especifican las condiciones materiales del secreto, las aleaciones a emplear en los tubos de metal, o el teclado. Dicho órgano fue construido el año 1780 por los organeros Ramon y Agustín Tarazona, de Pamplona.

Está probada documentalmente la presencia de Larrañaga en territorio vizcaíno. En 1781 perita el nuevo órgano de la parroquia de Santa María de Durango. Un año más tarde, el 9 de noviembre de 1782, y en información suministrada por M. Carmen Rodríguez-Suso se produce la oposición para el cargo de organista en Ondárroa (Vizcaya), siendo Fr. José de Larrañaga el examinador. A dicha oposición se presentó Mateo Albéniz, el futuro organista de la parroquia de Santa María de San Sebastián, quien por cierto quedó en último lugar en la oposición de Ondárroa.

Sin duda es Guipúzcoa el territorio en el que más asiduamente aparece Larrañaga. El día 2 de mayo de 1786 fue nombrado para juez examinador de

Legazpia siendo elegido de organista el candidato D. Tomás Guridi. El investigador Fr. José Ignacio Lasa, informador del anterior dato indica que acaparó Larrañaga el cargo de juez examinador en las iglesias de la comarca guipuzcoana de Goierri por largos años. Refiriéndose en concreto al de 1789 indica:

"El 30 de abril se le nombró para que examinase e informase sobre el órgano que fabricó en Cegama D. Domingo de Garagalza, natural de Oñate, y procediese luego al examen de los candidatos a la organistía, siendo elegido D. Joaquín de Arañegui, vecino de Lequeitio"⁵⁴.

Se conserva un interesante manuscrito con las diligencias practicadas para la construcción de este órgano. Siendo este el documento que nos facilita la fecha de nacimiento del compositor, haremos un breve resumen de él. Data el deseo de la construcción del órgano del año 1782. Consiguen el oportuno permiso el año 1786, y toman como modelo de referencia el plan de condiciones del órgano de Beasain construido por el organero Domingo de Garagalza. El mismo año de 1786 reciben tres planes de órganos, uno elaborado por José de Albusua, natural asimismo de Oñate, otro presentado por Manuel de Carbajales, vecino de Vergara, y el tercero por Domingo de Garagalza. Al fin aceptan el plan de este último, interviniendo como asesor Fr. José de Aguirre, organista del Convento de Franciscanos de San Sebastián. Sin embargo para el reconocimiento del órgano acuden a Fr. José de Larrañaga, "Maestro de Capilla y Organista primero del convento y Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, sujeto de la mayor experiencia y conocimiento en esta materia". Presta Larrañaga declaración el día 10 de diciembre de 1788, notando a faltar varios registros. Unos meses más tarde, el 30 de abril, vuelve a prestar declaración aceptando la obra de Garagalza. Según se anota en las diligencias,

"En este mismo día 30 de Abril se hizo la oposición de Organista por dos estudiantes, presidiendo el mismo Padre Larrañaga, y en atención a haber salido aprobado en primera Letra don Joaquín de Orañegui natural de la Villa de Lecaitio [sic, por Lequeitio] se hizo nombramiento en el, por los Patrones de ambos Cabildos; y al Padre Larrañaga se le dio un doblon de a ocho de peluca por este viaje y el anterior"⁵⁵.

En estas mismas diligencias se incluyen las obligaciones del organista. Al haber hecho Garagalza ciertas mejoras en algunos registros, se le vuelve a pedir nuevamente parecer al P. Larrañaga, quien efectúa una declaración favorable a Garagalza en Aránzazu el 12 de mayo de 1790,

"exponiendo ser de edad de 61 años cumplidos teniendo sobre 50 de práctica".

El P. Donostia da la noticia de que el año 1789 fue propuesto Larrañaga junto con el P. Fr. José de Aguirre (organista de S. Francisco de Tolosa) como

perito técnico para el arreglo proyectado del órgano de la Parroquia de dicha villa⁵⁶.

El último dato en relación con el tema de la organería es asimismo el último dato que disponemos de la actividad musical de Fr. José de Larrañaga. Según información del P. Lasa, y refiriéndose al año 1791,

“El 5 de julio fue comisionado por encargo del Ayuntamiento de Legazpia para que informase técnicamente de las reformas ejecutadas en dicho órgano por los organeros franceses”⁵⁷.

Falleció el P. Fr. José de Larrañaga en Aránzazu en septiembre del año 1806.

Fr. José de Larrañaga, miembro de la R.S.B.A.P.

La primera noticia impresa que tenemos de su pertenencia a la Bascongada es su inclusión como Socio Agregado en el *Catálogo de los Señores de la Sociedad Bascongada*... publicado en los primeros estatutos de 1766. Figura este mismo año de 1766 como el de su ingreso, y se le nombra como “Religioso Francisco, y Maestro de Capilla de Aranzazu”. Efectivamente en los “Extractos de las Juntas celebradas en la Ciudad de Vitoria por la Sociedad Bascongada de los Amigos del País en 13 de abril de 1766”, en la relación de “Socios nuevamente admitidos” de Agregado figura el Padre Fr. Joseph de Larrañaga, franciscano, y en “Obras presentadas por los Socios”, con el n° 22 figura el

“Codigo de Musica sacado del que escribio en Frances Mr. Rameau del Padre Fray Joseph de Larrañaga. Religioso Franciscano”.

Fácil es de suponer que su pertenencia a la Sociedad fuera a consecuencia del mutuo conocimiento con los promotores de la misma, en especial por la común afición musical del Conde de Peñafiorida, quien incluso cantó en el Convento de Aránzazu, por ejemplo el año 1756 el *Stabat Mater* de José Pla.

Esta relación parece que siguiera posteriormente fuera de los quehaceres de la Bascongada. Así en junio de 1772 Peñafiorida se refiere a la venida de Larrañaga a Vergara⁵⁸.

En los Extractos de 1771 figura ya como Profesor de la Segunda Comisión (de Ciencias y Artes útiles). En las distribuciones realizadas en sucesivos años, siempre figura en esta 2ª comisión; así en las de 1772 y 1775, siempre junto al Conde de Peñafiorida.

No parece que fuera asidua su asistencia a las Juntas Semanarias. Pero tampoco puede decirse que estuviera al margen de los trabajos de la Sociedad. Así hemos constatado su presencia en las siguientes Juntas semanarias:

1767: Cuatro juntas celebras todas en Azcoitia durante el mes de marzo

1769: 6 de mayo y 15 de junio

1775: Tres primeras del mes de marzo

1781: 9 de noviembre

No es corriente tampoco ver su nombre entre los asistentes a Juntas Generales. Solamente hemos podido constatar su asistencia a las del año 1779 en Vergara y en ellas desde la primera Junta pública del día 28 de septiembre, en la que:

"Juntos los mismos Amigos que en la preparatoria de ayer y el Padre Fray Jose de Larrañaga Profesor con un concurso lucido de ambas comunidades se dio principio a la funcion con un Discurso de abertura del Amigo Director sobre el Patriotismo..."⁵⁹.

Es probable que asistiera también a las del año 1776, celebradas asimismo en Vergara, ya que se nos habla de la presencia de un "Religioso Músico de Aranzazu" en las cuentas.

Por lo que respecta a los trabajos presentados por Fr. José de Larrañaga en la R.S.B.A.P. solamente hemos localizado hasta el momento la citada "Noticia del Código de Música de Mr. Rameau por el P. Fr. Joseph de Larrañaga, Socio Agregado". La importancia radica tanto en la presencia de los trabajos teóricos de Rameau en los conocimientos técnicos de la época, como en el año en que la presenta Larrañaga, 1766, seis años después de la 1ª edición del Code en París. La presenta Larrañaga dentro de la Comisión 2ª, y "ofrece extenderse sobre este Capítulo importante, para las primeras Juntas de la Sociedad, en que espera presentar una disertacion con notas y ejemplos prácticos". No hemos hallado hasta el momento ninguna referencia de esta ampliación de la noticia.

No deja de extrañar el que no aparezca su nombre en los años tardíos de la Bascongada. Pudiera tratarse de la mayor atención por parte de la Sociedad a otros temas, y sobre todo influiría la muerte el año 1785 de quien con toda probabilidad habría sido su introductor en la Sociedad, el Conde de Peñaflores.

C.3.2.3. Juan Andres de Lombide

Quizás sea éste el compositor más profesional y permeable entre los de la Bascongada. Profesional en el sentido de que responde más de cerca a la típica imagen de instrumentista y compositor de la época (organista o Maestro de Capilla que opositan con frecuencia para alcanzar puestos de mayor relevancia y siempre con la mirada puesta en la Corte). Permeable porque presen-

tando una actividad nada desdeñable dentro de la Sociedad recibe y refleja toda la corriente innovadora que en materia artística e intelectual implicaba.

Es por otra parte un compositor relativamente rico en datos biográficos⁶⁰. Ello nos conduce a trazar en un comienzo una biografía pormenorizada para pasar a continuación a reflejar su labor en la Bascongada.

Nace Juan Andrés de Lombide el 14 de noviembre de 1745 en Elgueta (Guipúzcoa). Curiosamente en la escritura de nombramiento como organista en Bilbao se le cita como "natural de la villa de Salvatierra en Alava"⁶¹, siendo así que era su madre la originaria de dicha villa.

Nada sabemos acerca de su período de formación hasta que el día 5 de octubre de 1765 presenta un memorial al Ayuntamiento de Bilbao donde consta haber sido opositor al órgano de la Santa Iglesia Catedral de Toledo. Con dicho memorial pretende la plaza de la Parroquia de Santiago de Bilbao, es decir la que en la época era llamada y considerada "Capilla de esta Noble Villa". El 9 del mismo mes es aprobado para dicha plaza, siendo el encargado de su examen D. Antonio de Herquinigo, Regidor capitular. Sucede en el cargo a Manuel de Gamarra. El día 15 se firma la escritura de nombramiento por nueve años, con el sueldo de 220 ducados, 200 por el órgano y 20 por afinar. Se aclara en la escritura que su trabajo afecta a "todas las funciones que se ofrecieren a esta dicha villa en las Iglesias Parroquiales del Patronato de ella, y demás que son de su cargo y obligacion en sus Organos", si bien la afinación solamente afectaba a la Iglesia de Santiago⁶². Había otro organista en la Iglesia de los Santos Juanes (en 1762 se le nombra a Miguel Antonio de Ubirichaga, en 1767 a Manuel de Basterra y en 1768 a Santiago de Iza Zamácola, hermano de Juan Antonio, más conocido éste por "Don Preciso"⁶³. Este organista de los Santos Juanes tenía como cometido suplir al titular de la Capilla.

Es ordenado de sacerdote en 1769. Ya el año anterior, en 1768, dice hallarse en Salvatierra para hacer los ejercicios en Vitoria para las próximas órdenes en septiembre, pidiendo licencia para ello.

Sabemos por otra parte que este mismo año de 1769 compra aparatos para afinar el órgano⁶⁴.

Por recientes aportaciones de Dionisio Preciado, se confirma la noticia del P. Donostia acerca de su asistencia a las oposiciones a Maestro de Capilla de la Catedral de Calahorra⁶⁵. Se presenta a dichas oposiciones en noviembre de 1771, quedando en cuarto lugar⁶⁶.

Antes de un año, en septiembre del año 1772, y probablemente con la petición de ingreso, presenta a la R.S.B.A.P. seis sonatas para clave y violín. El día 4 de octubre firma en Bilbao una carta de agradecimiento por su aceptación como Socio Profesor.

No son muy frecuentes los datos profesionales referidos a su época bilbaina, y cuando éstos se producen, sigue apareciendo el tema económico como cuestión central. Así ocurre el año 1773 cuando el día 13 de noviembre firma junto a Ceballos, Alberdi, Tejedor y Serrano, miembros asimismo de la

Capilla de Bilbao, un memorial pidiendo le sea exigido a Gamarra entregar el libro de cuentas a alguien, y que reparta los ingresos de la Capilla, porque no lo hace. Decretan se le pase el libro a Lombide⁶⁷.

Otra noticia económica se produce al año siguiente 1774 cuando con motivo de caducar su escritura pide en 1 de octubre renovación y subida de sueldo. Se lo conceden "atento a la especial habilidad de organista y compositor". Queda así con el sueldo de 250 ducados al año, más 40 de afinación de Santiago y otros 10 de San Nicolas, en total, 300 ducados al año. Como curiosidad se especifica en el acta de aceptación la cláusula de "que ha de ser de su cargo y obligacion el pagar el salario del alza fuelles"⁶⁸.

Pero no todo había de ser interesado y así el día 1 de febrero de 1777 da informe favorable al tiple Hilario Múgica, a quien se le admite en 10 de abril. Asimismo presenta con Gamarra a los triples Careaga y Oxinaga⁶⁹.

Las últimas noticias bilbainas relativas a Lombide se producen ya con motivo de su despedida. Ello ocurre el año 1778. El 9 de septiembre reciben en la Catedral de Oviedo la carta de Lombide para opositar al cargo de Organista de aquella Catedral. El día 27 de noviembre se celebró la 1ª votación de las oposiciones, resultando vencedor Lombide con el mayor número de votos, sin llegar a la necesaria mayoría absoluta. Cuatro días más tarde, el 31, se produce la 2ª votación, a resultas de la cual gana Lombide la plaza por mayoría absoluta⁷⁰. El 18 de diciembre presenta en Bilbao un memorial en el que se da por despedido. El último día del año aceptó Lombide las obligaciones de su oficio en Oviedo, firmando el acta correspondiente.

Como muestra de la estima profesional de Lombide y tratando de su marcha y sustitución en Bilbao, señala Gamarra el 15 de enero de 1779 que "apenas habrá quien la llene"⁷¹.

Poco tiempo llevaba Lombide en su plaza de organista en Oviedo, cuando, en 1780 muere Furió, Maestro de Capilla de la Catedral. Se ofrece Lombide como sustituto, pero no le aceptan. Figura no obstante como examinador en las oposiciones a dicho cargo. Durante la vacante del magisterio se ofreció al Cabildo para componer las obras que fueran necesarias en las festividades más notables, contestándole el Cabildo,

"que siempre que pusiese alguna composición suya mande cantar y el cabildo la oír con gusto"⁷².

Como ocurre habitualmente con las actas capitulares solamente aparecen datos cuando hay algún cambio o problema. Así ocurre el año 1782 en el que con ocasión de faltar a las fiestas de la Octava del Corpus, recibe Lombide del Cabildo el recordatorio del cumplimiento de sus obligaciones⁷³.

En otras ocasiones las razones de sus problemas con el cabildo eran su resistencia a proponer sustituto, aunque al final quedara todo solucionado. Como ejemplo se puede presentar el año 1784, en el que tras varios reparos propone Lombide como sustituto a Saralegui⁷⁴.

Este mismo año de 1784 tuvo un percance con el Maestro de Capilla, según señalan las actas:

"En el Cabildo celebrado el día uno de julio de 1782 [debe de ser 1784] el Maestro de Capilla Joaquín Lázaro, presbítero, presentó un memorial quejándose de varios lances (sic) en que el Organista Lombide le trajo y trató muy mal de palabra, sin motivo que para eso le había dado; siendo lo peor que siempre hace desprecio de sus obras, procurando quitarle la estimación y el prestigio que él merece"⁷⁵.

El Cabildo llamó la atención a Lombide en 9 de julio, obligándole a darle "satisfacción" y tener entendido la armonía que debe tener con el maestro⁷⁶. No parece que hubiera problemas a partir de entonces.

Tras siete años de estancia en Oviedo, el día 2 de marzo de 1786 presenta Lombide al Cabildo de Oviedo "un memorial haciendo constar que pasa a las pruebas para la obtención de la plaza de organista del convento de la Encarnación, solicitando que se le conceda usar de gracia. Un mes más tarde solicita una prórroga, que le fue concedida, para luego declarar el cabildo vacante la plaza de la organistía de esta Catedral a partir del 23 de junio, que fue el día en que tomó posesión de la citada plaza de organista de la Encarnación"⁷⁷. Se le nombra como sustituto en Oviedo a Miguel Antonio Saralegui.

Aunque tomó posesión en junio, Saldoni nos indica que "en marzo de 1786 fue nombrado por S.M. organista de la Encarnación de Madrid"⁷⁸.

El día 26 de julio ingresa Lombide, como Hermano, en la Congregación de N^o S^o de la Soledad. Era ésta una Congregación a la que pertenecían todos los empleados y servidores del Monasterio de la Encarnación, y cuya finalidad sería la asistencia mutua en el orden espiritual⁷⁹. Su presencia en ella no fue totalmente pasiva. En la Junta de 1799 se le elige como tesorero de la Congregación. Como dato anecdótico indicaremos que antes del año 1806 tuvo un robo.

La documentación de esta entidad es precisamente la que ha permitido conocer la fecha de fallecimiento de nuestro organista y compositor. En los libros de la Congregación se anota que Juan Andrés de Lombide murió en Madrid el día 2 de septiembre de 1811.

Juan Andrés de Lombide, miembro de la R.S.B.A.P.

En las Juntas Generales privadas que celebra la R.S.B.A.P. en Bilbao el día 19 de septiembre de 1772 figura en las actas que

"Habiendo presentado a la Sociedad Don Juan Andrés de Lonvida sus sonatas de clave, y violín de su composición, acor-do despues de examinadas que se le den las gracias por su aplicación, y talento, y despacharle Título de Profesor"⁸⁰.

El día 4 de octubre firma Lombide en Bilbao una carta dirigida al Conde de Peñafiorida:

"La carta de V.S. inclusa la Patente de Socio Profesor, recibo con tanto gusto cuanto la deseaba: doy a V.S. y a todo el Real Cuerpo repetidas gracias..."⁸¹.

En las listas y Extractos de la R.S.B.A.P. figura Lombide como perteneciente a la 2ª Comisión de Ciencias y Artes útiles. De 1772 a 1780 figura como residente en Bilbao. En 1781 como "Primer organista de la Catedral de Oviedo", y en 1785 como "en la Encarnación de Madrid".

En lo que respecta a su asistencia a Juntas, y con el cuidado que deben tomarse estos datos dado lo incompleto de las fuentes, hemos constatado la presencia de Lombide en las siguientes Juntas:

- 1772. Semanarias de 31 de octubre, 14 y 21 de noviembre
- 1773. Semanarias de 14 de mayo, 26 de junio, 6 y 13 de noviembre
- 1774. Extraordinaria de 3 de octubre. Primeras juntas mensuales de Reglamento de la Escuela Gratuita de Dibujo de Bilbao en 31 de octubre
- 1775. Semanarias de 7, 14 y 21 de enero, 18 de febrero, 4 y 11 de marzo, 30 de junio y 12 de septiembre. Extraordinarias de 15 de marzo, 27 de julio y 17 de octubre. Juntas de la Escuela de Dibujo de 31 de mayo y pública de 4 de noviembre. Junta de distribución de socios en 31 de octubre (sigue perteneciendo a la 2ª comisión).
- 1776. Semanarias de 12 y 19 de enero y 28 de junio. Extraordinaria de 27 de julio. Junta de distribución de socios en 1 de octubre.

En cuanto a los trabajos que desarrolla Lombide en la Sociedad, además de las seis sonatas que presenta en su ingreso, en las Juntas Generales celebradas en Vergara por septiembre de 1773 presenta un tratado de título "El arte del Organista", dividido en tres partes. Esta obra ofrece escribirla a la Sociedad en la Junta Semanaria de 14 de noviembre de 1772.

No hemos encontrado rastro de presencia de Lombide en las Juntas Generales, en los conciertos o en otras actividades de la Bascongada. En cambio, sin salir del círculo de la Sociedad, pero dentro del ámbito privado, tenemos por Peñafiorida en carta escrita el 21 de noviembre de 1777 a P. Jacinto de Alava, el dato de que

"antes de anoche tuvisteis un bellissimo rato oyendo los prodigios de Lombida, en los que os hubiera acompañado con mucho gusto"⁸².

Es fiel reflejo del nivel y categoría musical que tenía Juan Andrés de Lombide. Datos que se confirman en la opinión de Gamarra, en la inclusión que hace Eslava de Lombide en su Museo orgánico español como importante organista del s. XVIII y en lo escrito en la *Gaceta de Madrid*, año 1855, sobre Lombide:

“Organista de muy buena reputación”.

C.3.2.4. Jose Ferrer y Beltran

Ha sido Dionisio Preciado quien ha realizado la biografía más completa de este importante compositor⁸³. Nació en Mequinenza (Zaragoza) en torno a 1745, y se ordenó sacerdote en 1770. Fue organista en Tremp (Lérida), Pamplona y en Oviedo a partir de 1786, donde fallece el año 1815. De esta última época hay que destacar su estrecha amistad con Gaspar Melchor de Jovellanos.

La época que más nos interesa es la pamplonesa, es decir de 1777 a 1786, ya que es en ella cuando se hará socio de la R.S.B.A.P. No es fácil saber las relaciones que le condujeron a su ingreso en la Sociedad. Es probable que el conocimiento mutuo con Fr. José de Larrañaga tuviera que ver en ello. Sabemos así que el año 1779 participa junto con Larrañaga en establecer las condiciones para el órgano que debían hacer los organeros Ramon y Agustín Tarazona de Pamplona en Echarri-Aranaz (Navarra) el siguiente año 1780. Entre las propuestas técnicas que hace Ferrer, se refiere a la calidad de los materiales del secreto:

“y así lo e visto en los mejores órganos y más celebres de España, los cuales son el del Real Monasterio de Pobles (sic) en Cataluña, el del Real Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial y el nuevo de la Capilla Real, dejando otros mui buenos que he tañido”⁸⁴.

Por otra parte, puede verse un reflejo del movimiento musical de la capital navarra en el hecho de que sea precisamente en esta época cuando componga sus *seis sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio* así como sus *tres sonatas para clave y forte piano con acompañamiento de un violin* anunciadas ambas obras en la *Gaceta de Madrid* en 1780 y 1781.

Poco tiempo antes de su ingreso en la Bascongada, el 26 de septiembre de 1782 se celebra en Vergara una función en la Iglesia de S. Pedro en honor de D. Ambrosio de Meave, cantándose una Misa compuesta por Ferrer

En las Juntas Generales privadas del año 1782 celebradas en Vergara el día 2 de octubre:

“Igualmente fue propuesto para Socio profesor Don José Ferrer, Organista de la Catedral de Pamplona y quedó admitido”⁸⁵

En las listas de la R.S.B.A.P. figura en la clase de Profesores. No presentó, que nosotros sepamos, ningún trabajo ni de carácter científico ni estrictamente musical en las Juntas de la Sociedad. En cuanto a su participación en Juntas, únicamente tenemos constancia de su inclusión en las Juntas Generales del año 1784 celebradas en Bilbao, en la clase de Profesores y Literatos.

C.3.2.5. Fr. Martín De Crucelaegui

En unos "apuntamientos y observaciones para la Junta privada" de la R.S.B.A.P., sin fecha pero con toda probabilidad de 1784 y correspondiente a Guipúzcoa, en el apartado de propuestas leemos:

"7°. El Padre Martín de Crucelaegui Capellán que ha sido del señor Areche, ha manifestado en su viaje por las Americas grandísimo celo por los aumentos de la Sociedad: y así pudiera pensar la Junta en conseguirle Título de Profesor por la Clase de Músico"⁸⁶.

El citado Sr. Areche (José Antonio de) figura en las listas de la R.S.B.A.P. como del Real y Supremo Consejo de las Indias, con antigüedad en la Sociedad de 1784.

La propuesta para el ingreso de Crucelaegui fue aceptada y aparece en los catálogos de la R.S.B.A.P. con una antigüedad de 1784 y figurando "en el Colegio Apostólico de México". Por cierto que no tiene suerte con la transcripción de su apellido ya que figura como Crucalegui. En varios archivos mexicanos de música aparece citado este compositor como Cruzalaegui, Cruzelagui y Cruzealaegui. Pensamos que en todos los casos se tratará de la misma persona.

Los principales datos bibliográficos acerca de este compositor se hallan en un artículo sobre las Misiones Franciscanas, "los Frailes de Aránzazu y los Amigos del País", escrito el año 1964 por Fr. Ignacio Omaechevarría. Al referirse a los miembros franciscanos de la Sociedad escribe:

"Fr. Martín de Crucélegui, asimismo Franciscano, natural de Elgoibar, músico notable, Vicario de Coro en el Colegio de Misiones de San Fernando de México, autor sin duda alguna de la llamada "*Misa vizcaína*", que se cantó mucho en las Misiones de California, según lo prueban las copias que guardan todavía los archivos misionales, y que el P. Owen da Silva atribuye sin razón al Padre Fr. Narciso Durán, al que se deben sí la "*Misa Catalana*" y otras composiciones, pero no seguramente la *Misa vizcaína*"...

Y una vez que tocamos este tema, debo advertir entre paréntesis que otra vez se ha comenzado a cantar en algunas iglesias

de California esta famosa "*Misa vizcaina*", reeditada por los Franciscanos norteamericanos, la cual debió de llegar a California por mediación del P. Mugartegui, que tuvo frecuente correspondencia con el P. Crucélegui, mientras este componía música en el Colegio de Misiones de San Fernando de Mexico y aquél acompañaba a Fr. Junípero Serra en las Misiones californianas...⁸⁷.

En otro apartado del artículo, vuelve el P. Omaechevarría a tratar de nuestro músico en los siguientes términos:

"No fue pura casualidad que entre los frailes agregados a la Sociedad casi desde el principio hubiera músicos Fr. José de Larrañaga y Fr. Martin de Crucelegui. Y con esto voy a contestar a quien me pide datos sobre las composiciones musicales del P. Crucelegui. Fue, vuelvo a recordar, Vicario de Coro —o Maestro de Capilla— del Colegio de Misiones de San Fernando de México, a cuya plantilla pertenecían los Misioneros de California. El ilustre investigador norteamericano P. Meynard Geiger halló en México una Misa compuesta por él, que no recogió ni copió y que no se sabe a dónde habrá ido a parar. ¿Podría servir la llamada que se dirige desde aquí para que el mexicano que posea este tesoro nos dé cuenta de él y nos lo describa?.

Por mi parte, opino que es la "*Misa vizcaina*" de la que se han encontrado ejemplares en los archivos misionales de California y que se ha vuelto a reeditar en nuestro tiempo. No encuentro razones plausibles para que a una Misa compuesta por Fr. Narciso Durán se le calificara de "*Misa vizcaina*". En cambio, sería extraño que la Misa compuesta por Fr. Martin de Crucelegui, el amigo del P. Mugartegui, en San Fernando de Mexico, no llegara a California. Que Fr. Pablo J. de Mugartegui mantenía correspondencia con el P. Crucelegui, consta, por ejemplo, de una carta que Fr. Junipero Serra escribe el 19 de julio de 1774 al P. Guardián de San Fernando de México. "Pedí al P. Mugartegui —le dice entre otras cosas— escribiese al P. Martin [Crucelegui], que, tomada la venia de V.P. [de la del P. Guardián], solicitase de algunos bienhechores algunas limosnas, y por medio del Sr. Echeveste [José], que precisamente sabrá los caminos, se le remitiesen a su padre", es decir del P. Lasuén⁸⁸.

Explicamos la inclusión de estas dos largas citas por la conveniencia en aportar el máximo de datos disponibles acerca de este compositor, desconoci-

do totalmente en los diccionarios musicales. La 2ª cita nos aporta el dato de que ya el año 1774 estaba el músico en Mexico.

En otro trabajo del propio Ignacio Omaechevarria⁸⁹, se señala acerca de “Fr. Martin de Crucélegui, el músico, que contaba veintiocho” cuando formaba parte de la expedición misionera que llegó a San Fernando el día 29 de mayo de 1770 (expedición de la que formaba parte Fr. Pablo de Mugártegui, hermano de Pedro Valentín).

De los anteriores datos no ha sido difícil localizar la partida de bautismo de nuestro músico. Nació Martin Francisco Crucelaegui en Elgoibar(Guipúzcoa) el día 19 de febrero de 1737. Esta es la transcripción de la partida:

“En trece de Agosto de el año de mil setecientos y cuarenta y dos yo Dn. Joseph Antonio de Escutusolo cura y beneficiado de esta Parroquial de San Bartholome el Real de Calegoen de esta Villa de Elgoibar Baupiticé a un Niño que le puse por nombre Martin francisco (el cual nacio a las nueve de la noche próxima pasada segun la declaracion Jurada que hizo la Partera en su razon hijo legitimo de Francisco Crucelegui natural y vecino de esta Villa y Josepha de Ascarraga Vecina de esta Villa y natural de el Duain Abuelos Paternos Salvador de Crucelegui y Rosa de Albizuru y Vecinos de esta Villa. Maternos Juan de Ascarraga y Mariana de Garburu naturales y vecinos de El-duain. Fueron sus Padrinos Bartholome de Iturriaga y Maria francisca de Andonegui naturales y vecinos de esta villa a quienes adverti el parentesco espiritual que contrajeron entre si y para que conste lo firme - Dn. Joseph Antonio de Escutusolo”⁹⁰.

Como se observará hay una múltiple variedad en el uso del apellido del compositor. Si nos hemos inclinado por usar el que figura en los documentos internos de la R.S.B.A.P. es por coincidir con el único manuscrito musical que por el momento ha llegado hasta nosotros. Ha sido publicado el año 1987 por la Universidad Nacional Autónoma de Mexico, en el volumen II. Antología, de la Colección “la Música en Mexico” dirigida por Julio Estrada. Figura la obra en facsímil con el siguiente título:

“LAUDATE DOMINUM omnes gentes a ocho, con violines oboes, trompas y bajo, para los Maitines de la Festividad de la Preciosísima Sangre de N.S.Jesuchristo; por el P.F. Martin Francisco de Cruzelaegui Misionero Apostolico en el Colegio de San Fernando de Méjico. Año de 1775”⁹¹.

Esta fuente, por otra parte, nos ha servido para asegurar la localización de la partida de bautismo, ya que incluye el nombre completo.

LAUDA TE DOMINUM

OMNES GENTES. *Andante*

A ocho, con Violines, Oboes, Trompas, y Bajo, para los Matines de la Festividad de la Preciosissima Sangre de N. S. Jesu christo, por el P. F. Martin Francisco de Cruze.

laegui Micoero Apostolico

en el Collegio de Su.

Fernando de

Megico.

Año.

de

.1773.

Los datos explicativos de la publicación, firmados por E. Thomas Stanford nos aclaran los siguientes extremos:

“El autor, quien era amigo de fray Junípero Serra, escribió esta obra siendo organista el colegio mencionado, donde se señala su actividad desde 1775”⁹².

Según las citas anteriores, esta fecha habría que retrotraerla al año anterior de 1774 al menos. Sabemos por otra parte que su llegada a América data del año 1770. Ignoramos sin embargo su lugar de formación.

Únicamente tenemos el dato de que anteriormente a su incorporación a la R.S.B.A.P. había tenido contactos profesionales con miembros de la Bascongada, ya que el año 1767 aparece como examinador, junto a Gamarra, del organista Basterra en Bilbao.

J.A. Arana Martija indica que dicho año 1767 actuaba de Maestro de Capilla en San Francisco (Bilbao)⁹³.

Spieß y Stanford, en su trabajo sobre archivos musicales en México señalan que hay obras de Crucelaegui en la Catedral de México (Legajo C-c-13 al C-c-15), en la Colección Sánchez, hoy en día en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en la Catedral de Puebla. Añaden que en el archivo del Cabildo de Puebla se indica que el año 1791 Crucelaegui recomendó Arenzana para el cargo de Maestro de Capilla⁹⁴.

C.3.2.6. Pedro de Landazuri

No abundan los datos de este compositor. El actual Maestro de Capilla de la Catedral de Vitoria, Rafael Mendialdua, es quien ha investigado la labor de sus antecesores. Esto es lo que recientemente ha escrito acerca de Landazuri:

“PEDRO ANTONIO ORTIZ DE LANDAZURI AGUIRRE (1747?-1817). En el libro nº 3 de Defunciones de la Parroquia de Santa María de Vitoria, en el folio nº 30 vto. consta la partida de defunción de Dn. Pedro de Landázuri, Maestro de Capilla de la Colegiata. Según consta en dicha partida, natural de Larrimbe (Alava), y según datos que entresacamos de su testamento, fechado el 9 de mayo de 1815 ante el Notario Gabriel María Aragon, es hijo de Dn. Bartolomé Ortiz de Landázuri, natural de Nubilla (Alava) y de Dña. Teresa Aguirre, natural de Lezama (Alava).

Es nombrado Maestro de Capilla el día 1 de octubre de 1770. El cronista del Cabildo nos dice que también es un gran violinista y que presentó certificación de estar instruido en composición. Ocupa dicho cargo hasta el año 1815 y muere el día 8

de septiembre de 1817 a los 70 años de edad. Su vida en nuestra Capital la podemos definir: un Maestro de Capilla activo.

Su obra: Son muchas las obras que nos han llegado del maestro Landázuri. En el Catálogo de la Catedral de Pamplona también se cita alguna obra suya. Lo mismo ocurre en el Santuario de Aránzazu. Abundan entre sus obras: Villancicos, Lamentaciones, Arias, Magnificat, etc.⁹⁵.

Otros datos del mismo investigador añaden que el cronista de las Actas del Cabildo, al presentar su historial decía ser Organista, violinista, y estar instruido en composición. El cargo lo ocupó exactamente hasta el día 2 de diciembre de 1815 en que pide su jubilación.

Se ordenó de sacerdote hacia el año 1784. Su figura musical denota peso como se deduce del hecho de su presencia en todas las oposiciones, tanto de la Colegiata como de la Universidad. Sus obras musicales quedaron en la Catedral bajo firma y por voluntad del Cabildo que se lo pidió⁹⁶.

Se observará que el apellido completo es Ortiz de Landazuri, siendo así que le denominamos con el resumido de Landazuri. Proponemos que sea ésta la acepción usual del apellido por evitar confusiones, ya que tanto en las partituras musicales que hemos podido consultar como en todas las noticias documentales aparece como Pedro de Landazuri.

En información del propio Rafael Mendialdua, en el original de la obra "Te Deum sobre el Canto Llano de la Religión Franciscana de Landazuri para cuatro voces y orquesta, al final de ella se encuentra un juicio del Maestro de Capilla de Bilbao:

"Dictamen de Dn. Pedro Casimiro de Estorqui, Maestro de Capilla de Bilbao, el cual tiene echas siete oposiciones en las mayores Iglesias de España, que este Te Deum laudamus es corto, primoroso, fácil y de un instrumental hermosísimo. Bilbao 18 de febrero de 1816"

La inscripción de Landazuri como miembro de la R.S.B.A.P. data del año 1786. Así, en las Juntas generales privadas celebradas en Vitoria el 1 de agosto de dicho año,

"En atencion a la puntualidad con que siempre ha asistido a los conciertos de musica de la Sociedad Dn. Pedro de Landazuri, Presbítero y Maestro de Capilla de la Colegiata de esta Ciudad, se acuerdo despacharle patente de Socio Profesor"⁹⁷.

Efectivamente su relación con la Sociedad data de bastantes años antes. Al no conservarse las listas de los músicos asistentes a las Juntas Generales, solamente disponemos de datos parciales, con todo suficientemente ilustrativos:

1771. Asiste a la Juntas Generales celebradas en Vitoria, cobrando 120 reales por su participación musical.
 1774. Juntas Generales en Vitoria. Cobra 120 reales.
 1780. Juntas Generales en Vitoria. Cobra 100 reales
 1793. Juntas Generales en Bilbao.

En 1801, y con ocasión de un memorial sobre impresión musical presentado por Vicente Garviso, la Junta General privada del día 4 de agosto

“dio comisión al Maestro de Capilla de la Sociedad para que la informe durante estas Juntas del mérito de este ensayo”⁹⁸.

El citado Maestro de Capilla era Pedro de Landazuri, tal y comprobamos en el acta de la reunión del 5 de agosto:

“Habiéndose presentado por el Amigo Landazuri Maestro de Capilla el informe relativo al nuevo método de imprimir música de don Vicente Garviso...”⁹⁹.

Es la primera noticia, y por el momento única, de su posesión del cargo de Maestro de Capilla de la Sociedad. Con ello Pedro de Landazuri es el segundo Maestro de Capilla que ha tenido la R.S.B.A.P., después de Manuel de Gamarra. No es fácil saber si el puesto se le concedió a la muerte de Gamarra, en 1791 o no. Su elección en todo caso no era dudosa habida cuenta de su calidad de Maestro de Capilla de la Colegiata de Vitoria, así como ser Capellán del Marqués de Montehermoso, quien fue nombrado Director de la R.S.B.A.P. el año 1785.

C.3.2.7. Joaquin Montero

Figura en el Catálogo de la R.S.B.A.P. como “Organista de S. Pedro el Real, de Sevilla, con antigüedad de 1791.

Antonio Martín Moreno indica que se anunciaban como composiciones suyas en el *Memorial Literario* de 1790, “Seis sonatas para clave y fortepiano, grabadas nuevamente en Sevilla”, así como que Joaquín Montero es autor de un Compendio Harmónico (Sevilla, 1790), y de un *Tratado teórico-práctico sobre el contrapunto* (Sevilla, 1815)¹⁰⁰.

La primera noticia que se tiene de este autor son 10 minuets contenidos en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, y fechados en 1764. Andrés Ruiz Tarazona de quien tomamos el dato, añade lo siguiente:

“Esto hace pensar que Montero pudo nacer alrededor de 1740, y consiguientemente estaría en plena juventud a la hora de asistir a la tertulia y academias de música de la casa de Olavide. Que Montero fue un decidido partidario de las nuevas

ideas queda bien claro en la dedicatoria de sus “*Seis sonatas para clave y fuerte piano*”, Op.1. Con el encabezamiento “Real Sociedad Bascongada” figura lo siguiente: “La protección que V.S. sabiamente ha prestado siempre a las Ciencias, me ha animado para consagrarle los primeros frutos de mi trabajo en la profesión de la Música, con la esperanza de que se dignará aceptar este corto obsequio dispensándome el honor de darle este mérito. Joachin Montero”¹⁰¹.

Atribuye Ruiz Tarazona a la amistad de Montero con Pablo de Olavide la causa de esta dedicatoria de las sonatas a la R.S.B.A.P. Ciertamente son conocidas las vinculaciones de Olavide con la Bascongada, y veremos más pruebas concretas en la parte dedicada al Seminario. Por otra parte el propio Andrés Ruiz Tarazona señala algunos datos en relación a la poco conocida afición musical del Intendente:

“Por el viajero inglés Twiss (*Travels in Spain, 1772-1773*) sabemos que Olavide, en su mansión de los Reales Alcázares, tenía mesa dispuesta para los quince o veinte invitados que recibía diariamente. “Cada semana- dice Twiss- tenía lugar una academia de música donde se escuchaban las últimas obras francesas e italianas”

“Olavide había colaborado también con la Sociedad Bascongada en el programa de su Academia de Música, adaptando dos óperas cómicas francesas, “*Le Déserteur*” y “*Ninette à la Cour*”.”¹⁰².

Estas seis sonatas , op. 1 de Joaquín Montero han conocido una edición moderna (UME, 1977) de la mano de Linton Powell, quien señala la influencia en estas sonatas de los maestros del último clasicismo. Existe asimismo una grabación discográfica en interpretación de Antonio Ruiz-Pipó editada por la casa Etnos.

Por último habremos de añadir que no hemos encontrado ninguna prueba de otra actividad de Montero en relación a la Bascongada. En unos índices que se conservan entre los papeles de la R.S.B.A.P., se encuentran citadas “seis sonatas por dn. Joachin Montero”, sin duda las dedicadas a la propia Bascongada.

C.3.3. SOCIOS INTERPRETES

C.3.3.1. Felix Maria Samaniego

Hasta épocas bien recientes no era suficientemente conocida la vinculación de Samaniego al arte musical. Lógicamente su fama y labor en el campo literario, especialmente en el terreno de las fábulas, han ocultado su gran afición a la música. Antonio Martín Moreno cita ya en su monografía repetidas veces a Samaniego señalando su vinculación a la R.S.B.A.P., además de su

controversia con Iriarte. Pero quien establece definitivamente y sin lugar a dudas la estrecha relación que tenía Samaniego con la música es Emilio Palacios, su biógrafo y estudioso más reciente. A su trabajo nos remitimos como fuente primordial de los sucesivos datos¹⁰³.

Nace Felix María Samaniego en Laguardia (Alava) el día 12 de octubre de 1745. Los primeros años de su vida transcurren en Laguardia, en la casa familiar, completando su formación "con clases de Gramática y Francés que recibe del jesuíta Francisco Antonio Azcárate en sus largas estancias con sus tíos los Condes de Peñafiorida en Azcoitia"¹⁰⁴.

Siguiendo los pasos de otros miembros de la nobleza vasca, entre ellos los de su tío-abuelo el Conde de Peñafiorida, marcha a Francia a continuar sus estudios, concretamente en el Colegio de Jesuítas de Bayona. Parte en septiembre de 1758. Según indica E. Palacios, "allí estudió Latines, Humanidades y algunas nociones elementales de otras ciencias. Aprendió a danzar y a tocar el violín y la vihuela. De aquí le vino su pronunciado gusto por la música, que no abandonó en toda su vida. Debió pasar también alguna temporada en un colegio de Burdeos"¹⁰⁵.

Añadiremos que probablemente fue Samaniego a Francia inculcado ya en la afición por la música. No hay que olvidar que desde diez años antes más o menos, es decir desde 1748 existían en Azcoitia academias organizadas, dedicando dos días, los jueves y los domingos, al cultivo de la música. El promotor y eje de los conciertos era sin duda su tío el Conde de Peñafiorida.

Al parecer su época de formación en Francia acaba con el curso 1763-64. De vuelta en principio a Laguardia, no parece que tarde mucho en dejarse ver por tierras guipuzcoanas, ya que aparece citado por Pedro Valentín de Mugártegui acompañándole el día 9 de junio a pasar a pasar las Pascuas a Marquina trasladándose el día 13 a Azcoitia a ensayar las óperas y tragedias que debían representarse primero en el propio Azcoitia y más tarde en Vergara, por el mes de septiembre. Samaniego participa tanto en la tragedia como en las dos óperas.

El año de 1765 recibe Samaniego el legado de tres mayorazgos de la villa de Tolosa (Guipúzcoa). Es importante el hecho, ya que además de aumentar sustanciosamente sus ingresos, esta mayor relación habría de tener beneficiosas consecuencias para la localidad. Con todo no es nueva esta vinculación a Tolosa. Fue en dicha villa donde se realizó la boda de sus padres, Felix Ignacio Sánchez de Samaniego con Juana María de Zabala, natural de Anzuola (Guipúzcoa). Se llevó a cabo concretamente en el palacio de Idiaquez donde vivía la novia con sus padres. La boda se desarrolló en medio de una grande algazara de música, bailes y festejos, al decir de José Joaquín de Echaiz, uno de los violinistas participantes en los actos; el mismo que años más tarde había de dar clases de violín al sobrino de Samaniego, Mariano Manso de Velasco, quien a menudo solía acompañarle en sus estancias en Tolosa. Ocupa José Joaquín Echaiz años más tarde el cargo de Maestro de Capilla en la misma villa de Tolosa, desde el año 1798 hasta el de 1810¹⁰⁶.

No es de extrañar pues que pasara Samaniego importantes temporadas en el palacio de sus padres. Pero hay una vinculación más directa de Samaniego con Tolosa, ya que el año 1775 fue elegido alcalde de la villa, por el tiempo de un año.

Según indicación de E. Palacios, “también su afición a la música queda patente en el ejercicio público, al pedir y favorecer que el culto divino se amenice con música: trompas clarines y otros instrumentos entraron en la iglesia parroquial”¹⁰⁷. Quizás sea el comienzo de una tradición orquestal mantenida ininterrumpidamente hasta nuestros días.

El año 1773 le vemos en Vergara, en casa de su tío Peñafloreda, presenciando “la Opera del Director, que ha dispuesto para estos días nuestra gente moza”¹⁰⁸.

Pero los movimientos de Samaniego no se limitan a Azcoitia, Vergara o Tolosa desde su residencia de Laguardia. Tiene su explicación, dadas sus aficiones. El ambiente de Laguardia no es que le facilitase demasiados medios, como él mismo señala en una carta del año 1781:

“Si yo pudiera trasladar a La Guardia teatro italiano, academias, tertulias, tiendas y prado, ¿con qué placer le había de escribir largas cartas...”¹⁰⁹.

Realiza Samaniego numerosos viajes a la Corte, donde según parece no se perdía una fiesta, asistiendo desde los bailes de parejas en Aranjuez a las diversas tertulias y festejos de la Corte. Hay una época dilatada en la que Samaniego reside en Madrid. En el mes de mayo del año 1783 es nombrado comisario en Corte para tratar de solucionar asuntos de la provincia. Desarrolla en estos momentos todas sus dotes sociales. Señala E. Palacios que “debió frecuentar también la tertulia de la Condesa-Duquesa de Benavente, las reuniones musicales del Marqués de Manca, la casa de Llaguno y la de D. Tomás de Iriarte”¹¹⁰. Se prolonga esta estancia hasta junio del año 1786.

Como ejemplo de su actividad musical práctica, hemos visto anteriormente la presencia de Samaniego en los festejos celebrados el año 1765 en Vergara y Azcoitia como actor y cantante. También hay alguna prueba de su participación musical en actos religiosos. Así el mismo año de 1765 muestra su lucimiento con el violón en las Lamentaciones, probablemente celebradas en Laguardia.

Ha quedado indicado que conocía Samaniego el manejo de diversos instrumentos. Según los datos conocidos aprendió a tocar en Francia el violín y la vihuela. No deja de extrañar este último dato, ya que se trata de un instrumento que estuvo en boga en las anteriores centurias y en cualquier caso no era un instrumento excesivamente apreciado en el ambiente educacional. ¿Debemos pensar más bien en un instrumento de la familia de la viola, o se refiere a la guitarra?. No sería de extrañar esto último. Señala J. A. Arana-Martija el gran ambiente musical de la ciudad vascofrancesa de Bayona a finales del

s XVIII y en cita de Paul Lafond: “eran muy pocas las familias en las que alguien no tocara el violín, el trombón [?] y sobre todo la guitarra”¹¹¹.

En todo caso no era rara la asimilación de Samaniego con la vihuela. Forner, en un romance se refiere a Samaniego como

“aquel momo vascongado / que, al compas de su vihuela...”¹¹²

Subirá nos da la noticia de que en una carta fechada en Valladolid el año 1778 se señala: “En estos días hemos tenido un par de Orquestas en que la Nicacita ha echado el resto. En la una disfrutamos una grande habilidad de Ovue [sic] y Fagot, y en la otra tocó Samaniego dos tríos de Vihuela maravillosamente”¹¹³.

No eran los citados los únicos instrumentos que tañía Samaniego. E. Palacios señala que por el año 1777, y estando el autor en Laguardia, “ocupó su tiempo en sus queridas lecturas y en el aprendizaje de un nuevo instrumento musical, el clavicordio”¹¹⁴.

Buena prueba de todo lo anterior es que en el *Inventario de bienes* que se hizo a su muerte consta que tenía un órgano tasado en 2.000 reales; una guitarra, en 305, y un clarinete, en 60, que fue entregado a un músico de la villa¹¹⁵.

Son conocidos el alcance y la importancia de las polémicas de Samaniego con Iriarte, tanto en relación a sus fábulas como al tema del melólogo, que quedan tratados en capítulo aparte.

Samaniego, miembro de la R.S.B.A.P.

Por los datos suministrados hasta ahora fácil es deducir que el fabulista perteneció a la Bascongada desde sus mismos orígenes. Participa en todas las fiestas que se celebran en Vergara el año 1764, así como en las reuniones preparatorias de la incipiente Sociedad. Resulta así con sus diecinueve años uno de los más jóvenes entre los miembros de número. En el 1er catálogo, adjunto a los estatutos de 1765, y con la especificación del lugar de residencia, en abril de 1766 figura entre los socios de número como residente en Laguardia.

E. Palacios ha demostrado ampliamente la fuerte presencia y el intenso trabajo desarrollado por Samaniego en la R.S.B.A.P. No tenemos constancia de que entre los numerosos trabajos que presentara en las Juntas tanto privadas como generales, hubiera alguno en relación a la música. El lugar que ésta ocupa en la actividad de Samaniego en la Bascongada debemos colocarlo más bien como el del asiduo intérprete en las academias musicales que por estatuto se celebraban todas las noches de las Juntas Generales. Sabemos de algunos años a los que no pudo asistir. Así el año 1777 por varios conflictos en Laguardia, o los años 83, 84 y 85 por hallarse en Madrid. Todo parece indicar que el instrumento que habitualmente tocaba en las Academias de las Juntas era el violon, es decir el equivalente al actual violoncello, formando parte de los “baxos”. No creemos que tocara el contrabajo, el cual es utilizado por vez primera en la orquesta de la Bascongada el año 1780.

Pocos son los datos musicales que hacen referencia a Samaniego fuera de del círculo de la Sociedad, e incluso dentro de ella una vez languidece la actividad científica. Samaniego está presente en el restablecimiento de la Sociedad tras el paréntesis de la guerra de la Convención, pero la música ya no tiene el lugar de la primera época. Con el declinar de la Sociedad se extingue también la vida del fabulista. Fallece en Laguardia el 11 de agosto de 1801. Según consta en la partida de defunción dispuso ser enterrado en la capilla que tenía en la Iglesia del Señor San Juan, de Laguardia, y “que por los Señores Beneficiados de ambos coros y la Capilla de música se le hiciese un entierro mayor con honras, novena y cabo de año”¹¹³.

La Capilla de Música de Laguardia fue creada mediante una obra pía fundada el año 1665 por D. Gregorio Garzetas¹¹⁷. Curiosamente uno de sus Maestros de Capilla aparece directamente relacionado con Samaniego. El año 1793 se le acusa a Samaniego a la Inquisición por proposiciones y tener libros prohibidos. El delator, Joaquin Antonio Muro, Presbítero Beneficiado en Laguardia, según consta en la sumaria “delató al tribunal a este reo sobre varias preferencias con referencia en razón a Dn. Rafael Ustariz, Maestro de Capilla, quien por miedo y gran temor que tenía al reo no se había atrevido a ejecutarlo”. Es examinado el Maestro de Capilla, y por lo que se deduce, no parece que tuviera demasiados apoyos. De hecho un miembro de la Capilla sale en defensa de Samaniego: “Francisco Quintana, de la misma vecindad de Laguardia, de 50 años, contesta que en el año pasado de 93 se hizo público en dicha villa, como el pecado de Adán, la delación contra Samaniego diciéndose al mismo tiempo que la había hecho Ustariz por Dn. Joaquin Muro y que decían los labradores que habían de matar a Ustariz por esto...”. No es de extrañar esta testificación de Quintana a favor, ya que en múltiples ocasiones había acudido conjuntamente con Samaniego a las orquestas de las Juntas Generales cuando se celebraban éstas en Vitoria. Samaniego consiguió que el caso fuera al final archivado y olvidado. ¿Podría tener connotaciones musicales la delación efectuada por Ustariz?. Difícil de saberlo.

El Maestro de Capilla de Laguardia le sobrevivió en pocos meses a Samaniego, por lo que con toda probabilidad estaría al frente de la Capilla Musical en las honras fúnebres del insigne fabulista.

C.3.3.2. Pedro Valentin de Mugartegui

La primera noticia que relaciona a esta importante personalidad de la R.S.B.A.P. con la Música es un hecho pasivo en su calidad de receptor de unas tonadillas que tienen por título:

“Tonadillas a Duo / con Violines y Bajo / hechas para las Bodas de Dn. / Pedro Valentin de Mugarte/gui, con mi Señora D^a Javiera de Elio / Por el Señor Conde de / Peñaflorida / Año de 1762”¹¹⁸.

Mugártegui tenía su residencia habitual en Marquina (Vizcaya) y en más de una ocasión vemos a Peñaforida en esta localidad. La relación entre las dos personalidades alcanza en ocasiones el carácter jocoso. Sin fecha, tenemos el ejemplo del relato que Menalcas (Pedro Valentín de Mugártegui) dirige a Cloridón (el Conde de Peñaforida) como parte oficial de un jueves gordo:

“El jueves de compadres, día que en ambos testamentos es muy celebrado por los olorosos aromas que exhalan por las chimeneas, se dio principio a las fiestas con una lucida cabalgata, compuesta de siete músicos, diez bailarines de contradanza, dos soldados, un Alcalde, un Abogado escribano y dos Alguaciles que conducían al suplicio a un gato por haber estrupado a seis gatas doncellas, según lo maullaron ellas”¹¹⁹.

Palpable prueba de la jovialidad y buen humor que desarrollaban ambos amigos. Esta familiaridad se vuelve a confirmar el año 1764, ya que además de participar Pedro Valentín de Mugartegui en las óperas representadas en Azcoitia y Vergara, los días anteriores a los ensayos los pasaron todos los integrantes en la localidad de Marquina.

Con esta afición a la música es lo lógico que participara Mugartegui activamente en las orquestas de las Juntas Generales. No hemos podido obtener sin embargo ningún dato concreto al respecto.

C.3.3.3. Marques de Rocaverde

Socio de número de la R.S.B.A.P. desde sus comienzos, Roque Xabier de Moyua, Marques de Rocaverde, figuraba en la primera lista como Capitán de Infantería residente en Vergara. Participó en los festejos celebrados en Vergara en febrero del año 1764, formando parte de la orquesta.

Es de suponer que participara asimismo en las academias musicales de las Juntas Generales. El instrumento que tocaba era el violín.

Siendo la educación uno de los objetos a los que mayor atención prestó la R.S.B.A.P., a partir de 1767 se estableció en Vergara una escuela particular con 7 alumnos, actuando de profesores los mismos socios. El encargado de las lecciones de música fue el Marqués de Rocaverde, tal y como se deduce de noticias como las siguientes:

“A las 11 van Corral y éste último [el cadete Munibe] a dar lección de violín con Rocaverde...”¹²⁰.

En su domicilio donostiarra de la calle 31 de agosto dio conciertos de gran resonancia, como señala J.A. Arana-Martija¹²¹.

Su afición musical quedó además probada en la importante personalidad musical de su hija, más conocida como Sra. de Mazarredo, de quien trataremos en el próximo apartado.

C.3.3.4. Mazarredo

Son los Mazarredo una familia de fuerte tradición en Bilbao. Aunque aparece sin la especificación del nombre, el Mazarredo que se incluye como integrante, junto con Gamarra, Rocaverde, Peñaflovida, etc., de la orquesta que se formó con ocasión de las fiestas de Vergara por febrero de 1764, ha de ser con toda probabilidad Juan Rafael, ya que es el único Mazarredo que figura en la primera lista de Socios de la R.S.B.A.P. . Nació Juan Rafael de Mazarredo el año 1742, falleciendo en 1812.

Un hermano de Juan Rafael aparece también en las listas de la Bascongada como de número, a partir de 1767. Se trata del famoso Teniente General de la Real Armada, D. José de Mazarredo. Pero su inclusión en el tema que nos ocupa no es tanto por sí mismo como por su mujer, y a la vez sobrina, M^a Antonia de Moyúa y Mazarredo, hija del Marqués de Rocaverde. La habitual costumbre de la época de emparentarse entre familiares, en este caso tiene especial color por la gran afición de ambas familias por la música.

Existe un "Zorzico / Chanson et Danse Biscaiene / Composée par Mme. Mazarredo", editado por N. Paz en París el año 1813, junto con un zortziko de Peñaflovida. El P. Donostia los estudió en un artículo¹²², y se mantiene aún la duda acerca de la autoría. Podría ser la autora o bien la citada M^a Antonia, o bien su hija Juana, casada con su primo Francisco Mazarredo, hijo de Juan Rafael. Juana tendría en 1813 la edad de 28 años, ya que nació en 1785. Como señala el P. Donostia, "si doña Antonia de Moyua, como buena Rocaverde, era aficionadísima a la música y daba conciertos en Bilbao, su hija doña Juana era la que aseguraba el éxito de esas sesiones musicales, según carta de un descendiente suyo, el actual don Antonio de Mazarredo. Casada ya doña Juana con su primo continuó con sus aficiones, recibiendo en su casa de Bilbao, al lado de la iglesia de San Nicolás para dar conciertos, y también en casa de su tío el Marqués de Rocaverde en cuya casa de San Sebastián (calle 31 de agosto) nació".

Si bien el P. Donostia deja en suspenso la adjudicación del zorzico, nosotros nos inclinamos a priori por adjudicarle a M^a Antonia, la madre. Por una parte el hecho de que los zortzikos se editaran en 1813 no quiere decir que estuvieran recogidos dicho año. Recordemos que el Conde de Peñaflovida había muerto el año 1785, es decir el mismo año en el que nace la hija de M^a Antonia. Por otro lado, tenemos datos que confirman la gran unión musical que tenían el Conde de Peñaflovida y M^a Antonia. He aquí algunas muestras:

1764. Siendo aún niña participa en la representación de la ópera "El Borracho burlado" escrito por el Conde, junto con Dorotea de Murua, en el papel de revendedoras o tenderas, en la escena XXV

1783. En carta fechada en Vergara el 3 de marzo le escribe el Conde de Peñaflovida a Pedro Jacinto de Alava: "Tambien

yo tengo carta de M^a Antoncho, pero nada me dice de la Junta de Madrid, sino de su venida al País encargándome le tenga pronto el Fuerte-piano"¹²³.

1784. En otra carta cruzada entre los dos amigos y fechada el 19 de marzo, escribe Peñafiorida: "Estas noches henos tenido un continuo musiquero, de que esta muy contenta nuestra Maria Anton: y hoy oirá el famoso Stabat de Hayden, que seguramente la embelesara"¹²⁴.

Esta relación musical entre Peñafiorida y M^a Antonia de Moyua es lo que nos hace pensar que pueda ser ella la autora del zortziko que figura junto con el de Peñafiorida. No tenemos sin embargo la prueba concluyente.

C.3.3.5. Ramon M^a de Munibe

Nace en Azcoitia el 24 de enero de 1751, residiendo en dicha villa hasta que toda la familia se traslada a Vergara. Participa con 13 años junto con su hermano en las representaciones de la ópera "el borracho burlado", escrita por su padre el Conde de Peñafiorida, y estrenada el año 1764.

Es admitido como primer alumno de la R.S.B.A.P. en el momento de su creación; se conservan algunos de los exámenes que realizó en calidad de tal.

La gran afición musical existente en la familia, además de su imprescindible adquisición como ornato social, facilitan el desarrollo de sus aptitudes musicales. El instrumento musical elegido para el aprendizaje fue el violoncello.

Siguiendo una costumbre de la época, comienza a los 18 años de edad un viaje de estudios por el extranjero al objeto de ampliar sus conocimientos. La novedad del caso de Ramon M^a reside en que el viaje era asumido como propio por la R.S.B.A.P. y por lo tanto fue detalladamente estudiado. El principal objeto era el conocimiento de los últimos adelantos en materias científicas y técnicas, especialmente en herrerías. Salió de Vergara hacia Toulouse en noviembre de 1769. Puntos importantes del viaje fueron París, Estocolmo, Leipzig, Viena y Venecia. Regresa a Azcoitia en septiembre de 1773.

En este conocido viaje, que realizó Ramon acompañado por el abate Clavier, también tenía cabida la música. Así indica expresamente el Conde de Peñafiorida al preceptor en carta de 17 de diciembre de 1769 que Ramon M^a debía continuar recibiendo lección de violonchello, "de que ya tiene algunos principio".

El 9 de marzo de 1771 escribe desde París Ramón M^a a su padre:

"Pasado mañana voy a ponerme de luto con el violón aunque no tanto como quisiera por la razón que mis cursos no me permiten; pero cuando me desembarace de ellos espero dar buenas sampadas, me alegraré que esos cuatro discípulos de Fray Alberto salgan cuatro porretis como no dudo saldrán"¹²⁵.

En la colección de cartas enviadas desde diversos puntos del viaje por Ramon M^a a su padre aparecen repetidas veces alusiones musicales, buena prueba del aprecio que le dispensaba a la música. Aunque aparecen estos datos tratados en su extensión más adelante, no estará de más recordar algunos de ellos. Así el mismo 1771 y desde París indica que fue a la Comedia Italiana “a ver el *Desertor*, que fue dado perfectamente, con la Serba Pairone [sic, por Padrona]”¹²³.

Más enjundia tiene la opinión que le merece la celebración religiosa de la Misa de Gallo en París, en la que nada le parece extraordinario por haber solamente “bajones, violones y voces y la musica francesa”.

Fallece Ramon M^a el 20 de junio de 1774 en Marquina, a consecuencia de la mala curación de una herida recibida durante el viaje. Con su muerte pierde la R.S.B.A.P., y en especial su padre las grandes ilusiones depositadas en su persona.

C.3.3.6. Antonio M^a de Munibe

Nace el 5 de julio de 1754 en Azcoitia, siendo bautizado al día siguiente. Con 10 años recién cumplidos participa cantando en las representaciones de la ópera “El borracho burlado”, primero en Azcoitia y más tarde en Vergara.

Hacia 1767, y como antecedente del Seminario, crean los Amigos de la Bascongada en Guipúzcoa una escuela particular, concretamente en Vergara. En ella vemos a Antonio de Munibe recibir clases, entre otras materias, de violín, teniendo como profesor musical al Marques de Rocaverde.

A los 14 años era Cadete de las Reales Guardias. En 1774, a la muerte de su hermano Ramón quedó como heredero de su padre, y pasó a vivir a Marquina. En octubre de 1775 comienza un viaje por Europa, de parecido estilo al realizado por Ramon M^a. Le acompañó su primo Xavier M^a de Eguía y del Corral, primogénito del Marqués de Narros, nacido en Azcoitia el 17 de abril de 1760. Visitan Francia, Inglaterra, Holanda, y Alemania. Vuelve Antonio M^a a Vergara por abril de 1780. Fue nombrado Diputado General de Guipúzcoa en 1782 y 1784. Igualmente fue Alcalde de Marquina los años 1775 y 1784.

A lo largo de su vida ofrece buenas pruebas de su afición y preocupación por la música. En 1783 se realiza una importante obra en el Salón de Música del Seminario Patriótico Bascongado de Vergara. Para sufragar los gastos de la obra aporta Antonio M^a importantes sumas de dinero en dos ocasiones. El año 1785, con posterioridad al fallecimiento de su padre, participa en la mejora de la enseñanza de la música. Asimismo, y en 1787, ostentando la presidencia del Seminario se hacen unas importantes reparaciones en el Salón de Música.

Como dato anecdótico, pero significativo en cuanto a que rompe la falsa imagen que habitualmente tenemos de la música y danza “cultas” y las populares como mundos separados, el año 1784, y con ocasión de su futura boda, se traslada a Mondragón con doce amigos a efectuar la “visita de enhorabuena”, bailando una “Ezpata-dantza” o danza de espadas por las calles de la villa.

No es la única noticia que tenemos de su relación con la danza popular. En fechas anteriores, y en su época de cadete, cantó unos zortzikos y seguidillas delante de la Princesa de Asturias, en la Corte, bailando después la "carrrika-dantza" con las criadas de su tía Doña Teresa de Aguirre, Señora de Honor y Aya del infante don Carlos Clemente.

No acaba con Antonio M^a la herencia musical iniciada por el Conde de Peñafloreda en el País Vasco. Además de los dos hijos citados varias de sus hijas se distinguieron asimismo por el cultivo de la música. No tenemos noticia de que hubieran compuesto nada ninguno de ellos. Sin embargo es curioso que el último de los Condes de Peñafloreda perteneciente a la dinastía de los Munibe nos haya dejado una muestra de su afición musical.

Víctor María de Munibe y Aranguren, XI Conde de Peñafloreda fue bautizado en San Sebastián el 6 de marzo de 1798. Vivió en un principio en San Sebastián. Casó en Roma el año 1836 con su sobrina carnal Epifanía de Munibe y Argai, pasando a vivir a San Juan de Luz. Tras la primera guerra carlista residieron hasta el fin de sus vidas en Marquina (Vizcaya). Fue alcalde de dicha villa en más de cinco ocasiones, entre los años 1841 y 1864.

Participó en la redacción del mapa de Vizcaya. Construyó el Balneario de Zaldibar. Según una carta escrita por Juan Antonio de Moguel a Vargas Ponce el año 1803, su sobrina Vicenta Moguel escribió varias fábulas en euskera dedicadas a Víctor de Munibe¹²⁷.

Falleció en Oñate el 18 de diciembre de 1874. Fue trasladado su cuerpo a Marquina, donde se le enterró en el camposanto. Posteriormente fueron trasladados los restos con los de su mujer al convento de carmelitas descalzas que se había fundado en 1890 sobre la casa en la que había vivido¹²⁸.

Es en el mismo Marquina donde se conserva actualmente en el archivo musical de la parroquia una obra musical firmada por Víctor de Munibe. Se trata de un "Zortzico al nacimiento de Jesús por Dn. V.M. C. de P.", para voces y acompañamiento, con texto en euskera: "Nere lagun maitiak, notizidago...".

C.3.3.7. Xabier de Echeverría

Con el nombre de Francisco Xabier de Echeverría aparece como socio en las listas a partir de 1770 el Maestro arquitecto de la Real Casa de Loyola, y como residente en Loyola. ¿Pudiera ser el mismo Xabier de Echeverría que figura como actor en las óperas que se representan el año 1764 en Azcoitia y Vergara?. Lamentablemente es el único dato de que disponemos.

C.3.3.8. Fausto Antonio de Corral

El año 1765 figura Fausto Antonio de Corral como Caballero Alumno, y posteriormente como Socio de número en Azcoitia a partir del año 1771. En 1773 figura como viajando en países extranjeros, y de 1777 a 1793 como residente en Azcoitia. Era nieto del Marqués de Narros, quien a la vez era su tu-

tor. En sus años como alumno de la Bascongada recibe clases de violín con el Marqués de Rocaverde.

Un pariente suyo, Fausto II Corral aparece citado por Justo Garate en sus investigaciones como uno de los informantes musicales de Guillermo Humboldt.

C.3.3.9. Juan Pamphille

Figura entre los años 1778 y 1784 como Socio de la Bascongada en la clase de Profesor, y residente en Santander.

Al parecer su ingreso como socio en la R.S.B.A.P. se realiza como consecuencia de su asistencia a las academias musicales de las Juntas Generales como intérprete flautista. Su ocupación profesional era el puesto de flauta de la Catedral de Santander.

La primera noticia en relación a la Sociedad data del año 1776 en el que en los justificantes de gastos de academias musicales presentado por Gamarra figura:

“Juan Pamphille: No quiso recibir cosa alguna por via de gratificacion”¹²⁹.

Se le pagó el viaje de ida y vuelta desde Santander a Vergara, cuyo costo ascendió a la cantidad de 336 reales.

En relación a las cargas económicas de los conciertos de Juntas no deja de tener su gracia el comentario realizado por Peñaflovida a Pedro Jacinto de Alava el año 1777:

“Panfil es caro bocado; pues sin embargo de habérsenos asegurado del mismo Santander vendría sin mas gasto que el del viaje, el Comisionado de que valí para pagarselo, añadió a la cuenta un bonito regalo que cayó sobre mis costillas”¹³⁰.

No parece que fueran estas cargas la razón, pero lo cierto es que este año de 1777 señala Gamarra la imposibilidad de que Pamphille acudiera a las Juntas.

El siguiente año de 1778, se señala en las cuentas:

“Por 490 reales de vellón pagados al Flauta de la Catedral de Santander Dn. Juan Pamphille Socio Profesor por los gastos de su viaje a Juntas en ida y vuelta: consta de su recibo”¹³¹.

En esta ocasión todo parece indicar que 150 reales de los consignados lo son en concepto de gratificación por su asistencia a los Conciertos. Firma el recibo en Santander a 28 de octubre.

Sabemos que no pudo asistir a las Juntas de 1780 por encontrarse enfermo.

Es probable que la última vez que asistiera a las Juntas Generales de la R.S.B.A.P. fuera el año 1782. Por carta del Conde de Peñafloreda a Pedro Jacinto de Alava sabemos que a las Juntas de dicho año,

“viene el famoso Panfil, de pura afición y sin haber sido llamado sino por la convocatoria como socio”¹³².

Ello, unido a las veces que intentan traer a Pamphille sin poder lograrlo, habla elocuentemente de la alta estima en la que tenían a este músico.

Fallece Juan Pamphille el año 1785.

C.4. LA MUSICA EN LOS ESTATUTOS DE LA R.S.B.A.P.

Dos fueron los Estatutos por los que se condujo la R.S.B.A.P. a lo largo de su primera etapa.

Los primeros Estatutos fueron aprobados en las Juntas de Vitoria del año 1765, obteniendo la licencia y aprobamiento real.

Estos Estatutos fueron revisados y ampliados, sobre todo los años 1771 y 1772, siendo presentados al Rey para su aprobación, y obteniendo ésta en agosto de 1773. Se publicaron estos segundos y definitivos Estatutos el año 1774.

Distinguiremos estos Estatutos como los de 1765 y 1774. Lógicamente cada uno de ellos tuvo un proceso de gestación lento, dada la dispersión geográfica de los miembros de número. Gran parte de los borradores no han llegado por desgracia hasta nosotros, sobre todo los de los Estatutos de 1774. Sin embargo se conservan bastantes papeles relativos a los primeros, así como distintas variaciones¹³³.

Dada la paulatina desaparición de alusiones musicales que observamos desde las primeras redacciones a las definitivas, hemos creído oportuno el separarlas, dividiéndolas en cinco materias. Separaremos a su vez en dos apartados diferentes, los relativos a los Estatutos de 1765 y a los de 1774 por haber unas diferencias sustanciales de ordenamiento.

Indicaremos en un principio la norma estatutaria para a continuación repasar todas las redacciones de más antiguas a más modernas.

Las diversas formulaciones no tienen indicada la fecha, por lo que solamente las podremos denominar en función del orden que suponemos tienen cronológicamente, de acuerdo a esta lista:

- ❶ Alteraciones que se pueden hacer en los Estatutos de los Amigos del País¹³⁴.
- ❷ Plan y estatutos de una Sociedad de Caballeros vascongados bajo la denominación de los Amigos del País¹³⁵.
- ❸ Plan y estatutos de una Sociedad de Caballeros bascongados que se intenta establecer bajo la denominación de los Amigos del País¹³⁶.
- ❹ Estatutos de una Sociedad de Ciencias, Bellas Letras y Artes, que intentan establecer los Caballeros de las tres Provincias Bascongadas con el nombre de la *Sociedad de los Amigos del País*¹³⁷.
- ❺ Variaciones y Adiciones a los Estatutos¹³⁸.
- ❻ Estatutos de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1765. "Aprobados por la Asamblea de la Sociedad en Vito-

ria". Firmado por Olaso en Vergara a 2 de agosto de 1766. Se trata de una copia fiel de los Estatutos aprobados¹³⁹.

C.4.1. ESTATUTOS DE 1765 ¹⁴⁰

C.4.1.1. Objeto y fines de la Sociedad

Artículo I:

"El objeto de esta Sociedad es el de cultivar la inclinación y el buen gusto de la Nación Vascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes: Corregir y pulir sus costumbres, desterrar el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias; y estrechar mas la union de las tres Provincias Vascongadas, de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa"

En ❶ figura este artículo de la siguiente manera:

"El objeto de esta Sociedad es cultivar la inclinacion y el buen gusto de la nacion vascongada hacia las ciencias, las bellas letras, la poesía y la Música, corregir y pulir sus costumbres, desterrar el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias, y estrechar mas y mas la union de las tres provincias vascongadas de Alava, Vizcaya y Guipuzcoa".

La única variación significativa es pues el cambio de Poesía y Musica, por Artes. Sigue esta redacción de ❶ en ❷, y desaparece ya la alusión a la Música en ❸ y posteriores.

Artículo IX:

"El nombre que han de llevar los de esta Sociedad es el de los *Amigos del País*, y es preciso que todos se empeñen en parecerlo tales, empleándose a competencia en llenar el objeto de la Sociedad. Unos se dedicarán a las Matemáticas, otros [...]; y otros, finalmente, se entregarán a la Música, sea instrumental, o sea vocal, y a introducir el buen gusto, recogiendo lo mas selecto que haya dentro, y fuera de España, y componiendo obras de su invencion. Pero en toda esta variedad de objetos [se refiere a toda la relación de materias] se debiera siempre tener presente la mayor utilidad del País, y preferir lo útil a lo agradable"

Las primeras redacciones son prácticamente idénticas, pero no incluyen lo relativo a la preferencia de lo útil a lo agradable, y acaban su formulación en:

"... componiendo obras de su invención".

Es ya en los Estatutos aprobados cuando se añade la última frase.

C.4.1.2. Juntas Generales

Artículo XII:

“Estos días [en las Juntas] tendrán los Amigos sus sesiones por la mañana, en las que examinarán todas las obras nuevas, que cada cual presentase, y cada sesión de éstas ha de ser a lo menos de hora y media. Las noches se destinarán a cultivar la Música o la Poesía Dramática, logrando por este medio el que ni aun en las diversiones se distraigan los Amigos de su instituto”.

Las primeras formulaciones son sin embargo mucho más extensas. Así, en la ② figura de la siguiente manera:

“...A las noches [en las Juntas anuales] volverán a juntarse en alguna pieza capaz de la Casa de uno de los Socios donde se dispondra una diversion honesta para los *Amigos* y las personas de distincion que convidase la Sociedad: Una noche sera un concierto en que se toquen varias sinfonías y tal cual sonata a solo que trajesen los aficionados, y se canten Arias y otras piezas serias no solo por los individuos de la Sociedad mas tambien por todas las Señoras, Caballeros que quisiesen hacer este favor, y otras, será una pieza de teatro ya cantada o ya representada. Con estas advertencias de que a nadie se admitira en estos concursos como no presente la esquila de convite que haya tenido de la Sociedad y venga vestido con formalidad: y que ni la Sociedad ni el Amigo en cuya casa se hagan estas funciones ha de hacer gasto de refresco ni otro alguno”

Ya en ③ desaparece este extenso artículo, y queda muy parecido al de los Estatutos:

“las noches se destinarán a cultivar la Música y la Poesía dramática que son unos de los objetos que se ha propuesto la Sociedad”.

En ④ hay también alguna variación, curiosa puesto que desaparece la alusión al teatro, que sin embargo se incluye en los Estatutos:

“Las noches se destinarán a cultivar la Música, logrando por este medio, el que ni aun en las diversiones se distraigan los Amigos de su instituto”

C.4.1.3. Maestro de Capilla

Artículo XXXII:

“La Sociedad tendrá un Maestro de Capilla, con título de Socio Agregado, que deberá concurrir a todas las Juntas, hacer las composiciones de Musica que se le encargasen por la Socie-

dad, rever y corregir las que esta pasase a su examen, y arreglar y presidir la orquesta en las Academias de Música”

También este articulado cambia sustancialmente en las primeras redacciones, sobre todo en lo referente a la obligación de componer óperas. En ② se reflejan de esta manera los quehaceres del Maestro de Capilla:

“De esta clase de *Agregados* ha de ser el Maestro de Capilla que nombrare la Sociedad, el cual tendrá entrada en las Juntas sin que se le permita contribución alguna para los fondos de la Sociedad ni su manutención en tiempo de Juntas siendo solo de su obligación el componer la música nueva para las Operas que le remitiese el Director, el rever y corregir cualquiera pieza Música que la Sociedad pase a su examen y el arreglar y presidir la Orquesta en las funciones de la Sociedad”

Es también curiosa la diferencia con la formulación que figura en ③, ya que en vez de ser la Sociedad la que encarga las obras, figura el Director (recuérdese que el Director era el Conde de Peñaflores):

“La Sociedad tendrá siempre un Maestro de Capilla con título de *Amigo Agregado* que deberá concurrir a todas las Juntas, componer las piezas de Música que le encargase el Director, rever y corregir las que la Sociedad pasase a su Examen y arreglar y presidir la Orquesta en las Academias de Música”

Ya en ④ aparece prácticamente como en los Estatutos de 1765:

“La Sociedad tendrá siempre un Maestro de Capilla con título de Socio Agregado que deberá concurrir a todas las juntas, componer las piezas de Música que se le encargasen por la Sociedad, rever y corregir las que esta pasase a su examen y arreglar y presidir la Orquesta en las Academias de Música”

C.4.1.4. Repertorio Musical

Artículo XXXIV:

“Todas las Disertaciones, y obras de la Sociedad, pararán en poder de el Secretario; los libros o instrumentos en el de el Director en su Nación, y el de los Vigiladores en las suyas; y los papeles de Música en el de el Maestro de Capilla, cuyo inventario deberán presentar en todas las Juntas...”

En lógica correspondencia con los anteriores artículos, en las primeras redacciones tenían que hacer referencia a la problemática de las representaciones. Así en ⑤:

“Todos los Papeles y piezas de Musica y representacion y

demás obras de la Sociedad pararan en poder del Director quien dispondra las que hubiesen de ejecutarse cada año, y corra con el cuidado de repartir a tiempo los papeles a los Actores. El Secretario recogerá todos los papeles que se presentasen en las Juntas dará los avisos necesarios a los *Amigos*, corra con la impresion de las obras que determinase imprimir la Junta y en fin el Tesorero cuidará de los fondos de la Sociedad y de los gastos del teatro y otros que concurren”

En ③ ya existe una importante variación. Desaparecen las alusiones al teatro, pero los papeles de música quedan aún en manos del Director:

“Todas las disertaciones, papeles, piezas de Música y demás obras de la Sociedad pararan en poder del Director. El Secretario recogerá todos los papeles que se presentasen en las Juntas, dará los avisos necesarios a los *Amigos*, y correrá con las impresiones que determinase la Junta; y el Tesorero cuidará de los fondos de la Sociedad, y de los gastos que ocurren”

En ④, la redacción, aunque algo cambiada, es prácticamente la misma que la de los Estatutos definitivos. En todo caso es importante la especificación de que el Maestro de Capilla debía presentar en todas las Juntas inventario de las partituras:

“Todas las Disertaciones y obras de la Sociedad pararán en poder del Secretario, y los papeles, y piezas de Música en el del Maestro de Capilla, cuyo inventario deberan presentar ambos en todas las Juntas. El Secretario recogerá todos los papeles que se presentasen en ellas, dará los avisos necesarios a los *Amigos* y correrá con las impresiones que determinase la Sociedad; y el Tesorero cuidará de los fondos de ella y dará cuentas al fin de su año con las formalidades requisitas”

En la redacción ②, y posterior al párrafo que hemos indicado relativo a los papeles, figura un *Reglamento para que las funciones de teatro se hagan segun el espíritu, fin e intenciones de la Sociedad*. Este reglamento desaparece ya en la redacción ③, y no vuelve a aparecer. Pensamos que su transcripción tendrá más utilidad en el capítulo dedicado a la música teatral.

C.4.1.5. Economía

Artículo XVIII:

“Los fondos necesarios para la Sociedad se sacaran por contribucion igual entre los *Amigos del Numero* y los *Su-pernumerarios*”

En la redacción ② hay una alusión directa a la música dentro de este tema:

“Para el fondo y gasto de Musica y teatro contribuirá cada uno con un doblon cada año que se pagara el ultimo dia de Juntas”

Desaparece la alusión ya en ③, en el que queda de esta manera:

“Los fondos necesarios para los gastos de la Sociedad se sacarán por contribución general entre los Amigos”

En estrecha conexión con el tema económico, y refiriéndose a los gastos de manutención, encontramos en la redacción ② un párrafo de gran interés para la música:

“...ni los miembros de esta asamblea podrán dar de comer ni hacer gasto alguno con los que vengan con este motivo, excepto a aquellas Señoras o Caballeros aficionados que quieran venir a hacer algún papel, ya sea en las Academias de Música, ya en la Orquesta o ya sobre el teatro que podrán estar hospedados en Casa de parientes o amigos”

C.4.2. ESTATUTOS DE 1774 ¹⁴¹

C.4.2.1. Objeto y fines

Desde el primer artículo del Título I, en los nuevos estatutos de 1774 se denota un espíritu mucho más pragmático y utilitario que el de los estatutos de 1765:

“La Sociedad Bascongada de los Amigos del País es un Cuerpo patriótico, unido con el único fin de servir a la Patria y al Estado, procurando perfeccionar la Agricultura, promover la Industria y extender el Comercio”

Como se ve la música ya no tiene ningún lugar, ni siquiera las Bellas Artes. Lógicamente debían adecuarse a la principal actividad de la Sociedad.

C.4.2.2. Juntas Generales

Según estos nuevos Estatutos, las Juntas Generales debían comenzar anualmente el día 16 de septiembre por la mañana, desarrollándose hasta el día 21 inclusive. En lo que a música respecta, hay una indicación anterior, en el artículo 34 del título I (Idea General de la Sociedad):

“y por las noches habrá Academia de Música, a fin de que al paso que se cultiva esta agradable Arte, y se exercita en ella a los Alumnos, tengan los Amigos ocupación que evite los in-

convenientes que pudiera tal vez ocasionar el concurso extraordinario”

El título XXII es el dedicado a las Juntas Generales de la Sociedad y en ella hay dos artículos referidos a la música:

Artículo 3:

“Luego que se tenga esta noticia [la elección del lugar de celebración de Juntas] será del cargo de la misma provincia elegir una sala en que hayan de celebrarse las sesiones: otra para las Academias de Musica: una casa para la mesa de los Amigos concurrentes: y alojamiento para todos los forasteros que asistieren en virtud de la convocatoria; remitiendo noticias de éstos a las Provincias respectivas”

Artículo 21:

“Los concurrentes a juntas no podrán suscitar en el pueblo otra fiesta ni diversión que la Academia de Musica: y si por casualidad la hubiere en los días señalados, lo advertirán con tiempo al Director los Amigos de la Provincia, para que se anticipen o retrasen las juntas”

C.4.2.3. “De la Academia de Música”

Es con esta precisa denominación, “De la Academia de Música”, donde se concentran los artículos que en los anteriores estatutos hacían referencia al cargo de Maestro de Capilla, a las partituras y a la economía.

Tiene un Título aparte, el nº XXVII, cuyo texto es:

“De la Academia de Musica

1. La Academia de Musica es la unica diversion que tendran los concurrentes a Juntas Generales; por cuyo motivo, y siendo propio de la Sociedad promover el buen gusto en esta y en las demas nobles Artes, procurará que entre los Musicos de profesion y los aficionados se forme un concierto.

2. Entre los Socios Profesores residentes en las Provincias, se elegirá el que tenga instruccion más fundamental en la Música, y se le dará Título de Maestro de Capilla.

3. La Provincia a que correspondan las Juntas Generales, de acuerdo con el Maestro de Capilla, y con los Socios de Número más habiles en la profesion, dispondrá citar a los sujetos que hayan de componer el concierto, y cuidará de gratificar a los asalariados, pidiendo caudal para ello al Recaudador de la Caja particular, quien se lo dará mediante recibo.

4. Siempre que haya fondos suficientes se procurará tener

composiciones selectas de Musica, y de todas ellas será depositario el Maestro de Capilla".

Como es lógico, también estos estatutos tuvieron sus varias redacciones. En el caso concreto de este Título, dedicado a la música, sabemos que la Junta privada del día 29 de mayo de 1771 decide tratar sobre las puntualizaciones a la "nueva Colección de estatutos", distribuyendo los asuntos por Comisiones. La 1ª Comisión es la encargada de tratar el Título 27, de asunto "De la Academia de Música".

Es probable que el papel tratado fuese el que figura en los Estatutos novísimos de la R.S.B.", que sin fecha se conserva en el Fondo Prestamero de la Diputación de Alava. No hay grandes diferencias con los estatutos definitivos, pero merece la pena citarlos:

"De la Academia de Musica

1º La Academia de Musica es la unica diversion que se permite a los concurrentes de Juntas Generales. Por esta razon y la de que la Sociedad debe promover la afición y buen gusto de esta noble Arte, se procurara que entre los Musicos de profesion, y aficionados se forme un decente concierto

2º También se procurará que entre los Socios Profesores residentes en las Provincias haya una hábil en esta facultad, y se le dará el título de Maestro de Capilla

3º La Nacion a que correspondan las Juntas Generales de acuerdo con el Maestro de Capilla, y con los Socios de Numero mas hábiles en la profesion dispondrá citar a los sujetos que hayan de componer el concierto, y cuidará de gratificar a los asalariados pidiendo caudal para ello al Recaudador de la Caja particular quien se lo dará mediante recibo

4º Siempre que haya fondos suficientes se procurará tener composiciones selectas de Música, y de todos los papeles de composición sera depositario el Maestro de Capilla".

También en otros Títulos hay alguna referencia a los pagos relativos a la música. Así en el Título I, artículo 36

"De las cuentas que se presentasen en la Junta, se entresacarán las que traten de gastos de ella, como son transporte de muebles, libros e instrumentos, adorno de la Sala, consumo de cera por las noches, y gratificaciones de Músicos, etc."

Igualmente, en el artículo 21 del Título XXI se señala:

"De los fondos de esta Caja particular pagará el Recaudador general los gastos de Juntas, mencionados en el artículo treinta

y seis del título primero, comprendiéndose en ellos el importe de las comidas de los Amigos; y cuidará de recoger los correspondientes recibos de todas las partidas que satisficiese; con la advertencia de que en lo perteneciente a los Musicos deberá hacerse la paga por mano del Maestro de Capilla, quien, según el artículo tercero del título veinte y siete, deberá intervenir en su elección”.

Como resumen de este 4º capítulo es fácil observar el cambio paulatino que tiene la música desde los primeros reglamentos hasta los estatutos de 1774. La gran diferencia entre las dos colecciones de estatutos oficiales estriba en que así como en la primera la música figura como objeto de atención y cultivo específicos, formando parte de las posibles actividades de los socios, en la segunda queda relegada su función a entretenimiento de los socios en las noches de las juntas. No deja de ser importante el matiz didáctico que se le añade en estos segundos estatutos. Más adelante habrá que ver si la realidad se adecua o no a estos dos planteamientos.

Puede apreciarse por otra parte una mayor sintonía con las realidades y situación del entorno geográfico en el que se asienta la Sociedad en los primeros Estatutos. Quizás sea el matiz mucho más humanista que técnico que tienen estos estatutos lo que les haga incidir más en aspectos como el cultivo del euskera, de la poesía castellana o de la historia.

Por todo ello es lógico que la música tenga una mayor presencia en los primeros estatutos que en los segundos. Estos últimos son en general más complejos. Se perfilan mejor que en los primeros todos los cargos y responsabilidades. Mucho más normativos que los primeros, que quizás tengan un matiz más ideológico. Es al menos lo que se trasluce de una comparación de ambos textos. Pero hay condicionantes que no se pueden olvidar. En el momento en el que se redactan los primeros todo estaba por hacer y puede comprenderse ese evidente optimismo. Con los segundos, el número de socios es ya elevado, los proyectos, tanto en curso como los de inmediata resolución, así el Seminario, son de una envergadura importante. Por otro lado en 1764 no existía en todo el estado ninguna Sociedad de la que pudieran tomar los Estatutos. En cambio con la segunda, se está cerca de la creación de la Matritense (1775), es probable que desde el poder cortesano hubiera ciertas exigencias de acomodación. Es un tema que está aún por estudiar. Pero ciertamente la nueva situación implica una exigencia de precisión en la normativa.

Con todo hay un hecho que no deja de extrañar. Esta impresión tecnicista, por decirlo de alguna manera, y sobre todo utilitaria que se nota en los Estatutos de 1774 no era nada nuevo en la Sociedad. De hecho, antes del propio nacimiento de la R.S.B.A.P., como ya se ha visto en otro capítulo, hubo un intento de establecer una Sociedad de ámbito únicamente guipuzcoano. Ha quedado indicado que la música no aparece absolutamente para nada en dicho proyecto. Y en cambio a los dos años, se aprueban los primeros Estatutos de

la R.S.B.A.P. con el contenido que acabamos de ver. Inmediatamente surge la pregunta: ¿Es posible que en ese corto espacio de tiempo hubiera cambiado radicalmente un proyecto tan ambicioso como era el de 1763?. ¿O quizás debamos pensar que lo que en realidad hicieron los principales promotores de ambos proyectos fue el mostrarse menos radicales y agresivos en la forma, es decir en los Estatutos y apariciones públicas, para concentrar sus esfuerzos en conseguir parecidos objetivos?. Para ello qué mejor que apelar a las Bellas Letras y a la Música, dando un matiz filantrópico y placentero a la imagen de la naciente Sociedad. No queremos con ello decir que estuvieran creando una imagen falsa hacia el exterior. Quizás era una exigencia, dado que al cambiar el proyecto de Guipúzcoa al ámbito de las tres provincias desaparece prácticamente en los comienzos el grupo humano que más adelante configurará la clase comerciante en el proyecto de la Bascongada, para fundamentar su estructura humana en el estamento clerical y sobre todo nobiliario (en gran parte por facilidades de parentesco); de esta manera resultaba mucho menos comprometido, al menos desde el punto de vista económico. Pero no es éste un tema que vayamos a resolverlo nosotros. Quede apuntado como una reflexión que sirva a otros historiadores.

En otro orden de cosas, los sutiles cambios que tienen los enunciados de más de un artículo demuestra a las claras que detrás de buena parte de las formulaciones estaba el Conde de Peñaflores. Es probable que como toda personalidad de gran iniciativa tendiese el Conde a concentrar en sí muchas responsabilidades. Hemos visto cómo han quedado matizados varios de los artículos. Pudiera pensarse en un intento de evitar el excesivo dirigismo, pero los cambios que se desprenden en los datos relacionados con la música apuntan más bien a un control del ímpetu activador del Conde. Principalmente en el tema del teatro. Las primeras redacciones muestran una fuerte presencia del teatro musical en las funciones de las Juntas. Esta presencia desaparece inmediatamente, ya con los primeros estatutos. Pero para comprobarlo tendremos que esperar al análisis de la práctica teatral, para poder disponer de mayores elementos de juicio.

C.5. LA MUSICA EN LOS TRABAJOS CIENTIFICOS DE LA SOCIEDAD

C.5.1. UBICACION DE LA MUSICA EN EL ORDENAMIENTO CIENTIFICO

Es bien conocida la concepción y el afán utilitarista de la mentalidad ilustrada, y ello ocurre tanto en la ilustración vasca como en la hispánica. Antonio Martín Moreno ha dejado bien claro el utilitarismo de Feijoo en la clasificación de las artes.

No podían los Amigos de la R.S.B.A.P. diferir mucho en este sentido. Al contrario, son deudores de parecidas fuentes, según veremos más adelante.

En la asamblea privada que se celebra en Vitoria el 20 de abril de 1766, presenta el Amigo Ozaeta Berroeta un "Discurso sobre las Ciencias y Artes", y según el extracto que se nos hace de él:

"El autor propone mostrar el origen de las Artes y de las ciencias para inferir la clase de utilidad, estimación y cuidado a que son acreedoras. Señálales en principio con Virgilio (Georg. lib.1^o) en la necesidad, que facil de contentarse a los principios no dio origen sino a la Agricultura y a la Arte de cubrir la desnudez y defender la natural delicadeza con edificios, que hiciesen tolerables la destemplanza de las estaciones. El reconocimiento a la mano benéfica que dispensaba estos alivios a la necesidad de los hombres produjo la Poesía y la Música. Este noble origen de tan bellas artes hace lamentar al autor el abuso que las ha dado la corrupcion de los siglos, y desear que su cuerpo las desagrarvie reduciendolas a su primitivo destino..."¹⁴².

Como puede observarse es el mismo esquema que plantea Feijoo: Artes útiles y artes de gusto y deleite. Se conserva el borrador del discurso, no muy diferente en el párrafo. La última parte contiene algún matiz interesante:

"[Música y Poesía]: felices artes en su nacimiento y mucho más felices si los hombres no hubiesen profanado su hermosura apartandolas de su destino y dandoles el enteramente opuesto: feliz el que las venga de insultos tan vergonzosos volviéndoles a su primitivo objeto"¹⁴³.

Pero sin duda la aportación más original y por otra parte la que evidencia unas influencias poco comunes en el entorno hispánico es la producida por el Conde de Peñaflores.

A pesar de la longitud de las citas, preferimos incluirlas textualmente, ya que son de por sí fieles indicadoras de la teoría subyacente en la Sociedad Bascongada, y pueden servir de futuras cotejaciones con otros textos.

El 14 de febrero de 1765, prácticamente en el nacimiento de la R.S.B.A.P., realiza Peñafloreda un discurso "sobre las ciencias en general y la obligación particular que tienen los Nobles de dedicarse a ellas". En la Historia de la Sociedad realiza el propio Peñafloreda un extracto de ella:

"Dividí después las Artes en tres clases: Las Mecánicas, que nacieron de las necesidades del hombre: las Bellas Artes, efecto de la alegría y satisfacción que acarrear la abundancia y la tranquilidad: y en la tercera las que nacieron de la necesidad y perfeccionó el gusto y participan así de lo agradable y necesario. [...]. El ingenio debe imitar la naturaleza y satisfacer al gusto en la elección y disposición de sus partes.

Aplicé después estos principios a la Arquitectura a la Pintura, a la Música, y a la Poesía, y pasando a demostrar el estrecho vínculo de las Artes y las Ciencias, mostré la dependencia que tienen las primeras de las segundas porque éstas purificando el gusto prestan medio para la ejecución..."¹⁴⁴.

Este texto nos sirve de introducción al discurso, que se nos ha conservado en su integridad. Citaremos a continuación aquellos párrafos que expliquen el lugar que Peñafloreda concede a las Bellas Artes y en especial a la música, dentro del ordenamiento científico general:

"10. Las Ciencias y las Artes, que deben ocupar nuestra aplicación son dos objetos que aunque muy unidos entre sí, los hemos de tratar con separación. Las artes por los fines a que se dirigen se pueden dividir en tres especies.

11. Una que tiene por objeto las necesidades del Hombre, a quien desde luego que nació, abandonó al parecer la naturaleza. Sujeto al frío, al hambre, y a otros males lo precipitó a que con su industria aliviase estas trabajosas necesidades. Y de aquí nacieron las Artes Mecánicas.

12. Otra solo tiene por objeto el placer y por origen la alegría y las satisfacciones, que resultan de la abundancia, y de la tranquilidad: por eso se llaman las Bellas Artes por excelencia tales son la Poesía, la Música, la Escultura, la Pintura y el Baile.

13. Otra tiene por objeto la conveniencia y el gusto juntamente: tocan a ella la Arquitectura y la elocuencia que produjo la necesidad, y perfeccionó el gusto. Tiene un medio entre las dos primeras artes y participa de lo agradable y necesario.

14. Las artes de la primera especie no emplean la naturaleza sino como es en sí: las de la segunda no la emplean sino la imitan acomodándola al uso y al gusto: las de la tercera la emplean puliéndola para servirse de ella agradablemente; de manera que

la naturaleza sola es el objeto de las artes, y como no tiene en si cuanto necesitamos para nuestro uso y nuestros placeres solo sirven las artes mecanicas, y liberales, para hacerla dar lo que conduce a nuestro gusto y necesidad.

15. Los Hombres, pues, fueron autores de las artes para si mismos. Su diligencia y sus esfuerzos se redujeron a elegir las mas bellas partes de la naturaleza para formar de ellas un exquisito compuesto, que sin que dejase de parecer natural, fuese mas perfecto que la naturaleza en si misma. Sobre este principio se forma el Plan fundamental de los Artes, que han seguido los artifices de todos los siglos: y de este mismo principio es necesaria consecuencia que el ingenio Padre de los artes debe imitar a la naturaleza mas no cual es ordinariamente a nuestros ojos y en fin que el gusto, fin y Juez de los artes debe quedar satisfecho cuando la naturaleza esta bien imitada y escogida.

16. Imitar la naturaleza es copiar un modelo: esto contiene dos ideas: el Prototipo, en que estan los rasgos que se quieren imitar, y la copia que lo representa. La naturaleza, o cuanto en ella existe, y concebimos como posible, es el Prototipo o modelo de las artes. Siempre es menester que el ingenioso imitador fije los ojos en ella y la contemple sin cesar. ¿Y qué hace el arte?. Toma de la naturaleza los rasgos y los aplica a objetos a quienes no son naturales. v.gr. Un estatuario con un cincel demuestra un Heroe en un pedazo informe de marmol: un Pintor con sus coloridos saca en el lienzo objetos visibles: un Musico por golpes artificiales, figura una deshecha tempestad en la mas dulce calma: un Poeta con su invencion y la armonia de sus versos nos ocupa de imagenes fingidas muchas veces mas gratas, que si fuesen verdaderas y naturales. Asi las Artes en lo que es del Arte con propiedad no son sino imitación y semejanza de naturaleza pero se parecen a ella misma.

17. Porque si no, ¿qué cosa es la Pintura?. Una imitación de objetos visibles. Nada tiene de real, todo es fingido y su perfeccion no depende sino de su similitud con la realidad. La Música y el Baile pueden arreglar las voces y movimientos del actor; pero tambien pueden descomponerse, y ni se oyen ni miran con gusto, sino cuando llegan a aquel grado de perfeccion, que satisface la idea y la proporción. La Poesía en fin vive de ficción: el Lobo retrata para con ella al injusto y poderoso, y el tierno corderillo al inocente. La Egloga nos da Pastores Poeticos que no son sino semejanzas e Imagenes. La Comedia hace el retrato de un Avaro a quien presta rasgos de la avaricia real. La tragedia no es poesia sino en cuanto finge por imitación añadiendo al caracter que da la Historia, a los lances, y sujetos los discursos,

enredos y motivos que finge el arte para dar mas viva idea de su asunto"¹⁴⁵.

Varios son los conceptos e ideas que resultan de interés en esta larga y repetitiva cita. Además de la división y colocación de la música dentro de las Bellas Artes, el tema central resulta el del concepto de la imitación de la naturaleza.

Explica Antonio Martín Moreno que en algunos pensamientos, sobre la poesía por ejemplo, se muestra Feijoo más acorde con la segunda mitad del siglo XVIII, entendiendo el término naturaleza como símbolo de sentimiento, espontaneidad, expresividad, contraponiéndolo con el otro sentido, más propio del siglo XVII, de razón y verdad¹⁴⁶.

Ciertamente más se acercaría a esta última interpretación el texto citado de Peñafloreda. Ello tampoco sería de extrañar en un principio. Peñafloreda no es un teórico, sino un hombre de acción. Los argumentos que utiliza en sus escritos están basados también en los textos que conoció y estudió en su período de aprendizaje en Francia. Y dichos textos están editados en su mayoría durante la primera mitad del siglo XVIII.

Pero si analizamos globalmente no solo este discurso sino el resto de los escritos por Peñafloreda, pueden encontrarse múltiples influencias como han demostrado ya varios estudiosos. Es más, es posible ver una fluctuación en el tema de sentimiento/razón en el propio texto que hemos citado de Peñafloreda. Se conserva un manuscrito borrador de dicho discurso, y el fragmento del párrafo 17 sufre una importante alteración. He aquí los dos escritos, siendo el de la izquierda el definitivo, y el de la derecha el borrador:

"La Musica y el Baile
pueden arreglar las voces
y movimientos del actor;
pero tambien pueden des-
componerse, y ni se oyen
ni miran con gusto, sino
cuando llegan a aquel
grado de perfeccion, que
satisface la idea y
la proporcion

"La musica y el baile,
o acción, pueden arreglar las
voces y movimientos del actor;
pero tambien pueden des-
componerse: y entonces se miran
y oyen con gusto cuando
dan la especie
y grado de
sentimiento que
nos satisface¹⁴⁷

No es pues una posición intelectual rígida la de Peñafloreda, sino más bien flexible y abierta a las nuevas concepciones artísticas. Quizás resida en esta aparentemente contradictoria basculación entre la razón y el sentimiento una de las principales influencias del P. Feijoo.

Pero la auténtica obsesión de los ilustrados, el utilitarismo, es lo que hace que Peñafloreda intente por todos los medios encontrar la vertiente útil en una

materia que figuraba siempre como placentera, divertida, en todo caso caso agradable y amena, pero nunca necesaria, o útil.

Encuentra Peñaflores el argumento en una obra del jesuita francés P. André, de quien volveremos a hablar más tarde. Utiliza una larga cita para justificar el cultivo de la música dentro de los quehaceres de la R.S.B.A.P.. Lo hace en uno de sus primeros discursos, el dedicado a la crítica en 1766. Este es el final del discurso:

“No solo mezcla vuestro instituto, según el consejo de Horacio, lo agradable con lo útil juntando lo abstracto de las Ciencias Mathematicas con lo ameno de las buenas letras: y lo humilde de las Artes necesarias con lo divertido de las Bellas Artes; sino que aun pasa a hacer útil lo que por si es meramente agradable. La Musica aquel arte encantadora de quien nos cuenta portentos la antigüedad, no había pasado hasta aquí los limites de lo agradable; a esta Sociedad estaba reservado el ascenderla a la clase de *útil*. El uso que hace de ella en las noches de sus juntas haciendola exercitar a sus individuos proporcionandoles las piezas mas escogidas, y tomando las mas sabias, y prudentes disposiciones para evitar el menor desorden en las concurrencias las hace justamente subir a esta esfera, y a vosotros acreedores a aquel bello elogio que hace el P. Andres Jesuita a ciertos Ciudadanos de Francia, que establecieron un Concierto muy semejante a las Academias musicas de nuestra Sociedad. Repetirelo aquí, y pondre con el el sello a mi Discurso; porque me parece un trozo muy propio de su asunto; porque también quiero aprovecharme de esta ocasion de rendir mi homenaje a este divino arte a quien he debido tan dulces ratos en mi vida, y porque en fin sepa el mundo al ver en él vuestro retrato (pues que ciertamente parece hecho exprofeso) que ni aun en las diversiones se olvida nuestra Sociedad de aquel amor a lo bueno, y a lo útil que es el alma de sus instituto.

“Muchas Capitales del Reino (dice este sabio Jesuita) les
 ‘‘habían dado ejemplo; pero lo que les es particular a ellos es el
 ‘‘haber hallado con qué formar entre ellos mismos un Concierto
 ‘‘completo sin pedir auxilio a otra parte: Genio para la compo-
 ‘‘sición, talentos para la ejecución, y (lo que es infinitamente
 ‘‘mas estimable) dirección para gobernarle de modo que viene a
 ‘‘ser a un mismo tiempo útil, y agradable: Han encontrado unos
 ‘‘hombres (como dice el Eclesiastes (v.Eclesiastes. cap. 44)
 ‘‘amantes de lo bello para ordenar el plan del Concierto,
 ‘‘*pulchritudinis studium haventes* tan inteligentes como apa-
 ‘‘sionados a la bella musica, para hacer con gusto la elección de
 ‘‘las piezas: *in peritia sua requirentes modos musicos*; mas
 ‘‘sobre todo hombres llenos de honor, y de virtud, *homines*

"magni in virtute et prudentia sua praediti: Sabios, y prudentes
 para desterrar todas las disonancias morales capaces de des-
 concertar la harmonia de las buenas costumbres; para señalar
 el tiempo de la Asamblea de suerte que el placer, y el deber no
 se hallen encontrados; y en fin para arreglar el orden y la de-
 cencia, que es siempre la mas bella decoracion de una
 Asamblea publica. Así en una sola institucion han hallado
 ellos el medio de juntar todas las especies de lo bello: la belle-
 za optica en el espectáculo brillante de las gentes que acudan
 al Concierto: La belleza moral en el buen orden que se observa
 en él: la belleza de ingenio en la elección de las piezas que se
 cantan o se ejecutan y la belleza harmonia en el primor de la
 ejecucion, lo que forma un conjunto el mas propio para recor-
 darnos agradablemente la idea de aquella belleza eterna, y
 suprema sola capaz de satisfacernos con plenitud (Essai sur le
 Beau del Pe. Andres, Jesuita, pag. 170)"¹⁴⁸.

Al igual que con otros textos de Peñafloreda, se ha conservado el borrador de este discurso, borrador en el que se incluye una alternativa al final del discurso, comenzando precisamente por:

"No solo mezcla segun el consejo de Horacio lo util con lo agradable, juntando lo abstracto de las Ciencias Matemáticas con lo ameno de las buenas letras y lo humilde de las artes necesarias con lo divertido de las bellas artes, sino aun nos obliga a buscar en todo lo util y lo bello: encierra en sí todas las especies de bellezas: la belleza de simetría en el perfecto equilibrio que establece entre las tres Provincias Bascongadas; belleza de union en la intima amistad con que nos enlaza a todos sus Individuos; belleza de ingenio en lo bien ordenado de sus leyes dirigidas todas al mayor bien de la Patria; belleza de harmonia en el buen uso que nos manda hacer de las bellas artes, y singularmente de la Poesía y la Musica, de que abusan tanto los hombres; belleza moral en el exterminio que hace de la ociosidad, y todo lo que pudiera ofender la moral cristiana..."¹⁴⁹.

Ciertamente este texto que desaparece en la redacción definitiva, da un aspecto más confuso al párrafo en general. Sin embargo contiene ideas que resultan de interés. Las diferentes especies de belleza, por ejemplo, y sobre todo la necesidad de justificar lo apropiado del uso de la Música así como la búsqueda en todo momento del bien útil.

Es importante resaltar el hecho de que sea en el momento de la puesta en marcha de la Sociedad cuando Peñafloreda intente a través de los textos cita-

dos valorar el lugar concedido a la música y la poesía dramática en las dedicatorias posibles de los miembros de la Bascongada.

De alguna manera los trabajos teóricos, tanto estéticos como técnicos que presentan los Socios músicos en la Bascongada responden a esta inquietud del Conde, y muy probablemente fueran realizados a su propia instancia.

C.5.2. TRABAJOS ESTETICOS

Además del tema de la inserción de la música dentro del ordenamiento científico general que ya hemos visto, hubo también otros trabajos teóricos en los que la música era analizada desde otros aspectos estéticos.

El primero de los trabajos vuelve a ser del Conde de Peñafloreda. Se trata esta vez de una alusión a la música, incluida en el Discurso preliminar leído en la primera Junta General preparatoria celebrada en Vergara el día 7 de febrero de 1765, sobre el tema de la utilidad en el estudio de las ciencias y letras. Al referirse a las "Bellas Letras" comenta:

"La Musica Arte encantadora, que mueve a su arbitrio los afectos del corazón humano, mostrará sus mas gratas modulaciones, enseñará sus mas armoniosas consonancias, manifestará sus mas delicados y ocultos primores y demostrará que si los maravillosos efectos que nos cuenta de ella la Antigüedad, nos parecen increíbles es porque ignoramos hasta donde puede llegar su perfeccion, de qué impresión son capaces nuestros órganos aguzados con un largo ejercicio, y lo que puede influir en nuestra imaginación. Y finalmente [anteriormente ha hablado de la poesía], la Escultura, la Pintura, y todas las demás Artes tendrán igual entrada en la Sociedad, y todas han de ser objeto y ocupación de los Individuos de ella"¹⁵⁰.

Además del ya repetido tema de exponer la beneficiosa inclusión de la Poesía y la Música en las materias de estudio de la Sociedad, hay otro tema que hasta ahora no ha aparecido y al que se alude sin nombrarlo, el tema de la musicoterapia, tan en boga en este período de la Ilustración y sobre el que más adelante veremos una curiosa contribución.

El segundo trabajo relacionado con la estética lo presentó el Maestro de Capilla de la Sociedad, Manuel de Gamarra, el día 9 de febrero de 1765. El Conde de Peñafloreda, en su "Historia de la Sociedad", hace el siguiente extracto del trabajo:

"Tira este a desterrar la libertad de los poetas la disposición de sus metros destinados a la Musica misma, en que el primero salió sin el menor defecto, y prueba demostrativamente que nace esto, de no cuidar los Poetas de hacer que todos los versos

hieran con igualdad al primero, para quien se acomoda la Música; y no se puede negar que acarrearía la observancia de las reglas que da este maestro de música, el destierro de muchos acentos que hacen risible con los cantores una composición que por otra parte es muy grata en la Música”¹⁵¹.

Este “Discurso sobre la Poesía destinada a la música” figura como artículo 4º en la Comisión 2ª, y como tal se conserva. Está sin embargo a falta de los ejemplos. El texto íntegro figura en nuestro *apéndice documental con el nº 1*.

Tiene como dato destacable la finalidad práctica que quiere imprimir al trabajo aludiendo a los villancicos al proponer un ejemplo de encargo de un poema destinado a la música.

El tercer trabajo se lee dos días después del anterior, concretamente el 11 de febrero de 1765, y su autor es el mismo que el del trabajo antes citado sobre las Ciencias y las Artes, aunque éste es anterior cronológicamente:

“Continuóse la Sesión con la lectura de las reflexiones que presento el Amigo D. Ignacio Mº de Berroeta sobre la necesidad de saber las reglas para examinar y distinguir el merito y belleza de las Artes. Descubre la diferencia que hay entre sentir el gusto que dan las producciones del arte, y del espíritu, y conocer su mérito, su fuente, y su principio. Contentos algunos con el sentimiento agradable de lo bueno no alcanzan lo que tiene mas delicioso en la armonia artificiosa de su disposición. Asi es muy diferente el gusto que percibe el que sabe las reglas de la poesía, de la pintura y de la Musica en las obras de un Virgilio, de un Urbino, de un Perbolesi [sic], del que disfruta quien no tiene conocimiento del primor con que emplearon todas las reglas del arte estos grandes Maestros que le acreditaron mas”¹⁵².

No es fácil encontrar en la época textos que nos hablen de la percepción artística distinguiendo la percepción sensorial de la intelectual, y suponiendo esta última como superior en cuanto asume a la primera. En cierta forma es el contrapunto al anterior texto de Peñafloreda, donde parece apelar más a la actitud hedonista del arte, en tanto que ésta se ciñe más a la faceta intelectual.

Pero el principal trabajo en lo que a estética se refiere es el ya citado discurso de la crítica, o también llamado de “el buen gusto en la literatura” del propio Conde de Peñafloreda. Es en opinión de Luis Mº Areta el resumen de las ideas estéticas de los Amigos. En lo que se refiere a influencias, y abundando en lo señalado anteriormente, el mismo autor del discurso señala algunas de sus fuentes:

“Quien quiere ver este asunto tratado con generalidad [se refiere al gusto] puede recurrir a la delicada obra del *Ensayo*

sobre lo bello, del P. André, Jesuita, al *Curso de las bellas letras*, de Mr. de L'Abatut y a los Discursos 11 y 12 del tomo 6º del Teatro Critico de nuestro Itmo. el erudito P. Feijoo¹⁵³.

Las auténticas influencias del discurso son, no obstante, las señaladas por el ya citado investigador Areta, quien a modo de resumen concluye:

"En su analisis observamos claramente que no es sino una transcripción de los artículos de Montesquieu y de Voltaire aparecidos en la Enciclopedia bajo el título de "GOUT" y "Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art"¹⁵⁴.

Hay un hecho que engloba a los trabajos hasta ahora citados: los tres primeros fueron presentados en el plazo de dos días, en las primeras Juntas de la Sociedad y el amplio discurso del Conde al año siguiente. Abunda ello en el fuerte peso que a nivel teórico tienen las bellas artes en general y concretamente la poesía y la música en los comienzos de la R.S.B.A.P. ¿Respondía realmente a la voluntad del colectivo de los socios, era el exponente de la inquietud del círculo inmediato del Conde, o era una actitud calculada de dar una imagen concreta de la Sociedad?. De hecho no es casualidad que los panfletos que aparecieron pronto en contra de la Bascongada tuvieran como tema de mofa el de la dedicación a las óperas.

Existe por otra parte otro considerando, el de la influencia francesa sobre la música española, que en general ha sido poco valorada. El gran especialista del siglo XVIII español, José Subirá escribía hace cincuenta años el siguiente texto:

"L'influence française ne manque pas; si bien en Espagne, n'est jamais arrivé l'écho de la lutte déroulée entre piccinistes et gluckistes, et elle ne se manifeste pas seulement sous l'aspect musical, mais aussi sous celui des paroles et de l'interprétation"¹⁵⁵.

Creemos que los escritos teóricos presentados en la Bascongada ponen al menos en cuestión la anterior aseveración, mostrando una influencia francesa directa, influencia que sin duda lleva implícitas las polémicas musicales del país vecino.

Por último existe otro trabajo relacionado con un miembro de la Bascongada, que incide en uno de los temas más apreciados por los ilustrados, como es el de la musicalidad de las lenguas. No fue presentado a la Sociedad, y por otra parte su fecha, 1807, escapa incluso a los límites de este trabajo. Pero nos ha parecido interesante citarlo por ser su autor un ilustre miembro de la Bascongada, crítico para con la Sociedad pero a la que dedicó importantes esfuerzos. Se trata del economista Valentín de Foronda. En una de las cartas que presentó a la Sociedad Filosófica de Philadelphia en 1807, y que han sido es-

tudiadas por Carmen Olivares, Foronda habla de factores fonológicos concretos que gobiernan la melodía y armonía de la lengua:

"La primera (la melodía) consiste en aquella apacible corriente de sonidos producentes de las mismas sílabas respecto unas a otras; de las sílabas en las palabras y las palabras entre sí, que se enlazan y empujan suavemente; y la segunda (la armonía) se reduce a aquella feliz sonoridad resultante de sonidos dulces ásperos, claros, oscuros, varoniles, femeniles, etc."¹⁵⁶.

Señala Foronda que en la lengua castellana se da, según esta teoría las condiciones para una mayor musicalidad, señalando que la monotonía producida por la escueta flexión inglesa y la acumulación consonántica serían las causas de una musicalidad comparativamente menor de la lengua inglesa. Cita como modelos músicos a Paisiello y Cimarosa.

En opinión de Carmen Olivares, de cuyo estudio hemos sacado estos datos, "Foronda, sin embargo, se guarda muy bien de dar un sentido restringido a la palabra musicalidad. El encuentra musicalidad en la lengua inglesa y precisamente se fija no en versos o canciones sino en un fragmento de prosa.

Es curioso el sentido que Foronda tiene de la capacidad de las mujeres para musicalizar la lengua. Así afirma:

"¿Qué sería este trozo en los oídos ingleses, cuando me suena bien a pesar de que tengo una lengua inflexiva por su caducidad, si se oyese leer por las amables, hermosas y virtuosas Damas de Philadelphia?"¹⁵⁷.

C.5.3. TRABAJOS TECNICOS

Tres son los trabajos específicamente de técnica musical presentados en la R.S.B.A.P., en lo que sabemos. Los tres de gran importancia, y desgraciadamente dos de ellos perdidos, y el tercero incompleto. Su localización y estudio son sin duda los que mejor definirían el nivel musical de los miembros de la Sociedad, y las posibles influencias. Por ahora nos tendremos que contentar con exponer las escasas noticias que sobre ellos tenemos.

El más antiguo es el

"Codigo de Musica sacado del que escribió en Frances Mr. Rameau del Padre Fray Joseph de Larrañaga. Religioso Franciscano"¹⁵⁸.

Con este título, y con el n° 22 figura entre las obras presentadas por los socios en el extracto de las Juntas celebradas en la ciudad de Vitoria el 13 de abril de 1766, siendo admitido como Socio Agregado en la misma Junta. Fue

pues el trabajo de ingreso del P. Larrañaga en la R.S.B.A.P. Se conserva en dos cuartillas el resumen del tratado, que queda transcrito íntegramente en el *Apéndice II*.

Revisados los trabajos teóricos de J.Ph.Rameau, una de sus obras contiene todos los temas que cita Larrañaga, aunque con alguna pequeña variación que pudiera hacernos pensar o bien en una edición reducida, o bien en una diferente. La obra de Rameau tiene el siguiente título:

"Code de Musique pratique: ou Méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore. / par M. RAMEAU

A Paris, de l'Imprimerie Royale, MDCCLX"¹⁵⁹.

Antes de exponer los 7 tratados de que consta el Code del que da noticia, señala Larrañaga la novedad de los principios sobre la formación del sonido armónico expuestos por Rameau, explicando las diferentes proporciones geométricas de los sonidos armónicos con respecto al fundamental.

Los 7 métodos de que consta el Método según el P. Larrañaga los citaremos aquí cotejando con los capítulos de idéntico título existentes en el *Code...* de Rameau de 1760:

NOTICIA del CODE	CODE DE MUSIQUE PRATIQUE
Fr. José de Larrañaga	Jean Philippe Rameau
1. Enseñar la música aun a los ciegos	I. Nouveau moyen d'apprendre à lire la Musique
2. Posición de la mano sobre la clave y el	II. De la position de la main sur le clavecin ou
3. Arte de formar la voz	III. Méthode pour former la voix
4. Acompañamiento de la clave y el organo	V. Méthode pour l'Accompagnement
5. Composición	VI. Méthode pour la composition
6. Acompañar sin cifras o numeros	XV. Méthode pour accompagner sans chiffres
7. Reglas para tañer de idea	XVI. Méthode pour le Prélude

En realidad, y aunque en la edición de Rameau figuren los métodos con unos determinados números de capítulo, en la introducción de la propia obra,

de título "Plan de l'ouvrage" explica el contenido de la obra agrupándolo efectivamente en los siete métodos de los que habla Larrañaga.

En el Code de la Musique no hay anteriormente al primer capítulo la parte dedicada al fundamento de la armonía que explica Larrañaga, y sin embargo, figura en el último lugar, después del capítulo XVI, siendo su título "Nouvelles réflexions sur le principe sonore". El contenido es básicamente el mismo, ahora bien cabría la posibilidad de que el ejemplar manejado por Larrañaga se tratara de otra edición, o con más probabilidad otro trabajo de Rameau antepuesto al Code.

Por otro lado, y aunque en la publicación figura el año 1760 como el de fecha de edición, está probado que la obra no aparece antes de febrero de 1761. Ello supone que Larrañaga lee su noticia ante los miembros de la R.S.B.A.P. en el plazo de cinco años después de la aparición de la obra.

Además de lo dicho, Larrañaga da cuenta en su noticia de la diferencia entre el bajo fundamental y el bajo continuo. Ofrece extenderse sobre dicho punto presentando una disertación con notas y ejemplos prácticos. No sabemos si llegó a exponer dicho trabajo, ni siquiera si llegó a realizarlo. Es una auténtica lástima en todo caso que no tengamos ninguna noticia de ello, pues sería un exacto calibrador del grado de asimilación que supusieron las teorías de Rameau en la práctica seguida por el P. Larrañaga.

El siguiente trabajo, del que únicamente tenemos la noticia, se trata del *Compendio de composición* presentado por Manuel de Gamarra. La primera noticia nos la dan los Extractos del año 1772, dentro de la Comisión 2ª de Ciencias y Artes útiles, en el artículo IV, y con el título de "Musica / n.º 1":

"Composicion.

Don Manuel de Gamarra, Individuo de estas Comisiones y Maestro de Capilla de la Sociedad, ha presentado un compendio de las reglas de composición, en que por medio de tablas se hace patente la diferencia de los verdaderos tránsitos a los falsos"¹⁶⁰.

Es la única noticia que tenemos sobre el contenido técnico del trabajo. La otra noticia se refiere al gasto de copistería, interesante por cuanto sabemos que no era un trabajo corto, ya que constaba de tres volúmenes. El dato aparece en la "Minuta de los gastado por las cuatro Comisiones en las tres provincias de Guipúzcoa, Alava y Vizcaya en el año de 1773", en la 4ª Comisión:

"Agosto 3, por 328 reales entregados a Dn. Manuel de Gamarra, a saber los 315 para satisfacer a Francisco de Gurruchaga su trabajo de tres meses, a razón de siete pesos en cada uno, en sacar la Copia de la 1ª parte de la Recreación Política, y la de los tres libros del Compendio de la Composicion de Musica; y los 13 restantes para pagar al sobredicho Librero la

encuadernación de dicha 1ª parte y tres libros expresados, como todo consta de la cuenta y recibo..."¹⁶¹.

El tercer y último trabajo técnico en materia musical presentado por los Socios de la R.S.B.A.P. es el *Arte del Organista*, de Juan Andrés de Lombide. Desgraciadamente, al igual que la obra de Gamarra, este trabajo no ha podido ser hallado aún. Sin embargo en este caso tenemos algunos datos más sobre su contenido. Los iremos exponiendo en orden cronológico.

La primera noticia data del año 1772, en que según consta en el acta de la Junta semanaria celebrada en Bilbao el día 14 de noviembre,

"Don Juan Andres de Lombide, Socio Profesor ofreció escribir un tratado del Arte y metodo de aprender con facilidad el Organo, o Clave simbalo, y acompañar sobre él"¹⁶².

El acta de la Junta semanaria celebrada en Vizcaya el 14 de mayo del siguiente año 1773 nos facilita este dato:

"El Socio Profesor Don Juan Andres de Lombide, agregado a esta Comision, en cumplimiento de lo que ofrecio en igual Junta de 14 de noviembre último, presentó la primera parte de la obra intitulada *Tratado del arte y metodo de aprender con facilidad el organo, o Clavecimbalo, y acompañar sobre él*: y la Junta le encargó procurase concluir cuanto antes, obra que considera tan útil"¹⁶³.

En la junta semanaria correspondiente asimismo a Vizcaya que se celebró el día 26 de junio de 1773, y según su extracto:

"Sin embargo de no deberse tratar hoy de otros asuntos que de los de la cuarta comisión, respecto a ser última Junta de este año, y no haber mas que la de revision, el Socio Profesor don Juan Andres de Lombide agregado a la segunda, presentó en esta Junta la 2ª parte del *Tratado del Arte y metodo de aprender con facilidad el órgano, o Clavicimbalo, y acompañar sobre él* según se le encargó en la semanaria del 14 de mayo último: y acordó que, copiada a continuación de la primera parte, que igualmente presentó en dicho día, se ponga en el Archivo"¹⁶⁴.

La frase "la última Junta de este año" debe entenderse como año de curso, anterior a las Juntas Generales.

Hasta ahora solo hemos podido ver los plazos en los que fue trabajando su obra. Es precisamente en las Juntas Generales que se celebran el mes de septiembre en Vergara cuando Lombide presenta a toda la Sociedad su trabajo, exponiendo brevemente su contenido, y depositando la primera parte concluída. Este es el texto que aparece en los Extractos:

“Comisiones Segundas, o de Ciencias y Artes útiles

Artículo VI. Musica

Don Juan Andres de Lombide, organista de la Parroquia de Santiago, e individuo de estas Comisiones, ha presentado un tratado intitulado: El arte del Organista. Dividelo en tres partes. Primera: el portamento de la mano. Segunda: del acompañamiento. Tercera: reglas de composición necesarias para el perfecto uso de este instrumento.

Por ahora solo da enteramente concluida la primera parte: en ella hace ver los defectos que necesariamente acarrea a los principiantes la mala disposicion de los dedos, y por consiguiente las ventajas que han de seguirse de atenerse a un método cuyas reglas se dirigen principalmente a la mayor naturalidad, facilidad y conveniencia en la ejecución.

A cada capitulo acompaña una tabla que contiene la leccion práctica correspondiente a ella, para mejor inteligencia de los discípulos.

Al fin de esta primera parte va puesta una tabla que demuestra los Diapasones de los veinte y cuatro términos, con la expresión suficiente para que se ejecuten segun las mejores reglas del Portamento de la mano: asimismo se ponen seis lecciones prácticas para la aplicación de las reglas que contiene el tratado.

Por evitar confusion en los principiantes, ha procurado el Autor ceñirse al menor número de reglas que le ha sido posible, en cuanto baste a servir de ejemplar para demarcar el camino que debe seguir el que intenta llegar al fin de este escrito¹⁶⁵.

El mismo año de 1773 da muestras Lombide de seguir continuando en la redacción del método. En la junta semanal que se celebra en Bilbao el 13 de noviembre de este año 1773, dedicada a la 2ª comisión de ciencias y artes útiles, se lee en el acta:

“El Socio Profesor don Juan Andrés de Lombide agregado a esta Comisión, expuso en esta Junta continuaba en trabajar su obra del *Arte del Organista* ofrecida en iguales juntas de 14 de mayo y 26 de junio de este año; y la Junta le encargo procurase concluirla con la posible brevedad”¹⁶⁶.

Nada vuelve a aparecer sobre esta obra el siguiente año de 1774, hasta que en la Junta de revisión que se celebra en Bilbao el 12 de septiembre de 1775,

“Se presentó por el Socio Profesor Don Juan Andrés de Lombide, el Tratado intitulado *Arte del Organista* concluidas

ya las tres partes de que se compone; como tambien por el Amigo Mazarredo una Disertación sobre las *Escrofulas* escrita por el Socio Profesor Don Manuel Antonio Bernal de Ferrer, quien se la ha remitido con este intento como agregado a la 2.^a Comision de Vizcaya; y la Junta acuerdo: que la obra de Lombide se pasase a poder del Amigo Gamarra para su reconocimiento, y al de el Amigo Luzuriaga la Disertacion de Bernal de Ferrer para lo mismo; y que uno y otro presentasen su censura en la proxima Junta General¹⁶⁷.

No conocemos la censura que hizo Gamarra del trabajo, pero en todo caso no pudo ser negativa, ya que el trabajo se presenta en las Juntas Generales que se celebran este año en Bilbao en el mes de septiembre. En los Extractos que se publican de estas Juntas se incluye una reseña del trabajo, la más amplia que tenemos, en los siguientes términos:

“Don Juan Andrés de Lombide, presbitero y organista de la noble villa de Bilbao e individuo de la Sociedad ha presentado un trabajo intitulado: el *Arte del Organista*. Divídelo en tres partes: 1.^a el portamento de la mano. 2.^a el acompañamiento. 3.^a reglas de composición necesarias para el perfecto uso de este instrumento.

En la primera parte hacer ver los defectos que necesariamente acarrea a los principiantes la mala disposicion de dedos, y por consiguiente las ventajas que han de seguirse de atenerse a un método, cuyas reglas se dirigen principalmente a la mayor naturalidad, facilidad y conveniencia en la ejecución.

En la segunda parte da reglas para acompañar perfectamente en el organo o clavicimballo con solo saber cantar la parte. Las demostraciones están puestas en figuras y guarismos para mayor facilidad del principiante, y van puestas por su orden. Las primeras son consonancias o posturas llanas en todos los movimientos del bajo. Las segundas son del uso y práctica de todas las ligaduras y sus resoluciones. Y finalmente las terceras se reducen a dar un pleno conocimiento de las ligaduras extravagantes. Para facilitar estas se pone un ejemplo, en el cual se contienen todas las posturas que se comprenden dentro de un diapason, subiendo de cuerda en cuerda por todos los intervalos que la componen.

En la tercera parte explica cual sea contrapunto, concierto y composicion, y da reglas particulares para saber formar todos los contratiempos, así sobre bajo como sobre tiple; en canto llano y figurado, trocados y sincopados. Tambien para formar

conciertos a tres y cuatro sobre canto llano con paso y sin él: los pasos forzados y composición hasta a cuatro. Y finalmente están expresados los puestos o tránsitos de las voces a cuatro y a ocho sobre todos los movimientos del bajo.

Al fin de cada tratado van puestas unas lecciones prácticas para facilitar al principiante el pleno conocimiento de lo que en él se trata¹⁶⁸.

Es una lástima que los dos tratados de Gamarra y Lombide estén perdidos. Su conocimiento nos revelaría el nivel teórico que tenían los principales músicos de la R.S.B.A.P.; las semejanzas y divergencias entre los dos tratados, ya que el de Lombide también tiene una parte dedicada a la composición; y finalmente las influencias y fuentes de conocimiento, tanto de autores españoles, como extranjeros.

Aun con todo, el hecho de que se hubiesen presentado estos tres trabajos técnicos, revela una actividad teórica nada desdeñable. Hay además varias consideraciones que merecen tenerse en cuenta. A diferencia de los trabajos estéticos, que se concentraban principalmente en los primeros años de la Bascongada, estos tres trabajos están más extendidos en el tiempo: el de Larrañaga se presenta en 1766, el de Gamarra en 1772 y Lombide lo presenta acabado el año 1775. Teniendo en cuenta que estos últimos años son ya de pleno desarrollo de la Bascongada, comprometida principalmente en proyectos de gran envergadura, cobra más importancia el hecho de que se atendiese a la investigación y el trabajo en materias artísticas y humanísticas. De alguna manera pone además en cuestión la idea de que las preocupaciones artísticas fueran abandonadas rápidamente en el seno de la Sociedad.

Otro aspecto a tener en cuenta es que, en principio, los tres trabajos van dirigidos al estamento laico, de acuerdo con la propia finalidad de la Bascongada de procurar el progreso de la sociedad civil. Sin que ello supusiera ningún choque con la opción religiosa de sus miembros. Es importante en tanto que gran parte de los tratados técnicos de composición figuraban en la época unidos a los tratados de canto llano, principalmente en núcleos geográficos pequeños. No se ha de olvidar que los tres autores son profesionales en Instituciones religiosas, Larrañaga en Aránzazu, Gamarra y Lombide en Bilbao. Lógicamente en el contenido se nota esta dedicación profesional. Así en el tratado de Lombide la parte dedicada a composición está basada en la composición religiosa. No podía ser de otra manera si tenemos en cuenta que no había prácticamente en el País Vasco un compositor profesional de la música ajeno a los servicios de la Iglesia.

Pero la consideración más importante que se extrae de estos trabajos es su carácter práctico y fundamentalmente dedicado a la enseñanza. Los dos temas que eran en la realidad lemas en la Sociedad: la utilidad y la educación.

C.5.4. MEMORIALES PRESENTADOS A LA SOCIEDAD

Los dos memoriales que presentamos en este apartado son ya del del último período de la R.S.B.A.P. El segundo de ellos sobrepasa incluso los límites cronológicos de nuestro trabajos, pero hemos decidido incluirlo por su interés, y porque es la única ocasión que nos documenta una actividad del 2º Maestro de Capilla que tuvo la Sociedad, Pedro de Landázuri.

En las actas de la Junta privada celebrada en Vitoria el 26 de abril de 1786 se incluye el primero de los trabajos

“Se leyó un memorial de Dn. Manuel Inocencio Garcia, Organista y organero, sin expresión del lugar de su residencia, del tenor siguiente:

“Señor. Manuel Inocencio Garcia, Organista y “facultativo en la construccion de Organos, con la “debida veneracion dice: Que con el motivo de haber “pulsado varios organos, y en ellos haber encontrado “los mismos defectos, y dimanados de una misma causa, “me ha sido motivo para ponerme a discurrir y ver si “podía quitar la causa, la cual es la desigualdad del “aire, poniendo un registro de aire maquinario, y con “este logra la igualdad. Las utilidades que de esto se “siguen son dignas del mayor aprecio, y no para “echadas al olvido, que son las siguientes:

“1ra. La grande comodidad a el Organista poder ejercer su “Arte sin la sujecion de otro, como lo es la del entonador, pues “tirando de un registro como los demas, tendra aire para diez o “doce horas. 2da. y mas principal para lo interior del Organo, “es lograr un aire que no tiene detencion, ni menos suprimido “que cuando éste lo está, como se verifica en los fuelles que “hasta ahora se han acostumbrado, pues está haciendo mil im- “pulsos para reventar hasta que al continuo ludimento lo “consigue por entre las maderas o baldeses de que dimanan los “reparos que son irremediables fácilmente por suceder en las “partes mas interiores, y tener que desmontar la cañonería: me “aseguro que aplicado a cualquiera organo dicho registro se “mantendra sin necesidad de apeos y menos afinaciones que es “muy bastante censo a las fábricas que costean dichas alhajas, “y por fin podía decir los daños que se siguen como llevo dicho “del aire violento que comunican los Inocentes o Ignorantes “entenadores [sic], pero ceso en este punto por ser notorios a “los facultativos: lo 3ro quitar a las fábricas de Catedral, Cole- “giatas, Conventos, Parroquias, etc. la pensión de dar a el “entonador uno o dos reales diarios por echar a perder el órgano.

“Atento a este, si a V.S. les pareciese tiene algun aprecio

''digno de consideración, me prometo a ejecutarlo en cualquie-
 ''ra organo que se me mande a la satisfacion de una Sociedad
 ''tan util y venerable para la España, pues es la que ha logrado
 ''el mayor aprecio, y por cuyo motivo me ha conmovido a dela-
 ''tarme a ella, experimentando que solo a ésta se merecen los
 ''mayores proyectos que hoy en día se estan verificando en el
 ''Reino.

''Asimismo suplico que verificado mi proyecto por medio de
 ''su poderoso influjo, se me consiga la gracia de un privilegio
 ''exclusivo por el discurso de mi vida para que ninguno otro
 ''pueda ejecutarlo en el Reino, y se manifieste a sus provincias
 ''por medio de las Gacetas: Favor que espero recibir de su Real
 ''proteccion =

''

Manuel Inocencio Garcia''

Leido se acordo que circule por las otras Provincias para sa-
 ber su dictamen, siendo la de esta, que si el expresado Garcia
 diese cuenta a la Sociedad de haber puesto en practica su descu-
 brimiento en algun organo: este cuerpo le apoyara para el logro
 del privilegio que desea, tomando antes las seguridades que pa-
 rezcan convenientes sobre la certeza y utilidades del in-
 vento''¹⁶⁹.

El 28 de abril de 1786 celebran los Amigos de Guipúzcoa Junta privada
 en Vergara, y en ella:

''Se leyó la Junta privada celebrada por los Amigos de Alava
 el 26 de éste, y hallandose algunos reparos para conceder al
 Organista y Organero Garita [sic] la protección de la Sociedad
 para el logro del privilegio exclusivo, aunque verifique su descu-
 brimiento en algun Organo, pareció a esta Junta que puede
 tratarse la resolución en las proximas Juntas Cuadrimestres''¹⁷⁰.

También los Amigos de Vizcaya tratan el tema en la Junta privada que
 celebran en Bilbao el 5 de mayo de 1786:

''Se leyó la Copia de Junta privada celebrada en la Provincia
 de Alava el dia 26 de abril próximo pasado; y en su vista se
 conformaron los concurrentes con el dictamen de aquellos Ami-
 gos [...] en cuanto a que el Organero Garcia haga evidencia de
 haber puesto en practica su descubrimiento, para que con mas
 seguridad pueda apoyarle la Sociedad en lo que solicita...''¹⁷¹.

En esta Junta no estuvo Gamarra, y no deja de extrañar que no se le cite.
 El último dato referido a este memorial lo encontramos en el Registro de la
 Junta de Institución que se celebró en Vergara el 11 de mayo de 1786:

"Que habiéndose tratado de la solicitud de Ignacio Garcia Organista de Valladolid, se encarguen los Amigos Mazarredo y Epalza informen mas por menor de la bondad de la Maquina que ofrece"¹⁷².

No sabemos cuál fue el dictamen de ambos Amigos, ni si al final la Sociedad le dio o no su apoyo. En todo caso es interesante por la muestra que supone del procedimiento seguido en la Bascongada en cuanto a aceptación de trabajos. En lo que respecta al tema, entra éste de lleno en la mentalidad utilitaria de la época. No es por otra parte casualidad que en julio de este año de 1786 Gamarra presentara una máquina para renovar el aire de los aposentos, que veremos más adelante. No cita el tema de los órganos, pero todo parece indicar que la idea podría estar generada por el memorial presentado por García.

Jean Sarrailh nos proporciona otro dato de este músico, que curiosamente recuerda la actitud de Gamarra. Según el investigador, "en Valladolid, en 1787, un "músico de profesión" fabrica un magnífico paraguas de tafetán, "que en hermosura y comodidad no cede a los extranjeros". Este hábil obrero, que se llama don Manuel Inocencio García, merece las felicitaciones y un premio de trescientos reales que le otorga la Sociedad Económica"¹⁷³.

El otro memorial que se presenta a la R.S.B.A.P. en materia musical es del año 1801. A duras penas repuesta la Sociedad del golpe que había sufrido con la Guerra de la Convención, realizó únicamente Juntas Generales Privadas. Dentro de ellas el 4 de agosto figura el siguiente trabajo:

"Presentados a esta Junta el memorial y las obras Impresas de Musica de dn. Vicente Garviso remitido todo a ella por las Juntas privadas provinciales, se dio comision al Maestro de Capilla de la Sociedad para que la informe durante estas Juntas del merito de este ensayo"¹⁷⁴.

El día siguiente, 5 de agosto por la tarde

"Habiéndose presentado por el Amigo Landazuri Maestro de Capilla el informe relativo al nuevo metodo de imprimir musica de dn. Vicente Garbiso [sic], acordó que se le escriba lo grata que ha sido a la Sociedad su invencion despachandole al mismo tiempo Patente de Socio Profesor"¹⁷⁵.

No hemos conseguido localizar las pruebas. No obstante el simple hecho de presentar un memorial sobre imprenta musical no deja de tener un alto valor máxime en el País Vasco, donde eran prácticamente inexistentes las ediciones musicales¹⁷⁶.

La mera presentación a la R.S.B.A.P. de estos dos memoriales tiene ya un cierto valor indicativo del predicamento que llegó a tener la Socie-

dad en los ambientes intelectuales de la época. No es la música la única materia a la que se presentan memoriales. Más adelante tendremos ocasión de ver algunos más.

C.5.5. ACTIVIDADES CIENTÍFICAS DE LOS SOCIOS MUSICOS

En lo que sabemos hasta el momento, todos los trabajos que figuran en este apartado tienen un único nombre: Manuel de Gamarra. Ha quedado indicado con ocasión de su biografía el peso y la importancia que creemos tiene esta persona en las actividades de la R.S.B.A.P. Pero a la vista de los trabajos que realizó y de los inventos que presentó, se hace más patente su labor. Indicaremos los trabajos en orden cronológico de presentación, con lo que quedará más en evidencia la variedad de temas que trató. ¿De dónde pudo venirle esta inquietud?. Una posible explicación es la influencia ejercida por su Maestro Zailorda, que como puede verse en las aportaciones de C. Rodríguez Suso¹⁷⁷ era un auténtico novatore en su época.

El primer trabajo que presenta Gamarra data del año 1766, y figura en la sección correspondiente a Economía doméstica, incluido en el *Ensayo* de la Sociedad, con el siguiente título

"Descripcion de una máquina Pneumatica inventada para conservar la carne sin corromperse: por Don Manuel de Gamarra Socio Agregado"¹⁷⁸.

Se conserva una carta fechada en Bilbao el 20 de enero de 1766 y dirigida al Conde de Peñaflores, en el que además de otros asuntos relacionados con envíos procedentes de Burdeos, le envía Gamarra "una especie de diseño de lo que sera mi máquina", diseño que figura en el *Apéndice nº III*. Al final de la explicación de las diferentes partes añade:

"a esta obra estos días se ha dado principio, y avisare a Vmd. lo que saliere y mande a su mas seguro servidor

*Gamarra*¹⁷⁹.

La descripción de la máquina figura en el *Ensayo* editado por la Sociedad, conservándose el original en el Fondo Prestamero. Destaca desde el comienzo del trabajo el carácter utilitario de su propuesta:

"No se presenta esta Máquina por mas perfecta que las que hasta aquí se han descubierto, sino por mas fácil y adaptable al fin a que se destina. Son muchos los lugares en estas tres Provincias, que no pudiendo por su corto vecindario mantener carnicería, tienen que recurrir por carne a varias leguas de distancia [...] y sabido que la carne se puede mantener por varios días en el vacío se ofrece en esta Maquina un medio seguro y

que ahorre la molestia y los gastos de estos repetidos viajes al lugar donde se vende la carne"¹⁸⁰.

No desdeña Gamarra una posible utilización experimental de su invento:

"En esta Maquina podra repetir cualquiera curioso todas las experiencias que pertenecen a la Pneumatica, segun los varios recipientes de vidrio que quiera comprar"¹⁸¹.

Igual interés tiene el pequeño discurso con el que presentó el invento, y que se conserva manuscrito. Alude desde el comienzo a los principales físicos de cuyas obras se ha valido como fuente, nombrando una larga lista. Pero la idea principal que maneja Gamarra en esta presentación es la demostración del bajo costo de producción de la máquina de forma individual. Su tesis es que cuesta menos el producto realizado por una sola persona en el País, que el mismo producto fabricado en serie en fábrica fuera. Y lo defiende mediante una paradoja, al final de la cual llega a esta conclusión:

"En esta maquina que yo la he mandado ejecutar se han trabajado por hombres solos las clases de piezas que tiene; cuando cada una de ellas necesitaba varios hombres si hubiese necesidad de hacer muchas máquinas.

De todo lo dicho se infiere que si un mismo género se trabaja en fábrica en Londres y Vizcaya se podía trabajar con tantas ventajas aqui como allí, y el coste seria igual, pero trabajando en suelto les llevamos ventajas para poder hacer mas barato que ellos"¹⁸².

Curiosa deducción con la que aparentemente no casan demasiado los supuestos técnicos de la naciente revolución industrial. No obstante es consciente Gamarra de la primacía del trabajo en serie. Simplemente defiende la ventaja del producto autóctono cuando el trabajo es realizado individualmente. En cualquier caso no deja de llamar la atención esta incursión de Gamarra en el terreno de la política industrial.

Aunque este primer trabajo estaba a mitad de camino entre la física, la industria y el comercio, Gamarra centraba habitualmente su esfuerzo en el Ramo de la Agricultura, y como socio formaba parte de la 1ª comisión. El siguiente trabajo del que tenemos noticia es una propuesta realizada por Gamarra el 25 de octubre de 1768, en las Juntas Generales celebradas en Vergara:

"Habiendo propuesto el Socio Agregado Gamarra varios medios para disminuir la extracción de esta Provincia de Guipúzcoa, se encomendó a la nacion de Vizcaya el examen de estos puntos.

Con este motivo se acordó que todas tres Naciones traigan a

la primera junta la razón mas puntual que se pueda de las cosechas de granos de el País"¹⁸³.

Por una carta de Ibarra a Peñafiorida fechada en Bilbao el 23 de diciembre de 1768, y comentando que habían suspendido la remisión de extractos, tenemos noticia de que Gamarra había presentado en la última Junta semanal un "Juego Geográfico" para su reconocimiento¹⁸⁴. Pocos días después, y en otra carta de 27 de enero de 1769 enviada por el mismo Ibarra a Peñafiorida, leemos:

"Incluyo un ejemplar de los tres que para las tres Naciones ha presentado el Agregado dn. Manuel Gamarra del Juego de Cartas Geografica que ha compuesto para diversion y entretenimiento de los Amigos Alumnos a, quienes reproduzco mi afecto y especial cariño"¹⁸⁵.

Conocemos el acuso de la recepción del juego en Guipúzcoa, por los extractos de las Juntas semanarias correspondientes al mes de febrero, donde se añaden unas indicaciones curiosas:

"El Director hizo presente una baraja Geográfica compuesta de 48 naipes e inventada por Dn. Manuel de Gamarra con el fin de enseñar a los Jovenes la Descripción de España por medio del juego del *tenderete* o el de *Quinolaz*: y habiendo parecido muy buena la idea se encargo su revisión a Landazuri"¹⁸⁶.

En carta escrita por Gamarra a Pedro Jacinto de Alava y fechada en Bilbao en marzo de 1770, le da cuenta sobre asuntos de agricultura nuevamente:

"El sainfocein esta ya embarcado en Burdeos y al primer nordeste le tendremos en Bilbao: me avisan que no hay trebol, pero que la habrá para cuando salga otro navío"¹⁸⁷.

Más adelante, en octubre de 1771, Juan Rafael de Mazarredo escribe sobre el mismo extremo a P.J. de Alava, indicándole:

"Desde el lunes está ausente Gamarra y no volverá hasta el sábado: cuando vuelva le haré tu encargo de semilla de sainfoin"¹⁸⁸.

Pero volvamos al año anterior, 1770, en que con fecha 8 de noviembre se celebra una junta económica con varios temas:

"enterada la Junta de la generosidad con que el Marqués de Iranda ha puesto a disposición de la Sociedad 20 rs. [sic, por 2.000] para premios, se acordó que los Amigos Eguia, Mugartegui, Unzeta, Samaniego y Gamarra propongan los asuntos a que se puedan aplicar"¹⁸⁹.

Pocos días más tarde, en la junta del 12 concretamente, dan a conocer los antedichos su parecer, en invertir 1.000 reales en Alava en experiencias de prados artificiales y Agricultura en general, y los restantes 1.000 juntamente con otros 1.000 de la Sociedad, a medias entre Vizcaya y Guipúzcoa para establecer en sus puertos “un ramo comerciable de cecial, u otros pescados salados”.

En la junta semanal de Vizcaya de 6 de abril de 1771, y en respuesta a una petición de Mr. Adamson desde París sobre muestras de tierras y abonos empleados, así como de productos obtenidos, se dividen las tierras del Señorío entre 6 Amigos, entre ellos, “el Amigo Gamarra lo [correspondiente] de la Marítima”¹⁹⁰.

En las Juntas Generales celebradas el año 1772 en Bilbao se le nombra junto con otros tres Amigos, comisionado para reconocer e informar acerca de una “Maquina o Bomba atractiva Hidráulica” ofrecida por Dn. Antonio de Santo Domingo, Vicario de la Villa de los Arcos en Navarra¹⁹¹.

Este mismo año de 1772 escribe el 15 de noviembre desde Bilbao al Conde de Peñaflores, indicándole:

“tambien quisiera remitir a Vmd. pero alla van dos lecciones que quisiera presentar en nuestras Juntas semanales, para que Vmd. o el Sr. Marques de Narros las emmienden y me devuelvan diciendome si son presentables pues la idea me ha parecido bastante curiosa y que puede ser agradable al publico en unas Juntas Generales.

[al final, y al lado de la firma:]

a los operantes les va bien”¹⁹².

No tenemos noticias que relacionen estas lecciones a posteriores trabajos suyos.

Los años 1774 y 1775 aparece Gamarra relacionado con el intento de establecer una Compañía de Pesca. En fecha 10 de febrero de 1774 escribe P.J. de Alava desde Madrid a Peñaflores:

“... estoy sin saber como disculparme con tantos que esperan la decantada remesa del Cecial, y especialmente con el Marqués de Grimaldi a quien aseguré que muy en breve presentaría muestra de la ultima prueba juntamente con el plan de la Compañía...”¹⁹³.

Se queja en la misma carta P.J. de Alava de que el asunto hubiera sido dejado “enteramente al arbitrio de un Organista de Ondárroa.[...] Por la carta de Mazarredo no entiendo qué paradero ha tenido el *quintal presentable* que dice envió el Organista...”.

Es lógico pensar que el organista actuaba de intermediario de Gamarra, como puede deducirse de una carta de Juan Rafael de Mazarredo a Peñaflores explicativa de otra escrita a P.J. de Alava en estos términos:

“Desde que vine de Madrid estoy importunando a Gamarra para que haga venir la del costo del tal Cecial pro ni él ni yo podemos conseguirlo. Ultimamente me dijo anteayer que la esperaba un día de estos...”¹⁹⁴.

Señala Mazarredo a Peñafloreda que aún no había venido la razón que esperaba Gamarra.

Sobre la Compañía antes citada, es importante la resolución que se adopta en las Juntas Generales celebradas en Bilbao el año 1775:

“Se leyó la carta del Amigo Epalza que habla del asunto de la Compañía de Pesca y considerando la junta que este es un negocio de la mayor importancia en medio de que antes están conferidas en esta materia todas las facultades de la Sociedad a los Amigos de Vizcaya en común, nombra ahora en particular al mismo Epalza, y a los Amigos Olaeta, Salcedo, Mugartegui, Rentería, Bial y Gamarra para que con la mayor brevedad discurren en los medios más oportunos para hacer ver al Público las utilidades y ventajas que se siguen de poner en planta el proyecto no solo al País, sino a todo el Reino, destinando a este fin todos los fondos de las demas Comisiones, a excepción de lo necesario para que continúe la Escuela de dibujo”¹⁹⁵.

Posterior en poco a esta fecha debe ser una noticia que tenemos, sin fecha, dirigida a Peñafloreda:

“En cuanto a las disposiciones sobre Pesca dice el Amigo Salcedo que aun se ha adelantado poco este negocio; que hoy espera vengan los Apoderados de las Cofradías de Mareantes exponiendo sus dificultades y que en consecuencia determinaran despachar a Gamarra a fin de que se providencie sin la menor dilación la salazón de la merluza”¹⁹⁶.

También en ocasiones realiza Gamarra el trabajo de enlace en el envío de diferentes géneros. Así en abril de 1776, aprovechando un viaje que efectúa a Vergara, lleva un cajón con los crisoles pedidos por el Marqués de Narros.

El 6 de septiembre de 1780 se celebra en Bilbao una Junta preparatoria, en la que Gamarra, como encargado de la 1ª comisión, informa:

“la semilla de algarrobos que traída de Valencia se había sembrado el año de setenta de que se dio cuenta en el de setenta y cuatro no dudando de la permanencia de estas plantas que crecían todos los meses del año, viendo que a los diez años han hecho un cuerpo considerable de cuatro o cinco pulgadas de circunferencia en el tronco han propuesto los Amigos de la primera comisión se trasladen a diferentes parajes de que a los dos años den el fruto que se desea.

También expuso dicho Amigo haberse tomado una porción de semilla de Lino inglés para repartir en las tres provincias...¹⁹⁷.

El mismo año 1780 actúa Gamarra como emisario llevando al Señorío de Vizcaya la carta sobre el Comercio libre, por encargo de las Juntas Generales celebradas en Vitoria.

El primero de septiembre del año 1782, y en la Junta preparatoria,

“El Amigo Gamarra agregado a dicha Comisión de Agricultura y economía rustica: dijo que para Juntas Generales llevaría una exacta relación de lo que el Socio benemérito Dn. Joseph de Arana, vecino de la Anteiglesia de Arrigorriaga había hecho en sus tierras y viñedos en punto al maíz que había sembrado de la Puebla de los Angeles, y de las Cepas que había plantado de varias castas de Andalucía, y de las que igualmente plantó de buena calidad de blanco, y tinto del País, como de la Francesa, ofreciendo asimismo que recogida que fuese la cosecha traería noticia de lo que hubiesen producido las especies referidas así por lo tocante al maíz, como del vino que ha cogido”¹⁹⁸.

En la Junta Semanaria de 8 de noviembre del mismo año de 1782, y también en Bilbao, presenta Gamarra otra carta de D. Nicolás de Arana, hermano de D. José de Arana, acerca del pan de maíz hecho con el maíz de la Puebla de los Angeles, comparándolo con la Borona del País. Compara también las mazorcas, y pasa luego a tratar sobre las uvas de Andalucía que “prevalecen con muchas ventajas a los de este País”¹⁹⁹.

Es curioso que durante todos estos años la actividad de Gamarra se centre en el desarrollo y control de los trabajos que dependían de la 1ª Comisión en la provincia de Vizcaya. Hay un período de tiempo bastante amplio en el que Gamarra no presenta una producción propia, de su invención. Este período vuelve a cerrarse el año 1786, cuando Gamarra ya tenía 63 años. La primera noticia la tenemos en la carta que con fecha 14 de julio de 1786 envía Montehermoso, entonces Director de la R.S.B.A.P. a P.J. de Alava, desde San Sebastián:

“te envío esos dos papeles para conocimiento de las Juntas. El uno es de nuestro Gamarra y no hay que decir que habrá en él mucha novedad y utilidad”²⁰⁰.

En el informe que se redacta para la Gaceta, sobre las Juntas Generales celebradas en Vitoria, leemos:

“A mas de los escritos leídos en público se han presentado a estas Juntas los siguientes:

7°. fuelles de nueva invención para renovar el aire en los aposentos con su modelo por el Socio Profesor Dn. Manuel de Gamarra Maestro de Capilla de la Sociedad²⁰¹.

Finalmente en los Extractos correspondientes a las Juntas, se incluye con el nº III la descripción de la “maquina para extaer el aire”, que reproducimos íntegramente en el *Apéndice nº IV*.

A modo de prólogo, y antes de describir la máquina, indica Gamarra en qué recintos podría ser ésta utilizada:

“En los hospitales, carceles, casas de misericordia, caballerizas, bodegas o cuevas de vino, minas, patios de comedias, navíos, iglesias en donde por el depósito de cadáveres son más comunes las exhalaciones corrompidas y en otros parages como estos sería muy conveniente establecer en beneficio de la humanidad el uso de esta maquina²⁰².

No se añade ningún diseño, pero sí el coste aproximado de ella.

Este es el último trabajo de Gamarra de que queda constancia en la R.S.B.A.P., cinco años antes de su fallecimiento. Toda esta suma de trabajos, inventos y funciones desempeñadas, son sin duda exponentes de una personalidad atípica en el colectivo de músicos. En la labor desarrollada por Gamarra se dan cita prácticamente todos los campos y aspectos de que hizo su objeto la Bascongada: la Agricultura, la Industria, la Física, la Pesca, y sobre todo la Educación. Sin ser dirigente de la Sociedad, desde su posición de Agregado y Maestro de Capilla se hace Gamarra acreedor del reconocimiento de su desinteresada labor en la R.S.B.A.P.

C.6. RELACIONES CON OTRAS CIENCIAS

La música aparece también relacionada con otras ciencias a través de autores miembros de la R.S.B.A.P., o bien a través de algún memorial técnico presentado a ella.

Es ya muy conocido el tratado sobre el tarantismo de Fco. Javier Cid. Pero no es habitual relacionarlo con la Bascongada. Y de hecho en la propia portada de la edición se cita la pertenencia del autor a la Sociedad como un título a resaltar:

“Tarantismo / observado en España [...] / Su autor / Don Francisco Xavier Cid / Socio de la Real Sociedad Bascongada [...] / En Madrid: en la Imprenta de González. MDCCCLXXVIII”²⁰³.

Esta es de todas maneras la única relación del autor con la R.S.B.A.P. de que tengamos noticia. El propio libro no contiene ninguna referencia a la Sociedad ni a otras obras de miembros de ella.

Parecido caso, pero con otra temática diferente es el del tratado de relojería de Manuel de Zerella. Este es el título del libro:

“Tratado / general y matemático /de Reloxeria./que comprende/el modo de hacer relojes de todas clases./ y el de saberlos componer y arreglar/ por difíciles que sean./Acompañado/de los elementos necesarios para ella, como son / Aritmética, Algebra, Geometría, Gnomónica./ Astronomía, Geografía, Física, Maquinaria./ Música y Dibuxo;/ precisos para poseer a fondo el Noble Arte de la Reloxeria./ Su Autor / Don Manuel de Zerella y Ycoaga, / Reloxero de Cámara de S.M. (que Dios guarde), enseñado en Ginebra á expensas del Sr. Rey D. Fernando VI., é individuo de las Reales Sociedades Matritense y Vascongada / Con superior permiso / Madrid: En la Imprenta Real / 1789”²⁰⁴.

El Tratado tiene 408 p., con 22 láminas numeradas. El capítulo IX tiene por título: “De la Música”, con los epígrafes, “Explicación del instrumento que inventé para picar los cilindros”, y “Modo de servirse de esta máquina”. La lámina 22 representa dicha máquina con un pequeño ejemplo musical.

Al igual que ocurre con el autor del tratado del Tarantismo, tampoco tiene Zerella gran relación en otros asuntos de la Bascongada. Únicamente aparece su nombre y obra incluídos en el “Plan de Educación española” de D. Luis Carlos y Zúñiga, premiado por la Sociedad, al hablar de los conoci-

mientos adaptables a todos los países del reino en materias de artes industriales y oficios.

En otro orden de cosas hay otro dato que relaciona a Zerella con la música, al trabajar en la máquina para el órgano del Infante don Gabriel, el año 1775.

Volviendo a la ciencia de la medicina, la relación más interesante entre las que figuran en los archivos relacionados con la R.S.B.A.P., es la comunicación sobre apoplejía realizada por José Mirabete, Médico residente en Cádiz el año 1773. La noticia que se conserva extractada dice así:

“Rara observacion en una Apoplexia

Dn. José Miravete y Martinez Medico residente en Cadiz, Individuo Honorario de la Real Academia Medica Matritense, y Profesor de esta Sociedad ha comunicado una observación singular cuyo extrato es el siguiente:

Catalina Serrano, natural de Villahermosa en el Arzobispado de Toledo, de resulta de una vehemente hambre bullimia, que siguió a una Chorosys que padecía incurrió en Apoplexia. Hicieronse cuantas diligencias enseña el Arte para despertarla del letargo; pero todo fue en vano, hasta que habiendo notado una hermana suya que acercandose a ella con el caldo, bastaba el sonido de una cuchara contra la taza para despertarla, se logro a lo menos el que pudiese confesarse; pues habiendo llamado a un Religioso satisfizo este deber Cristiano a su satisfaccion, con el arbitrio de meter aquel sonido cada vez que se soporaba²⁰⁵.

No tendría más trascendencia la noticia si se redujera a lo señalado. Lo curioso es que el memorial enviado por el médico, conservado íntegramente y que reproducimos en el *Apéndice nº V*, esta observación le da pie para hacer una breve apología de la musicoterapia. El caso es tanto más curioso en cuanto que se añaden dos rarezas: que el sonido no está producido ni por la voz ni por un instrumento convencional, sino por el choque de una cucharilla en una taza, dándole pues al ruido categoría musical, y segunda, que no se trata de una curación corporal, sino espiritual, ya que gracias al sonido pudo confesarse la señora, muriendo en paz.

Esta es, en resumen, la explicación que da el autor de la memoria sobre la relación de esta curación con la Música:

“Si me hubiera de detener en este acaecimiento, fuera para discurrir sobre el efecto del sonido de la taza, y dijera entonces que se producía por una *Medicina Musica* [...]

Pero no dejara de disonar que dé el dictado de Musica un

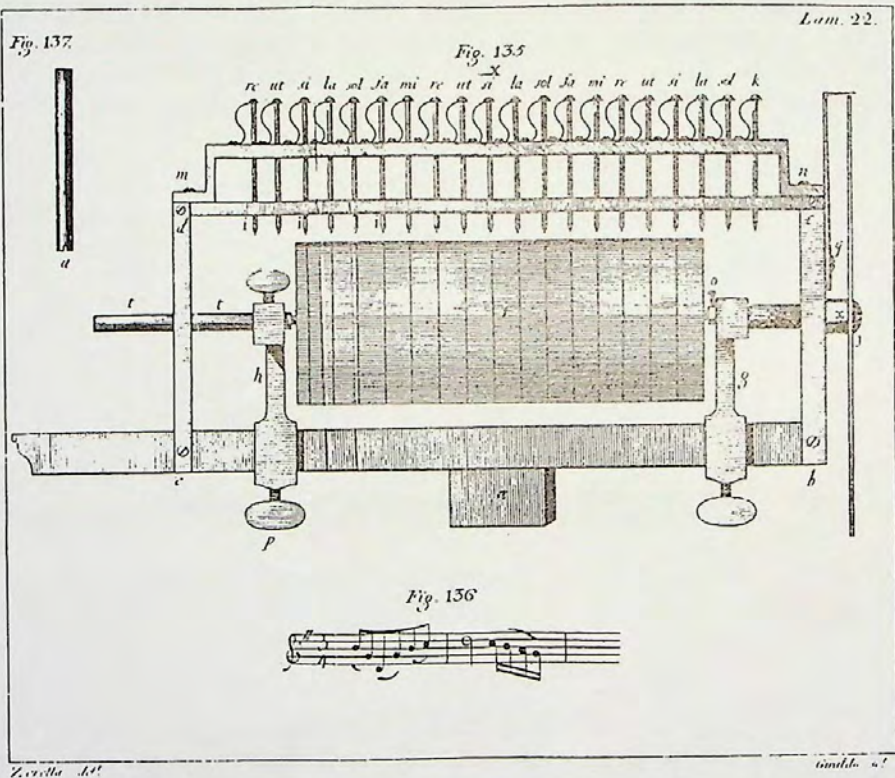


Lámina del capítulo musical
del tratado de Relojería de M. Zerella.

sonido tan despreciable, como el de una tosca taza: A esto responder, que el efecto acreditaba, era para la enferma Musica sonora, dulce y deleitable: Y aunque no curó a la enferma, pero no se puede negar, la puso en terminos de lograr el gran provecho de la confesión sacramental, y que dicha Musica hizo mas que todos los demas remedios que se le administraron".

Todo lo anterior le da pie para hacer una breve relación de las propiedades curativas músicas, así como de los autores que defienden dichas propiedades. No deja de tener importancia la procedencia y el orden de las autoridades que cita. En primer lugar, y siguiendo la normativa ilustrada, acude a los clásicos:

"Sabido es que la Música ha curado muchas enfermedades. De Imenea, médico de Tebas se cuenta curaba con ella todas las enfermedades. Esculapio enseñó muchas canciones, para sanar de las pasiones desordenadas. Asclepiades curó con ella muchos males. Galeno la llamó arte noble, y en su tiempo era muy celebrada para todos los achaques. Plutarco refiere, que Tales cretense con la Musica remedio la Peste que padecían los Lacedemonios. Aristoteles la encargó para curar a los que padecen pasiones de animo. Democrito Theofrastró, y otros estan de parte de la Música, para la curativa cierta, y gustosa de los Males. De la tarantula, dicen Baglivio, y Mangesto que cura la Musica a los que padecen en su mordedura, como tambien la de vivora, hidrofofia, etc."

Es lógico que en la cita no aparezca en el caso del tarantismo ,Fco. Xavier Cid, ya que el trabajo que presentamos es cinco años más antiguo que el de Cid.

Pasa a continuación a referirse a las autoridades españolas:

"D^a Oliva del Sabuco celebre española hace extensa relacion de los admirables efectos, que en la curacion de los morbos ha hecho la Musica. Lo mismo refiere nuestro Dr. Ribera en su febrilología quirúrgica"

Añade por último el refrendo de las autoridades católicas, con lo que sin duda el autor se cubre las espaldas mostrando la perfecta ortodoxia de sus opiniones:

"y en el numero de los que elogian este católico remedio pueden entrar Federico Hoffmann, Jorge Baglivio y el P. Dr. Antonio Rodriguez el cisterciense: este último se queja en el

discurso de la Medicina Musica del olvido que padece esta ancora de la antigüedad, cuando otros remedios de menos entidad están logrando los mayores elogios".

A modo de colofón se sirve el autor de las ideas por él mismo expuestas para justificar una vez más el carácter musical de la curación. Abre, eso sí, la puerta a la duda sobre el alcance científico de su propuesta de causa-efecto:

"De lo expuesto en favor de la Musica, entendido y sentido que a cada accidente, según su causa, le corresponde su particular sonata, como sienten los A.A. referidos: he querido inferir que el sonido de la taza en la enferma de mi asunto, le fue una Musica proporcionada a la pasión hambrienta que la dominaba, y le produjo con admiración el efecto referido. Este fue cierto, y no se si lo será mi pensamiento en la insinuación que hago de la causa del propuesto fenómeno".

C.7. MUSICA Y LITERATURA

Agruparemos en este capítulo aquellas referencias musicales que no son a veces fáciles de clasificar y que podrían tener de nexo común su carácter de comunicación escrita. En un caso será la comunicación puramente vital del género epistolar. En otro caso la comunicación con fines más literarios y estéticos. Y en el tercer apartado incluiremos las referencias de temática impresa con fines científicos o divulgativos.

C.7.1. LA MUSICA EN LA CORRESPONDENCIA DE VIAJEROS

El género epistolar, cada día más estudiado, proporciona datos especialmente interesantes para calibrar no sólo el lugar que ocupaba la música en los quehaceres y ocios habituales de las personas, sino también los géneros y niveles musicales que frecuentan y que pasan a formar parte de la cultura musical de sus protagonistas. No nos referiremos aquí a la correspondencia epistolar habitual entre los miembros de la Bascongada, por varias razones. No existen colecciones epistolares salvo raras excepciones. Por otra parte los datos ya están incluidos en otros capítulos, con lo que caeríamos en la redundancia. Hay un caso excepcional, y es el de la correspondencia mantenida entre el Conde de Peñafiorida y Pedro Jacinto de Alava, donde se confirma la enorme afición musical del Conde. Pero de ello daremos cumplida cuenta en otros múltiples apartados de este trabajo.

Nos ceñiremos a la correspondencia relativa a viajeros, bien de la propia Bascongada en viajes de estudio, bien de otros viajeros que visitan el País Vasco, e incluso alguna noticia procedente de crónicas de viaje presentadas como trabajos a la Sociedad. Todo ello imprimirá un matiz musical a esa corriente de realizar viajes que tan en boga pusieron los caballeros ilustrados.

El principal viajero que encontramos en la R.S.B.A.P. es el propio hijo del Conde de Peñafiorida, Ramón M^o. Su viaje no es además meramente personal, ni tan siquiera de placer. Es, como se ha indicado, un viaje formativo y asumido como propio por la Sociedad.

Comienza el viaje en noviembre de 1769, en compañía de su preceptor el abate Cluvier. Parten para Toulouse. Visitan el sur de Francia, y pasando por Burdeos llegan a París en octubre de 1770, donde continuaban en marzo de 1771. Desde allí prosiguen el viaje hasta Suecia, donde llegó a ser Socio de la Real Academia de Ciencias de Suecia. De Suecia pasan a Alemania, y más tarde, en octubre de 1772, a Austria. En abril de 1773 salen para Italia y desde allí vuelven a Azcoitia, llegando en septiembre de 1773.

Sin llegar a ser abundantes las noticias, son suficientes para mostrar la probada afición musical de Ramón M^o, heredada de su padre.

Las primeras referencias aparecen en la carta fechada por Ramón M^o en París el día 5 de enero de 1771:

“La noche de Gabon asistimos a la Misa del Gallo celebrada por el arzobispo con la mayor veneración y suntuosidad y como acostumbra este Prelado que seguramente es un hombre muy respetable, pues le aseguro a Vmd. que su fisonomía lo denota. No hablo a Vmd. nada de Capilla de esta catedral por no haber nada de extraordinario; no hay otros instrumentos sino bajones, violones y voces y la música francesa, con que Vmd. considere lo que será”²⁰⁶.

No ha cumplido aún los veinte años Ramon M^l cuando escribe este texto. No deja de ser curiosa su opinión sobre la música religiosa que escuchó en París. Evidencia sin lugar a dudas la corriente de opinión que imperaba en su entorno vasco. No es de extrañar, ya que en la parroquia de Azcoitia así como posteriormente en Vergara, Ramón M^l no solamente había escuchado, sino también cantado otras músicas, no solamente las que compusiera su padre o la habitual en los recintos peninsulares, sino también la música traída de Italia. En cuanto a la pobreza de instrumentos, posiblemente debamos entenderlo como poca presencia de los violines, o quizá de los instrumentos de viento.

En la misma carta hay aún más datos musicales:

“El día de año nuevo en casa y luego después de comer fuimos a divertimos a los bolatines que vienen a ser las mismas habilidades de los valencianos, aunque con más destreza. Este espectáculo era el favorito de Montehermoso”²⁰⁷.

El 11 de enero vuelve a escribir otra carta con más informaciones musicales:

“Quiero decir a Vmd. que ayer tuve el gusto de comer con el Amigo Adamson y su Madama en su casa; la Madama Adamsom me hizo la honra de venir a desayunar a mi cuarto, luego tuve el gusto de acompañarle a su casa de la cual no hubo forma de poderme desprenderme; de noche fui con la Madama a la Comedia italiana a ver el *Desertor* que fue dada perfectamente con la *Serba Patrona*”²⁰⁸.

Las dos obras citada figuran en los fondos de obras teatrales de que disponía la R.S.B.A.P. el año 1772. Sin embargo es difícil que Ramon M^l conociera la ópera *Le Deserteur*, ya que escrita por Sedaine, fue estrenada en París con música de Monsigny en marzo del año 1769 pocos meses antes del inicio del viaje. La otra obra sí la conocía ya que tres de sus arias y duos habían sido incluidos en las representaciones del *Mariscal en su fragua* realizadas en Azcoitia y Vergara el año 1764.

El 9 de marzo de 1771, vuelve a escribir indicándole a su padre la intención de seguir estudiando el violonchelo. En la reseña biográfica de Ramón M^l ya apuntábamos el interés que tenía su padre por la continuación de sus estudios ya iniciados de violoncello.

No tenemos ningún dato del viajero hasta otra carta de 20 de marzo de 1772, escrita esta vez desde Estocolmo. En ella se refiere a la visita efectuada a la ferrería de Söderfors, en estos términos:

“Debajo de un mismo techo se ven cinco hornos de refinar, otros cinco de caldear y cinco mazos grandes parecidos a los de nuestras ferrerías aunque diferentemente colocados. Es un gran gusto el ver a las noches estos magníficos fuegos de artificio y el oír la música de los cinco mazos preferible cuasi a la de la ópera”²⁰⁹.

El siguiente dato está contenido en otra carta de 1 de agosto de 1772, enviada esta vez desde Dresde, y dirigida a la R.S.B.A.P.:

“En Posdam hemos estado recomendados a Milor Mariscal en quien hemos encontrado el español más fino que cabe, como lo conocerán Vmds. con decirles que no nos ha permitido salir de su casa, en la que nos ha dado de comer rigurosamente a la española, no solamente por la olla y guisados, sino tambien por los vinos; nos ha regalado con música española por medio de un criado que tocaba gaita zamorana, que dice es su instrumento favorito”²¹⁰.

La carta es recogida fielmente por la Sociedad, como nos confirma el hecho de que en la Junta semanal que celebran los Amigos guipuzcoanos el 11 de noviembre de 1772 se lee un extracto de la correspondencia del “socio viajero”, en el que se menciona el trato recibido en Postdam, aunque con unas ligeras variantes en los datos, ya que nos presentan a:

“Milor Mariscal, hombre tan apasionado a España que les ha dado de comer a la rigurosa española, se les ha presentado siempre vestido de géneros de España, les ha dado Música de Gaita Zamorana por medio de un criado a quien hizo aprender este instrumento en España, y no ha querido que se hable otra lengua que la Española, la cual posee más que medianamente”²¹¹.

El último dato de este viajero es el proporcionado desde Viena, también dirigido a la R.S.B.A.P., en 11 de enero de 1773:

“Ayer se dio principio a los balles de máscara con un concurso numeroso y brillante y la asistencia del Emperador. No es posible haiga en el mundo Majestad más amable y más popular que la [de] este Principe”²¹².

No es lógicamente Ramón M^a el único miembro de la Bascongada que efectúa viajes; su propio hermano Antonio M^a realiza más adelante otro parecido e

importante viaje, igual que otros miembros de la Sociedad. No poseemos sin embargo de otros viajes los datos musicales que nos proporciona el suyo.

Con todo, se conservan dos cartas enviadas desde París por Juan Bautista Porcel, miembro de la Bascongada, a su primo Pedro Jacinto de Alava, con interesantes alusiones musicales. Una de ellas está fechada en 24 de marzo, sin consignar el año, pero probablemente sea el de 1777:

“...nosotros seguimos una distribución muy tirada y divertida-mente estudiosa. Anoche estuvimos (por Domingo) en el Concierto espiritual que me parece que así ha de ser la Gloria”²¹³.

La otra carta está fechada el día 10 de mayo de 1777, y es curioso el alto grado laudatorio que contiene hacia la cultura francesa:

“Oh qué país éste si supiéramos servirnos de la facilidad con que venden y enseñan tanta multitud de secretos y diferentes manipulaciones imposibles de aprenderlas por relacion y facilísimas para quien las ve![...].

Hoy ha estado Pignateli a vernos que me parecía un casero holandés: es un bravo mozo y que se hace lenguas de nuestra Sociedad, me ha preguntado por tí, piensa a lo Emperador. Este sí que da ejemplo. El lunes estuvo con las personas Reales en la opera que le dieron en el teatro real de Versalles; qué magnífico edificio, qué música, qué actores, qué bailes, qué riqueza, qué brillantes!. Esto no cabe en una carta”²¹⁴.

Con estos datos se agotan los referidos a miembros viajeros de la Bascongada.

Existen asimismo datos musicales en las memorias de viajes de ilustres visitantes en relación con la Sociedad. Así, un viajero inglés, Alexander Jardine visita en 1779 Vergara alabando la labor de la Bascongada, y aludiendo especialmente a las representaciones de óperas, como se verá más adelante. Pero sin duda el visitante más ilustre es Jovellanos, una de las principales figuras de la Ilustración española. Realizó el insigne asturiano dos visitas al País Vasco, según consigna en sus Diarios. En la primera de ellas, dentro de lo que se conoce como “gran viaje”, antes de visitar el Seminario de Vergara pasó por San Sebastián, tal y como consigna en sus Diarios el 24 de agosto de 1791:

“Visitas: en casa de Montehermoso; toca Ortuño el piano organizado, que maneja con gusto y destreza, y es un instrumento muy armonioso...”²¹⁵.

Cuatro días más tarde, el 28 de agosto visita Vergara, destinando la tarde a ver el Seminario Patriótico Bascongado. De lo señalado en sus Diarios se deduce la asistencia al concierto que habitualmente daban los días festivos, y señala:

“Se tocaron unas sonatas de Peyel: hay un buen fagot; tocaban seis seminaristas con los maestros”²¹⁶.

También en el viaje que realiza el año 1797 en el que incluye la visita algunas localidades del País Vasco, encontramos alguna cita de interés musical. En su paso por Vitoria el mes de septiembre realiza varias visitas, entre ellas,

“A beber en casa de Salazar [...] A ver a las señoras: allí, la Narros y la Alameda, sobrina de Salazar: alta, bien hecha, bellísimos ojos, algo parada; tocó admirablemente el fortepiano”²¹⁷.

Dentro también de las crónicas de viajeros, pero tratándose esta vez de memoriales o trabajos presentados a la Sociedad, tenemos dos ejemplos.

El investigador Julio de Urquijo relaciona con la Bascongada una crónica de viajes por Inglaterra, que se conservaba manuscrita en el archivo de D. Juan de Mugártegui y que lo fecha hacia 1772. Su título es:

“Inglaterra. Viage por el interior del Reino. I.ª Jornada desde Londres a Portsmouth”. Un párrafo que comenta la visita de una cueva tiene interés por sus connotaciones musicales:

“...Ya muy lejos de la boca descubrimos otro arroyo que fluía tranquilo en el cauce que lo había recogido al nacer y a quien los furiosos vientos no habían agitado aún; pero quien tampoco había gozado de los rayos con que el sol hermosa las aguas de los otros. Una barquilla tan pequeña que en ella no cabía sino un hombre, nos fue pasando a una nueva estancia. De repente oímos dulces cantos que nos suspendieron; en otros tiempos esto hubiera parecido misterioso y dado lugar a que el error abusase de la credulidad. Vimos que los hombres, mujeres y niños que nos acompañaban con luces, habían subido a un arco o boveda que forma una de las naves en la gruta y que desde lo alto formando un coro, cantaban cánticos que nos elevaban, sean que las voces fuesen de suyo melodiosas, sea que las concavidades de la gruta les diese todo el valor haciéndolas más sonoras”²¹⁸.

De mayor interés, sobre todo desde el punto de vista etnológico, y como muestra de la atracción ejercida en el siglo XVIII por las culturas exóticas, poseemos el relato escrito en 1767 de un viaje a Constantinopla realizado el año 1748 y que figura en el Archivo de la Sociedad, con el “Num. 23 del Tomo 2 de la Comisión 4”¹⁹, con el título:

“Ouvrage de Jean, paul, Louis, auguste, de Saint Cricq, Chevalier de L'Ordre Royal et militaire de St. Louis, Lieutenant pour le Roy des Chateaux de Minereze, et Puyseerguier en Languedoc, Lieutenant Colonel au Service de Sa Majesté

Chrétienne, et membre de l'académie Royale établie dans les provinces de Biscaye, Guipuscoa et Alava"²¹⁹.

Su autor figura ciertamente en la lista de la R.S.B.A.P. editada con los Estatutos de 1765, como "Teniente Coronel de los Ejercitos de S.M. Cristianisima y Caballero del Orden de San Luis", y residente en Orthez. Tenemos noticia de que el año 1769 estuvo varios días en Vitoria, con P.J. de Alava. El texto que utilizaremos es el que figura en el Fondo Prestamero junto con el original con el título "Traducción del Viaje de Constantinopla de Dn. Pablo de Sn. Criq":

"De las diversiones y ejercicios de los turcos...

Si estan solos, se duermen o fuman, o bien tocan una especie de Laud ["Luth" en el original], que ellos llaman tambor ["tambour"] y tocan un día entero, sin enfadarse, aunque su melodía no es muy agradable...

Puedo poner en la clase de diversiones los titeres por que, aunque los turcos no permiten imagenes entre ellos, sin embargo no dejan de tener titeres, que representan no en las plazas publicas, sino en los cafes, y casas particulares. Son regularmente Judfos, los que hacen los titeres, yo no he visto otros, y acompañan esta diversión de muchas canciones bellas, en turco, y persa. Cene una noche en casa de un renegado frances, originario de Montpellier, tuvo titeres acabada la cena su mujer que no había parecido a la mesa, quiso tener parte en la diversion, hizo colgar, (de miedo de ser vista), un tapiz delante de la puerta de su cuarto, que correspondía a la Sala donde estábamos y no salió de allí hasta que se hubo acabado la función, que duró hasta la una de la mañana, habiendo empezado a las diez me divertí muy poco; pero no me fue posible salir, antes de la conclusión del espectáculo. Tienen tambien bailarinas públicas, que, al danzar tocan tarreñas ["Cliquettes"] o algun otro instrumento, y hacen también por algun dinero mil vueltas, sobre los riñones bastante deshonestas, todas estas diversiones ningun atractivo tienen para el que está acostumbrado a ver Operas, y Comedias".

C.7.2. LA MUSICA EN OBRAS Y TRABAJOS LITERARIOS

No es posible en los límites de nuestro trabajo hacer un análisis exhaustivo del lugar de la temática musical en la producción literaria de la R.S.B.A.P.. No solo por la complejidad del tema en sí, sino sobre todo porque no es fácil establecer el límite en lo que respecta a la producción literaria. Téngase en cuenta que son varios los autores que desarrollaron una cierta labor literaria. Por ello nos contentaremos con reunir y ordenar los datos de los trabajos más desconocidos y que más directamente se relacionan con la Bascongada.

Estudio aparte merecería el género de las fábulas en relación con la música, del que no haremos sino constar alguna referencia. Pero no debemos olvidar la importancia de una personalidad de la Bascongada como Samaniego. Por ello abriremos este apartado con referencia al fabulista, en lógico recuerdo del mayor valor literario que tuvo la Sociedad²²⁰.

Es conocida la desigual relación que mantuvieron dos de los mejores fabulistas hispanos del s. XVIII: Iriarte y Samaniego. No vamos a incidir en detalles de dicha relación, ya suficientemente estudiada; únicamente haremos referencia a una crítica realizada por Samaniego al poema musical por excelencia en las letras españolas del siglo XVIII, de título:

"Observaciones sobre las Fabulas Literarias originales de Dn. Tomas de Iriarte Por Dn. Justo Miesindo en Filadelfia en la imprenta de Juan Maker año de 82"²²¹.

El manuscrito original de este escrito se conserva en el Archivo Provincial de Alava. Según la ficha fue un trabajo presentado a la R.S.B.A.P., y su verdadero autor fue Felix M^o Samaniego, siendo impresas dichas observaciones en Vitoria, en casa de Robles, al cuidado de Dn. Lorenzo Prestamero. Entresacamos los dos párrafos en los que hay alusiones musicales:

"Saben [las personas de buen gusto] ,y tambien lo probaran la excepcion de las particularidades tecnicas a las cuales no se las puede negar el mérito de la dificultad vencida, no hay en el *Poema de la Musica* ni plan, ni invencion, ni interes. En vano se buscarían en él aquellos episodios agradables e interesantes tan ajustados a un asunto cuya belleza y amenidad parece que debieran proponerselos a la mas tibia y menos ejercitada imaginacion".

y más adelante, al tratar de la versificación,

"A mas que en la poesía hay una cierta correspondencia entre el pensamiento y, por explicarme así, el movimiento del metro, como la hay en la Musica entre el afecto y el sonido".

Pero dejemos esta relación y crítica entre Samaniego e Iriarte, para pasar a otros temas y autores. La música como concepto global e integrado en el terreno de las Artes es utilizado repetidas veces como se vió anteriormente. Casi siempre es utilizado además en tono exaltador. Así el Conde de Peñafloreda al hablar en su discurso sobre la crítica , de la imitación a la civilización clásica:

"Fijemos la vista en la Grecia, aquella célebre Nación de la Antigüedad la primera que después de los Egipcios se haya esmerado en cultivar las Ciencias y las Artes, y veremos florecer la Filosofia, las Matemáticas, la Medicina, la Elocuencia, la

Poesía, la Música, la Arquitectura, la Escultura y la Pintura..."²²².

También en otros textos se cita a la civilización griega como digna de imitación, incluyendo a la música entre las artes que más adelantaron. En ocasión, resaltan algún elemento específico de la música. Por ejemplo el Marqués de Narros en su Discurso sobre la Amistad:

"La beneficencia, carácter de las almas grandes, tuvo preferente lugar a la amenidad de los Jardines, a la melodía de la Música, al deleite de la lectura, al regalo de los banquetes..."²²³.

Esta utilización como término comparativo era muy socorrida en discursos de homenajes. D. Clemente de Peñalosa, canónigo de Valencia fue quien redactó el elogio póstumo al Conde de Baños, y leyó en junta pública el 30 de septiembre de 1784. La música figura en estos términos:

"Como la música es el deleitoso objeto y don de los oídos: la pintura el dulce encanto de los ojos: la imaginación el rasgo mas brillante del hombre, así la filosofía es el alma de la razón..."²²⁴.

La seriedad que refleja este tipo de uso del concepto de la Música desaparece cuando repasamos la utilización de nombres propios. El Conde de Peñaflores, en su sainete "El Carnaval" y en boca del personaje-guía de la obra, Trufaldín saca a colación en su jerga italiana a varios músicos, primeramente en la escena de su presentación:

"... Io sono un virtuoso di musica boloñese, que men passo a Madrid quiamato per il Signore Corseli, Maestro di Capela del Re Catholico..."²²⁵.

Lo mismo al despedirse en su primer mutis:

"...Un altra volta faremo qualche cosa de Melle, devotissimo de la loro Echelenza"²²⁶.

En otras ocasiones hemos visto también cómo utilizaba Peñaflores a músicos italianos, como en la correspondencia con el P. Isla, cuando en tono de zumba le señala:

"Canto mis arias corrientes, con todos aquellos "*trinos, fermatas y adagios*" que estilan los Farinelos, los Cafarielos, los Mauzolis y los Rafes"²²⁷.

Todas las citas pertenecen a músicos conocidos por su vinculación con la Capilla Real y la Corte Madrileña, buena prueba de que la Corte era un indudable punto de referencia musical. Hay más casos que corroboran esta

primacía peninsular. Samaniego cita a Misón en la fábula del tordo flautista. Asimismo un corresponsal de Antonio Munibe, hijo del Conde de Peñafiorida en una carta firmada con el nombre de "Barquintero Benito" y fechada en Marquina a 30 de noviembre (sin especificar el año):

"... todos han salido muy satisfechos, al ver la uniformidad de los soplos de los Barquines, que te puedo asegurar estan tan templados, como la guitarra del famoso Basilio de Madrid..."²²⁸.

Si de los nombres propios pasamos a los instrumentos, volvemos a encontrar al Conde, quien utiliza también la guitarra como término comparativo en una de las cartas de los *Aldeanos críticos*:

"...un Libro sin Prólogo es lo mismo que [...] un Barbero sin Guitarra..."²²⁹.

Aun con ser utilizado, no es este instrumento el más habitual entre los citados.

No podía faltar la alusión a Orfeo y su canto, aunque en la siguiente ocasión se utiliza para quitar importancia a la música:

"Cuéntese cuanto se quiera de los prodigios que Orfeo y Anfiön hicieron con su voz y con su musica; mas que se diga

que su acorde instrumento
tras si llevaba los peñascos duros
dóciles al poder del blando acento,

yo entiendo que todo fueron efectos de la buena educación y amorosas palabras..."²³⁰.

Es cita en el "Plan de educación española", de D. Luis Carlos Zúñiga, discurso premiado por la Sociedad el año 1793.

También Peñafiorida alude al canto al hablar de la imitación de la bella Naturaleza, pero en esta ocasión no se trata del canto humano:

"La Naturaleza ofrece indiferentemente mezcladas las cosas gustosas con las displicentes... Afea la hermosura incomparable del Pavo con unas patas horribles, y un graznido desabrido: y coloca un delicioso canto en un organo tan debil y despreciable como el Ruiseñor..."²³¹.

Pero el instrumento iconográfico por excelencia es el clarín. Lo usa el propio Conde en su tantas veces citado discurso sobre el buen gusto en la literatura, al hablar del concepto de la propiedad:

“... deben disonar un Poema heroico lleno de pensamientos comunes, expresiones bajas y agudezas pueriles, y una Egloga de estilo pomposo, de máximas heroicas y de conceptos elevados; pues esto es, como dice un autor célebre, tocar la zampoña en aquel, resonar el clarín en ésta”²³².

El mérito en todo caso debería llevarselo el “autor célebre”, que no es sino el P. André como ha quedado señalado por L.M. Areta:

“Vous étonnez la trompette dans une égloge et vous prenez le chalumeau dans un poème épique”²³³.

Bien que Peñafloreda transforma el “chalumeau” por la zanfoña, sin duda por adaptarse mejor al entorno castellano.

Por lo demás, y volviendo al clarín, nada más fácil que la apelación a los instrumentos para resaltar hechos bélicos. Como por ejemplo el que figura en el Elogio histórico de Carlos III, discurso pronunciado el año 1790, al referirse a la campaña de Nápoles:

“... parece que nos interrumpe el clamor y murmullo de las tropas, el estampido del cañón y el son bélico de los instrumentos”²³⁴.

Y por último, se utiliza el clarín, unido al coro, en una “Composición poética en elogio del Señor Conde de Peñafloreda, fundador del Real Seminario Vascongado”, realizado por el profesor Erro:

“[...]

3ª

Aquí un lucido Coro que en blanca
a nieve no pisada se adelanta
Con blanca y rozagante vestidura
cánticos y alabanzas a Dios canta
del Sacerdocio la porción más pura

[...]

5ª

Al lado del guerrero ayuntamiento
de Poetas ilustres hay un Coro
empleado en cantar el argumento
de sus hazañas con clarín sonoro...”²³⁵.

Si nos alejamos de los instrumentos para acercarnos al tema de la danza, también encontraremos alguna que otra cita. Se habla de los bailes populares

en un discurso de Pedro Díaz Valdés sobre las bondades de la ocupación de los párrocos en promover la agricultura e industria de sus feligreses:

"Yo no miro con ceño las diversiones inocentes de los lugares cortos. Aun el pueblo de Bilbao que no es pequeño, en los días de fiesta y recreación tiene asalariada una especie de música para divertirse"²³⁶.

También Peñaflores utiliza el tema de la danza, pero esta vez la danza de salón, en la carta tercera de los *Aldeanos críticos*, dirigidas al P. Isla el año 1758. Lo utiliza, con su habitual chanza, para describir a los filósofos modernos frente a los antiguos:

"Vera Vmd. unos hombrecillos, como de la mano al codo, sin pelo de barba, con unas caritas de dieciocho y unos ojitos que andan bailando contradanzas, vestidos a lo *Parisiense*, peinados a la *Rinoceron*, o en *ales de pigeon* y empolvados como unos ratoncitos de Molino..."²³⁷.

Para terminar, en una materia completamente diferente de las que hemos visto hasta ahora, y ciertamente inusual, encontramos una larga alusión a la música en "Estatutos de la Universidad de..." Se trata al parecer de una sátira contra el tomismo, haciendo creer que todas las reglas deben estar basadas en las opiniones de Santo Tomás y Aristóteles. Tras analizar diversas normas de pensamiento y conducta, se trata de la física, que deberá ser, en buena lógica, aristotélica:

"...Todos pues deberan aplicarse a la Física de Antaño, so pena a los contraventores de que no entenderan a Santo Tomas, ni le tomaran gusto..."

Siguese la Música como una de las Ramas principales de la Física, Rama siempre verde y airosa, pero que no siempre produce los mismos frutos; porque como advierte la profunda sagacidad del Angel Maestro en los Judios que eran de corazon duro, e indevoto y carnal causaba devocion, y al contrario la disipa, y destruye en los corazones blandos, espirituales y devotos de los Cristianos: por donde no deben estos Judaizar usando en los templos de instrumentos Musicos como nos consta que usaban los Hebreos(1).

(1) Praeterea in veteri lege laudabatur Deus et musicis instrumentis, et humanis cantibus secundum illud psalmi 32: Confitemini Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi; cantate ei canticum novum. Sed instrumenta Musica sicut citharas et psalteria non assumit Ecclesia in divinas laudes ne videatur iudaizare. Ergo pari ratione, nec cantus in divinas

laudes sunt assumendi. Ad quantum dicendum, quod sicut Philosophus (Aristoteles) dicit in 8.Polit. neque fistulas ad disciplinam est adducendum, neque aliquod aliud artificiale organum puta chytaram, et si quid tale alterum est sed quaecumque faciunt auditores bonos. Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio. In veteri autem Testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus, et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas: tum etiam quia huiusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant. 2.2.E.q.91. art.2"²³⁸.

Lástima que sea el escrito anónimo, y que ni tan siquiera tenga fecha. Puesto que hay alguna otra alusión a la doctrina de los jesuitas, ¿podría tratarse de una contraréplica a las chanzas y reacciones suscitadas en Vergara ante el nacimiento de la Bascongada por el año 1765?

En otro orden de cosas, y para finalizar este apartado, volveremos, aunque sea a título de cita a reseñar la presencia de la música en el género de las fábulas. Sin duda las más famosas fueron las de Felix M^o Samaniego, escritas a petición de su tío el Conde de Peñaflores, para instrucción y deleite de los alumnos del Seminario de Vergara. No son sin embargo las únicas que se escribieran en el entorno de la R.S.B.A.P. El también miembro de la Sociedad, José Agustín Ibáñez de la Rentería, escribió en este género unas *Fábulas en verso castellano*, publicadas el año 1789 en la imprenta de Aznar. De entre las fábulas tiene una especial interés para nuestro tema. Como quiera que no son fábulas conocidas, y ésta no es excesivamente larga, nos ha parecido interesante incluirla a modo de colofon de este apartado

FABULA XXVI

LOS INSTRUMENTOS DE MUSICA

Los Musicos instrumentos
 Se presentaron a Apolo
 Para pedir cada uno
 Su respectivo acomodo.

Despues que con mucha pausa
 Examino este negocio
 Vista la naturaleza
 De los pretendientes todos

Sentado con majestad
En su soberano solio
Respectivas facultades
Les repartió de este modo

Al violin y a la Guitarra
Con el mas ligero apoyo
De los dedos, facilmente
Los puso en debido tono

A mas del tacto del dedo
Necesitó el Clavicordio
El auxilio de las plumas
De las teclas el socorro

La Flauta quedó corriente
Con un ligero soplo
Pero al Clarin y las trompas
Redoblarlo era forzoso

Con el tambor y timbales
Anduvo menos gracioso,
Mandó que los apaleasen
Para servir de algun modo.

Y de esta misma manera
Fue disponiendo los otros,
Y con mas, o menos fuerza,
Los iba poniendo en tono.

Con semejante armonía
Dispuso el concierto Apolo
Y luego a todos los Dioses
Los convida para el Coro.

Al ver Jupiter tal cosa
Quedó, dicen, muy gozoso;
Y quiso seguir la idea
En templar los hombres todos.

Y por esta causa creo,
Que tan diferentes somos,
Y variar necesitamos
De manejo unos y otros.

Este con una palabra
 Para todo estará pronto,
 Aquel requiere un consejo
 Dicho con un cierto modo.

Y otros a quienes no sirven
 Consejos, ni monitorios,
 Solo a fuerza de rigores
 Pueden sernos provechosos.

Aplicación a la literatura

Con un trabajo ligero

Algunos ingenios prontos
 Nos ofrecen a menudo
 Mil inventos primorosos;
 Pero otros, por el contrario,
 Tan secos y rudos somos,
 Que solo a fuerza de estudio
 Adelantamos un poco."

C.7.3. LIBROS Y BIBLIOTECAS

Pretendemos con este apartado adentrarnos en la temática de los libros musicales que figuraban en las bibliotecas de los músicos de la R.S.B.A.P., así como los medios y conductos utilizados para conseguirlos. No se nos oculta la gran dificultad del tema, sobre todo en el caso de los músicos profesionales, ya que no ha llegado hasta nosotros ninguna relación de sus libros particulares. Pero al menos quede constancia de los datos de que disponemos, como indicadores de posibles caminos de estudio.

Dentro del mundo dedicado al libro y a la edición, el nivel más alto lo constituye la propia edición. Hemos visto y utilizado constantemente los múltiples trabajos de carácter científico editados por la Bascongada, principalmente los Extractos. En el aspecto musical es claro que la Sociedad no editó como obra individual ningún estudio teórico ni obra práctica. Justo es decir que salvo algunos trabajos literarios, el resto de las obras científicas no aparecieron sino resumidas en los Extractos anuales. En relación a ello no por obvio hay que dejar de recordar que estos Extractos se repartían habitualmente entre los socios. Y entre ellos estaban los músicos. Tenemos constancia, por ejemplo, de la entrega de los Extractos de las Juntas Generales de 1777 tanto a

Gamarra como a Lombide. Pero volviendo a la edición, en el tema de la música práctica poco se podía además hacer ante la falta de imprentas musicales; ha quedado indicado el memorial que presenta Vicente Garviso sobre un nuevo método de imprimir música, pero ocurre en una fecha tan avanzada como 1801, cuando poca capacidad de actuación tenía ya la R.S.B.A.P. Por lo demás, es muy importante asimismo la iniciativa del músico Baltasar Manteli en establecer una imprenta. Más adelante tendremos ocasión de ver datos biográficos de este músico en relación con la Bascongada.

Todo parece que aun en los tiempos de pleno desarrollo tenía la Sociedad problemas no solo con la imprenta sino también con la encuadernación. Una carta remitida en 1774 desde Vitoria por Juan Bautista Porcel a P.J. de Alava nos habla de esta temática, haciendo mención de un músico vitoriano:

“...espero tus advertencias para cerrar el contrato con el hijo de Robles [impresor]. Y porque no habiéndose encontrado el encuadernador que se esperaba de San Sebastian nos ha parecido suplira aun a los de Madrid una habilidad de Vitoria del que no creo que había noticia, y es la de el Tenor de San Pedro llamado Pinedo que no solo encuaderna mas que medianamente sino que igualmente trabaja en pasta, y para que no haya duda he estipulado el que encuadernase dos Ejemplares para muestra que si gustasen, ahorraríamos de portes, etc., pero para proceder con conocimiento, me incluirás una lista de los precios de encuadernación en telar, en pasta de casa de Sancha u otro Librero. Dejaras hecha eleccion en caso que determines tu viaje de buen papel pintado para forros”²³⁹.

Pero dejando de lado el tema de la imprenta y de la encuadernación, vamos a repasar brevemente el de la recepción de los libros en la época. La principal dificultad consistía en la llegada del libro extranjero. Por eso el músico Manteli propone el año 1781 a la Sociedad un crédito con los libreros de Francia y Holanda, para recibiendo sus libros, poner en Vitoria una *Libreria bien surtida*. No sale adelante este proyecto, aunque sí años más tarde, en 1786, el de una imprenta, que se constituyó como una de las más duraderas en Vitoria gracias a la ayuda e impulso económico de la Bascongada.

Hay suficientes datos como para tener la certeza de que la entrada del libro extranjero se hacía fundamentalmente a través de libreros de Bayona. Así en 1770 el Conde de Peñafiorida escribe a su hijo:

“Cuando por el correo no te atrevas a enviar esas cosas por el bulto que hacen, no tienes disculpa para dejar de hacer una remesa de cuando en cuando a Bayona bien sea a Eydelin, o bien a Monix con encargo de que me lo remitan aca en la primera ocasion”²⁴⁰.

Esta relación, ya recalcada por otros investigadores, se vuelve a comprobar en 1779, en que el Conde de Peñafloreda vuelve a pagar a Eydelin por una partida de libros remitida con dos ciudadanos de Bayona.

En el tema de las partituras esta relación con Francia es todavía mucho más evidente. No hay que olvidar en primer lugar que París se había convertido en lo que a música respecta en la primera potencia editora de Europa. Más adelante, al analizar el fondo de partituras de la Sociedad así como del Seminario se verá extensamente, pero no estará de más recordar ahora algunos datos. El año 1777 Juan Bautista Porcel envía directamente desde París varias obras musicales, algunas de ellas para su ejecución en las Academias musicales de las Juntas. En 1786, el Amigo Ugarte escribe desde París sobre el remite de un catálogo de música con destino al Seminario. También para el Seminario, en 1789 remite Geronimo Mas desde París once sinfonías de Ple-yel, por transporte de cajones hasta Bayona.

Repasados brevemente los temas de la edición y recepción de libros, pasemos al tema de las bibliotecas. Aunque no atañe directamente a la música, no estará de más transcribir algún dato, no muy conocido, de la creación de la biblioteca pública por parte de la R.S.B.A.P. La decisión se toma en las Juntas Generales celebradas el año 1773 en Vergara:

“Habiendose considerado a que la piedad del Rey había cedido a la Sociedad la Librería del Colegio de Vergara para que se estableciese Biblioteca publica: y que para este efecto se tenía dispuesta Pieza acomodada y colocandose en ella los libros del Colegio con los de la Sociedad se nombro por Bibliotecario a dn. Ignacio Xavier de Balzola, acordandose que desde luego que estuviesen coordinados los libros y los catalogos necesarios, se abriese la Biblioteca y que los Socios de Guipuzcoa quedasen comisionados asi para el señalamiento de gajes del Bibliotecario (con atencion a los sobrantes de la Caja de Institucion) como para disponer la Instruccion a que deberá arreglarse el Bibliotecario”²⁴¹.

Desgraciadamente no se conservan listas o catálogos completos de dicha biblioteca. Por eso los datos de que disponemos sobre la presencia de libros de temática musical en ella son absolutamente fragmentarios. Estuvo en ella la famosa Enciclopedia de Diderot y d'Alambert, cuyos artículos musicales estaban en su gran mayoría escritos por Rousseau. En ocasiones figuran en los extractos, listas de libros regalados a la Sociedad, y que pasaban a su librería. Entre estas listas se encuentra alguna obra de temática musical. Así el año 1772, y según consta en la Junta semanal de Guipúzcoa de 19 de noviembre, fueron regalados varios volúmenes de descripciones de Artes, y entre ellas figura:

“2ª parte del organero”²⁴²

Si de la biblioteca de la Sociedad pasamos a las bibliotecas particulares de los Socios, las únicas noticias de que podemos disponer son las suministradas por L.M. Areta en su estudio sobre la Obra literaria de la R.S.B.A.P., donde analiza las bibliotecas de la familia Verástegui-Zabala, de Vitoria, y la del Marqués de Narros en Zarauz. Una de las conclusiones que extrae es la fuerte influencia de la cultura francesa:

“La presencia del libro francés, que se manifiesta en todos los campos, destaca principalmente en el de las Ciencias, bajo los diferentes aspectos: agricultura química, física, matemáticas, mineralogía, industria, astronomía, ciencias de la naturaleza, etc..., y cuantos temas podían interesar a los Amigos de la Sociedad”²⁴³.

Concretando en la biblioteca de la familia Verástegui-Zabala, de Vitoria, señala:

“Esta literatura extranjera nos llegaba a menudo a través de traducciones francesas, como la obra de James Beattie, *Essai sur la poésie et sur la musique considérés dans les affections de l'âme*”²⁴⁴.

Además de este libro, publicado en París por Tardieu en 1798, podemos señalar algunos otros que se conservan en la misma biblioteca, y que figuran en la relación de libros publicados entre 1750 y 1799 realizada por L.M.Areta:

- BAILS, Benito: Lecciones de clave y principios de armonía (Madrid: Ibarra, 1775)
- VARIOS: Opere burlesche (Venezzia: Brocdelec, 1771)
- ANONIMO: Adriano in Siria, opera dramática (Madrid: Escribano, 1757)²⁴⁵.

En parecida relación realizada con los libros existentes en la biblioteca del Marqués de Narros, en Zarauz, localizamos los siguientes:

- D'ALEMBERT: Éléments de musique (Lyon: Bruyset, 1766)
- IRIARTE, Tomás de: La Música (Madrid: Gaceta, 1779)
- MARTINI, P.: Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contra-punto, traducido del italiano por Francisco Antonio Gutiérrez (Madrid: Real, 1797)²⁴⁶.

Poco ciertamente, puede deducirse de estas dos relaciones, salvo un cierto eclecticismo en las materias, mezclándose la estética con la técnica, la poesía (y libretos) con la crítica.

Concluiremos este apartado con una cita que Guillermo Humboldt, ilustre viajero por el País Vasco, señala al hablar de la casa del Marqués de Montehermoso en Vitoria, visitada en el año 1799:

"Vi allí oculto el Diccionario de la Música , de Rousseau, con el título oculto; así se persigue lo más inocente si lleva ese apellido"²⁴⁷.

Clarificador texto que denota el gran cambio producido en cincuenta años. De los esperanzadores prolegómenos de la R.S.B.A.P., contando con la amistad de uno de los principales filósofos del siglo, a la práctica inexistencia de la propia Sociedad, ocultando el nombre del mismo filósofo y en puertas de un difícil nuevo siglo.

C.8. MUSICA Y TEATRO

Es quizás este tema uno de los que presenta más variados matices. Tanto por su conexión con otras artes, como por su mayor difusión y trascendencia. Por otra parte es un aspecto que en la época que estudiamos tuvo más de un problema con ciertos sectores de la Iglesia, provocando en el mismo entorno de la R.S.B.A.P. airadas oposiciones. Por eso conviene dedicar cierta atención a encuadrar el tema, repasando el ambiente teatral de la época.

C.8.1. GENERALIDADES Y ANTECEDENTES

L.M. Areta, en sus varias veces citado libro, alude como antecedentes del teatro en el País Vasco a las representaciones antiguas de pastorales y mascaradas prácticamente interrumpidas a raíz de las disposiciones del Concilio de Trento, en el s. XVII y hasta mediados del s. XVIII. Asimismo señala que las compañías teatrales no debieron de adentrarse en nuestro país por la barrera del idioma, añadiendo a ello las prohibiciones eclesiásticas, así como la inexistencia de grandes núcleos de población que posibilitasen unas temporadas teatrales estables.

Ciertamente si nos referimos a las tres provincias integradas en la R.S.B.A.P. esa es prácticamente la radiografía del teatro representado. Pamplona constituye caso aparte, con una casa de Comedias desde 1664. Se ha dicho que Bilbao no conoció compañía cómica hasta 1764 y son posteriores los primeros datos que poseemos de San Sebastián y Vitoria. Los datos son ciertamente escasísimos, pero el propio Labayru señala que en 1566 se hacen en Bilbao Autos Sacramentales y comedias.

De hecho no creemos que se deba inferir de la falta de existencia de datos sobre compañías ambulantes la inexistencia de actividad teatral. No es éste el lugar para definir dicha actividad, de la que algo hemos apuntado en otro artículo²⁴⁸. Interesa sin embargo resaltar desde las cualidades dramáticas de no pocas danzas y costumbre populares (el bersolarismo, carnavales, etc.) hasta la realización de festejos públicos como una visita regia a la ciudad de Vitoria el año 1723, celebrado de parecida forma a las fiestas de Vergara de 1764. Y no conviene olvidar el carácter dramático de ciertas celebraciones religiosas. Solamente este último matiz podría dar lugar a un más amplio desarrollo para el que carecemos de espacio. Pero de ello se derivan sin duda las polémicas sobre el carácter teatral o no de los *Gabon sariak* de Peñaforida, de su Cántico a la Virgen *Irtten ezazu*, o de las propias Pasiones. No se les puede calificar de teatro musical, pero es innegable el fuerte carácter dramático que poseen. Baste como apoyo de esta afirmación las impresiones que Anders Nikolaus Tunborg profesor sueco contratado para encargarse de las Cátedras de Mineralogía y Metalurgia en el Real Seminario de Vergara, refleja de la práctica musical religiosa en Vergara. La carta está fechada en la mis-

ma villa el 16 de agosto de 1788 y dirigida al Conde Nils Adam Bjelke: Evidentemente no es la opinión de un cristiano ortodoxo, más bien lo contrario, pero precisamente nos interesa su opinión por serle un mundo ajeno. Tras afirmar que los habitantes de las provincias vascas “estiman la religión en bastante grado, y los eclesiásticos son casi soberanos”, añade:

“Constituye para mí una dificultad el acudir a misa y el ejercer sus ceremonias. Desde que vine, más de 50 veces me han obligado a ir por la calle de día en procesión con una vela en la mano, acompañado de santos angeles y apóstoles, disfrazados. Durante la cuaresma tengo que guardar vigilia, y acudir a ver la crucifixión del Señor, el descenso de la cruz, el entierro, etc.; todo ejecutado mediante imágenes, decoraciones y diversos cambios igual que en una Opera. Mil otras tonterías son practicadas aquí, de las que he sido testigo ocular, y para satisfacerles a todos tengo que incorporarme con la muchedumbre, para no ser objeto de reproche y tener cuidado a la inquisición que es muy severa, pero no tan peligrosa como generalmente se cree. Respectando las ceremonias y no hablando en contra de la religión, un extranjero, esta tan seguro aquí como en Suecia”²⁴⁹.

Suponemos el texto lo suficientemente plástico como para hacernos cargo de cuál podría ser la práctica religiosa de la época. Teniendo en cuenta esta realidad puede quizás entenderse mejor la reacción de ciertas instancias clericales en contra del teatro profano. No obstante el tema de la dramaticidad de no pocas ceremonias religiosas es un tema lo bastante complicado como para diversificarlo de la práctica teatral secular. Piénsese sin ir más lejos que Peñaforida es el principal promotor en ambos terrenos, hasta el punto de que más de una tradición religiosa sobre todo en Azcoitia puede ser que aún funcione como lo instituyó el Conde. Pero deslindemos el terreno para centrarnos en el tema de la música teatral en la Bascongada, que, en lo que sabemos se desarrolló íntegramente en el terreno profano.

C.8.2. TEORIA Y POLEMICAS

Nos limitaremos a exponer los preceptos teóricos por los que reivindicaban los miembros fundadores de la Bascongada la utilización del teatro musical como arma regeneradora de las costumbres sociales.

Sin lugar a dudas el principal teórico, por afinidades personales, es el Conde de Peñaforida. De hecho es él mismo quien en la *Historia de la Sociedad* nos revela la inclusión del teatro entre las dedicaciones de la Sociedad:

"todos convinieron desde luego, en que el objeto de la Sociedad serian las ciencias, bellas letras y Artes, y que para promoverlas con suceso, eran necesarias anuales Asambleas

para las cuales admitieron estos principios: 1º Que era precisa una honesta diversion para el tiempo en que se juntasen tantos caballeros en un lugar. 2º que no se podia escoger otra mas amena, ni mas util, que la del teatro. 3º. Que para que correspondiese lo sopno [sic] a lo deleitable jamas se presentaria pieza, que no fuese muy correcta, no solo en la sustancia de su disposicion, sino en el modo de ejecutarla. 4º Que por tanto debia ser uno de los objetos de la Sociedad corregir el teatro de modo que fuese escuela de virtud y no del vicio. 5º Que ocupando esta diversion las noches, se dedicarian al cultivo de las ciencias, bellas letras y Artes"²⁵⁰.

Es desde luego todo un programa ilustrado referido al teatro. Aparentemente poco tiene que ver el texto anterior con la música, ya que nada se nos dice de ella. Pero creemos que es clara la idea que tienen los miembros de la Sociedad del término teatro, como aclara un poco más adelante el propio Conde:

"Hasta aqui he considerado al teatro solo como desnudo de los horrores con que le oprimen; y quienes le han visto correcto, habran experimentado las utiles impresiones que deja, y la hermosa amenidad con que embelesa. El instruye y el deleita: el junta en si la bella parte de la Musica, que es tan apetecible, el hace horrible el vicio, y hermosa a la virtud..."²⁵¹.

Esta formulación teórica no fue fruto de una reflexion hecha con posterioridad a la creación de la Sociedad, sino que ya estaba establecido en los planes previstos por el círculo del Conde. Se sirvieron estos Amigos del ejemplo, presentando antes incluso del nacimiento de la Bascongada dos óperas cómicas donde ya estaban todas las propiedades de sus proyectos sobre el teatro. Utilizan para ello unos ingredientes de primera calidad: una ópera cómica francesa con una temática actual y música de calidad reconocida, y otra ópera en el que utiliza tanto el castellano como la lengua propia del País, melodías de características populares, a la vez que una música que respondiera a los cánones de la época, y completada con un intermedio italiano de éxito reconocido. Difícilmente podía salir mal el resultado.

De las ideas teóricas arriba expuestas pasaron a la formulación de los estatutos, una vez creada la Sociedad. Hemos indicado ya los cambios producidos desde la inicial riqueza de referencias musicales a la formulación definitiva en los estatutos publicados. Pero existen además algunos textos referidos exclusivamente a la cuestión teatral. Así, en uno de los anteproyectos, el *Plan y estatutos* que antes se citaba como 2, figura el siguiente artículo:

"En lo que sobre todo han de poner la primera atencion los *Amigos del Pais* es en mostrarse tales en las piezas teatrales que

dan al público; pues no lo fueran así si contra lo prevenido en el artículo precedente produjesen en su teatro piezas capaces de causar el menor desorden en el corazón y el espíritu de las gentes. Antes bien, pues han de poner toda su mira en que sean dignas del celebrado teatro de los Griegos que lejos de corromper y pervertir la juventud infundían en todos un horror al vicio y amor a la virtud"²⁵².

Esta redacción cambia en los estatutos definitivos donde desaparece la referencia al teatro griego, e incluye, además de las "Obras dramáticas", "otras de *bella literatura*". Pero la variación más importante consiste en la desaparición que se produce de un Reglamento sobre las funciones, reglamento que solamente aparece en el borrador antedicho ☉. Es un texto que ya lo dio a conocer Luis M^o Areta en su estudio, pero que creemos puede aclarar importantes puntos de cómo fue la práctica de las funciones establecidas por la Sociedad, al menos en el aspecto organizativo y protocolario:

"Reglamento que se ha de guardar en las funciones de teatro que quiera tener la Sociedad de los Amigos del País en el tiempo de sus Juntas

1^o

El teatro se ha de armar en una Casa particular bien sea propia de la Sociedad o de alguno de los *Amigos* que quiera franquearla, bien entendido que todos los gastos de armarle, iluminarle, etc. han de ser de cuenta de ella.

2^o

El teatro se ha de disponer en una pieza bastante capaz a mas de los Amigos que han de estar en un circo separado quepan tambien los convidados por la Sociedad sin confusion e incomodidad con separacion de Caballeros y Señoras y de suerte que haya dos vestuarios diferentes para las Señoras que quieran favorecer a la Sociedad con tomar papel en las Piezas que se determinan representar, y los Actores, sin que haya comunicacion alguna de un vestuario a otro.

3^o

Ni en el Teatro ni en los vestuarios podra entrar persona alguna sino las precisas para cuidar de las luces, etc. y ayudar a vestir a excepcion de una Señora mayor y de respecto que cuide de las Señoritas que tuviesen papel, y un fiscal que nombrara la Sociedad para que todo vaya en orden.

4º

Los trajes han de ser correspondientes a los personajes que representan los Actores, pero siempre sujetos a las leyes mas rigurosas a la modestia cristiana y en el modo de presentarse y representar se ha de poner un sumo cuidado en huir del descoco afectado que hace pernicioso y justamente aborrecibles los teatros ordinarios adaptando la compostura y gravedad a las personas que son a los diversos caracteres de las que representan o imitan, y teniendo presente (singularmente las Señoras) que la prenda mas recomendable y el adorno mas propio que una persona bien nacida pueda mostrar al publico es la modestia.

5º

No se echara pieza alguna que no este examinada y aprobada por la Sociedad y que consiguiientemente lejos de contener cosa ninguna contra las buenas costumbres no sea capaz de reformar las malas y de introducir en las gentes un horror al vicio y amor a la virtud.

6º

Cualquiera persona de juicio y buena crítica que hallase que notar en alguna de las piezas teatrales que representan lo podra (aunque no sea miembro de la Sociedad) hacer presente a la Junta o a cualquier individuo de ella en la inteligencia de que la Sociedad lejos de ofenderse de ello le agradecera su celo y le dara la debida satisfacción como a quien interesa tanto en contribuir a uno de sus principales objetos y fines.

7º

El Secretario corra con el cuidado de convidar por esquelas a las personas más distinguidas del Pueblo donde se celebren las Juntas de parte de la Sociedad, y nadie sera admitido a funcion alguna como no manifieste su esquelas de convite, pero ni la Sociedad ni el Amigo en cuya casa se haga la funcion podra dar de refrescar a nadie ni hacer otro gasto alguno mas que los que se dijeron en el primer capítulo"²⁵³.

Todas las disposiciones y escritos teóricos sobre el teatro no tardaron en producir efecto. Julio de Urquijo ha sido uno de los primeros investigadores que se ha ocupado de este tema:

“En otra ocasión referí ya, que el mismo año de 1764 (entre el 22 de Noviembre y el 9 de Diciembre) se repartió en Vergara un escrito anónimo, intitulado *Apología de la Sociedad de los Amigos del País*, y añadí, que en realidad, debió de ser un ataque a la misma. Hoy se confirma mi suposición, pues tengo a la vista un manuscrito del siglo XVIII, propiedad de D. Fernando de la Quadra Salcedo, que lleva dicho título, y que resulta ser una sátira contra el proyecto de fundación de la Sociedad de Amigos del País; pero una sátira anodina e insípida, que se comprende no sirviera, en último caso, más que de reclamo a Peñaflores y sus colaboradores”²⁵⁴.

Ciertamente que por su intrascendencia y simpleza no ha recibido este anónimo la mínima atención por parte de los investigadores. Sin embargo no carece de interés para nuestro tema. Principalmente porque la base argumental de la sátira es la dedicación de la nueva Sociedad a la ópera. Por ello incluimos en el *Apéndice documental*, con el n.º VI la Apología íntegra, prestando atención en este apartado a los fragmentos específicamente referidos a la música. El texto está escrito en forma epistolar en 21 párrafos, y dirigidos a un supuesto amigo llamado Valentín. En el párrafo 4 arremete el autor directamente contra los objetivos de la Sociedad:

“La poesia, y la musica son sus unicos objetos: Pues qué son estas dos facultades sino aire, y entusiasmo?”

Después del proyecto tan ambicioso que habían presentado en Azcoitia el año anterior, no deja de ser curioso que el nuevo proyecto fuera criticado únicamente por sus dedicaciones artísticas. Quizás era lo preferido por el grupo promotor, ya que nadie puso objeción a los más discretamente enunciados pero prioritarios objetivos de la Sociedad.

Tras la crítica de objetivos intrascendentes, viene una burda alusión a la influencia francesa:

“6. Es tanto lo que me ha removido este proyecto que al instante marchó a Francia a aprender el silbo de capador, para poder entrar en esta Sociedad. Porque las utilidades que de ella resultan a la religion, al estado, a la nacion y a estas tres Provincias, son imponderables”.

Como una de las principales “utilidades” señala el de la composición de obras musicales, con especial ironía en las obras dramáticas:

“7. Ya sabes que nuestra Religión es para venerar a Dios, y a sus Santos (aquí me tendran por Clérigo o por fraile), ya sabes también que los principales actos de ella son los himnos, sal-

mos, y cánticos de los cánticos. Pues quien me quitará a mí después de un par de Cursos de esta Sociedad el componer un himno a cada una de las once mil vírgenes?, una pieza dramática (cuidado con estos términos para ser sabio) a cada cual de los confesores, y una tragedia a cada uno de los mártires empezando como es razón por los innumerables de Zaragoza?. Será moco de Pavo esto...”

Tras la composición, ironiza con la escena:

“8. Mas (a manera de Predicadores)¿qué será cuando salga al teatro la *esposa de los cantares*?. Cuando al dulce sonido de sus voces acompañen sus bellos meneos?. Yo por la parte mas corta pienso enarrebatarne y en este estado estático saldrán los rios de madre sin perjuicio de los *Molinos*...”

Continúa con las orquestas:

“9. Pero sobre todo: en donde he de hacer yo el papel mas importante a la religion, es, en las orquestas, y sera de este modo,

10. Suele ser lícito en las Orquestas (no me acuerdo por qué ley del Reino) el arrimarse el cortejo a la corteja, y divertirla con algun requiebro. De aqui resulta que unos se divierten de oidos, otros de vista, unos de manos, otros de pies, y tal cual de cabeza, estos son los más diestros. ¿Qué sucederá en lo mejor [y mas di]vertido del caso?. Saldrá en la Orquesta mi silbo, y como las voces se toman por lo que significan cada cual se acordarán del misterio?. El de la circuncisión olvida al de la encarnación. Y vé aquí hecho yo un Apostol de las tres Provincias de Capadocia, Asia y Bitinia. Mira si tengo yo buena eleccion en el instrumento”.

A través de una simple comparación de las utilidades del teatro, ironiza sobre la posible utilidad de la Sociedad para formar gobernantes, para a continuación reirse de la dedicación a las Operas y de los exitos de difusión de las obras en el extranjero:

“12. Con que las máximas, y la armonia son las que conducen al estado, ahora bien, ¿qué otra cosa es el teatro sino máximas y armonía?¿Luego esta es la Aula de Estado?.¿Luego esta Sociedad podra dar con el tiempo sujetos muy dignos de este ministerio?...”

13. Vamos ala Nación. Toda la nación interesa en las glorias de sus hijos, este es principio asentado, pues ¿no es una gloria andarse en Operas invierno y verano?. A esto se añade que la Inglaterra, la Francia y la Alemania, y demas naciones extranjeras traducirán nuestras obras a sus lenguajes, con que esto viene a ser para la nacion por eternidades de gloria una gloria perdurable".

Más adelante alude directamente a Peñafloreda señalando el tema de las tres unidades a las cuales hacía referencia el Conde en el Prólogo de *El borracho burlado*:

"15. Ahora pues: estos nuevos grados de unión multiplicados por las tres unidades que se piden en el teatro por el Pensador ya forman una union de buen tamaño con que estas provincias vienen a ser mucho mas que las Provincias unidas que tiene que hacer?."

Vuelve a las óperas, pero esta vez para hacer un juego de palabras con que ridiculizar el interés de la Sociedad por la agricultura:

"17. Y quién dudara que muchos cursos de operatura y de tantos operantes y operadores, y tantas operaciones de operatrices no seran muy utiles a la Agricultura pero lo dejo aparte para el Curioso Lector que quisiese rumiarlo..."

En último lugar, vuelve a hacer una referencia al instrumento utilizando la cultura popular, ya que se sirve del ttu-ttun o salterio que aún hoy en día se utiliza en el País Vasco Norte para acompañar al silbo o txirula por el mismo intérprete:

"21. El ttun-ttun es el mejor instrumento a que te puedes dedicar. Porque los demas ya los estan zurrando que se las pelan, los que antes que tu fueron inspirados, y si, lo que Dios no quiera, fuese el mundo tan desgraciado que perdiese esta Sociedad: tu con el ttun-ttun, yo con el silbo, ganaremos la vida.

Y agur, Amigo".

Dejemos para más adelante varios considerandos sobre los párrafos transcritos. Hay un investigador vasco, Joaquín Irizar, que encuadra en su época vergaresa el citado texto:

"Dejando a un lado su escaso valor literario y el efecto contraproducente que hizo en Vergara, podemos considerarle como significativa muestra de los ataques sufridos por la "Sociedad" en sus orígenes. Las tertulias de algunos vergareses no podían

permanecer impasibles ante el desconocido mundo de nuevas ideas que conceptuaban peligrosas para la moral y la fe. Reaccionaron con hojas anónimas como la que comentamos; con controversias que sin duda nublaron más de un hogar; y hasta con sermones como el del P. Ostiz (Sermon de M^a Santisima por el P. Ostiz, Jesuita en Vergara)²⁵⁵.

Precisamente sospecha Irizar de este último Padre, al interrogarse acerca del autor de la "Apología":

"A pesar de su matiz volteriano, ¿no sería el P.Ostiz que precisamente por aquellos días predicó en contra de la Sociedad?"

Desgraciadamente nada se ha aclarado hasta ahora, y ni siquiera este último sermón está localizado actualmente.

Es el mismo Joaquín de Irizar quien nos da noticia de una contestación a la sátira, de título:

"Respuesta de Valentín al autor de la Apología"

¿Podiera ser el autor Pedro Valentín de Mugartegui?. Como se sabe era miembro de la Sociedad e íntimo de Peñafloreda anteriormente a la puesta en marcha de la Sociedad como lo prueban las dos tonadillas que compuso el Conde el año 1762 con ocasión de su boda. También de esta respuesta extractaremos aquellos puntos, dos concretamente, que están en relación con la música:

"2. Sábeta, que la Música y la Poesía no son el único objeto de esta célebre Sociedad, que tanto te destempla, y ¿qué si lo fueran? ¿Sería perdido que se emplease en reformar el teatro, que solo puede corregir el gusto de una Nación, dándole una fineza de tacto, y una delicadeza de sentimiento que es casi imposible adquirirlo sin este Socorro?. Desengáñate, pobre, que por más que ladres, acabará la Luna su carrera. Nos lleva el genio, y le seguimos, dejando atrás al siglo, que no nos puede alcanzar, y rabie quien rabiare"²⁵⁶.

Aunque la respuesta intenta superar los simples párrafos de la apología para defender los auténticos ideales de la Bascongada, también la constante cita del silbo y la invitación a tocar el ttun-ttun tienen su respuesta:

"5. Ultimamente te metes a Consejero, y me persuades, que aprenda el ttun-ttun, sabiendo que este Instrumento no tendrá lugar en nuestra orquesta, que se compone de Violines, Violo-

nes, Obues, Trompas, Clarines y Clave, y me prometes ayudar a ganar el pan con tu silbo, caso que no sea admitido por la Sociedad. No te seques el cerebro, soy miembro, aunque indigno, de este sapientísimo Cuerpo, y no aspiro a más..."²⁵⁷.

La oposición por parte del clero a la práctica teatral es con todo anterior a la puesta en marcha de la Sociedad, aunque está relacionada con el núcleo fundador de ella. El propio Conde de Peñaflores tuvo que defenderse y hacer frente a los problemas suscitados por su actividad teatral. Así leemos en una carta escrita en Azcoitia el 29 de septiembre de 1764:

"Los teatros públicos, las comedias y otras piezas que se representan en ellos son y han sido siempre el objeto del sagrado furor de los Santos Padres de los Concilios, de los sabios legisladores y de todas las personas celosas del bien público y sobre todo de la Religión. [...]

Lo que el Sr. Bossuet, piensan todos los hombres prudentes y varones verdaderamente sabios, y jamás he oído que nadie ha dicho lo contrario y haya puesto entredicho a las personas de bien que quieren divertirse inocentemente en representar una comedia o ópera en una casa particular (hablo siempre en el supuesto de que éstas sean corregidas y que a lo menos sean indiferentes).

Una de las piezas que pensamos echar en Vergara (que se intitula el *Criado de dos amos*) la representamos aquí ahora dos inviernos, sin que nadie tuviese qué notar en ella, sin embargo de que la vieron todos los del lugar hasta los Padres del Colegio"²⁵⁸.

La existencia de este problema en los comienzos de la Bascongada viene corroborada nada menos que por un informe del comisario de la Inquisición en Vergara, José Joaquín Torrano en carta escrita en Vergara el 19 de febrero de 1773, algunos años después de los acontecimientos. Es curioso observar por otra parte cómo desarrolla también la idea del nacimiento de la R.S.B.A.P. como ligada al teatro musical:

"El objeto que se propusieron en la formación de este Cuerpo fue la reforma del teatro, y con este fin empezaron a representar óperas los mismos socios y otras personas de distinción de ambos sexos."

"Tuvo muchas contradicciones este proyecto, de cuya resulta hubo varios pasajes y encuentros especialmente con los religiosos de la Compañía de Jesús, que en el confesionario y en

el púlpito se declararon enemigos de esta invención. Sea por esta contradicción o porque el proyecto no era digno de subsistir, lo cierto es que se desvaneció y cesaron las representaciones teatrales”²⁵⁹.

Dejando para el siguiente apartado el tema de si cesaron o no las representaciones teatrales (sí en la R.S.B.A.P. pero no en las casas de los miembros de la R.S.B.A.P.), no deja de ser curiosa la tenaz oposición de los jesuitas, toda vez que parte de los miembros principales habían efectuado sus estudios en centros regentados por Jesuitas.

Luis F. Larrañaga es quien ha analizado la postura del clero ante el nacimiento de la R.S.B.A.P., añadiendo unas interesantes matizaciones:

“Las razones de tal animosidad [la del clero, en especial de los jesuitas] no están del todavía claras. Ya Julio de Urquijo observó que en la satírica *Apología de una nueva sociedad últimamente proyectada* sólo se aludía, más o menos veladamente, a la afición que mostraban los individuos de la nueva corporación por las cosas del extranjero, y que no se atacaban, por lo demás, sus supuestas ideas enciclopedistas o cosas por el estilo. Sin que tengamos nada que objetar a las observaciones de don Julio, creemos, sin embargo, que aflora otra gran preocupación -y de forma mucho más reiterativa- en la insípida ironía que gasta el autor de la “Apología”: la del moralista desvelado que, en la afición al teatro de que hacía gala la naciente institución, recela un peligro para la moralidad de los pueblos”²⁶⁰.

Y aludiendo al punto 8 antes citado, en el que se ironiza la escena, añade:

“En ese *Molinos*, subrayado y todo, ¿no habrá que ver un juego de palabras y una alusión al quietista condenado por Roma?. Confirma nuestras sospechas el citado testimonio de Torrano y la preocupación constante que revelan los primeros escritos de la Sociedad por dejar bien a salvo la reputación de las representaciones teatrales: todo lo cual demuestra bien a las claras que era sobre todo el arte de Talía y Melpómene lo que excitaba las suspicacias de los cejjuntos eclesiásticos”

Añadiremos nosotros que no se ha de olvidar la noción tan amplia que se concede al término teatro en esta época. Que tanto los hombres de la Bascongada como el autor de la *Apología* dan por supuesto que en esa dedicación y afición al teatro tiene una mayoritaria presencia la modalidad musical de la ópera. De hecho es la música, la composición, los instrumentos, los que se llevan gran parte de la crítica de la *apología*. Y lo señalamos no tanto por llevar

el agua a nuestro molino, por así decirlo, como por incluir en las motivaciones de las críticas de los primeros años de la R.S.B.A.P. un matiz en nuestra opinión importante.

C.8.3. PRACTICA TEATRAL

El informe de Torrano redactado en 1773 explicitaba bien claramente que la afición de la Bascongada por las representaciones teatrales se enfrió en parte por los obstáculos y críticas recogidos, dándose pronto fin a ellas. Lógicamente este es el texto utilizado por cuantos historiadores se han ocupado del tema, quedando prácticamente zanjada la cuestión. Se sumaba además a esta tesis el dato de la lista de óperas publicada en los Extractos el año anterior de 1772, casi a modo de canto de cisne. No es nuestra intención contradecir dicho informe, pero creemos que han de añadirse ciertos matices, que pueden enriquecer la visión de la realidad teatral practicada no sólo en la R.S.B.A.P., sino por los hombres de la R.S.B.A.P. Para ello vamos a ordenar cronológicamente todas las citas relacionadas con la práctica teatral en el entorno de la Sociedad (dejamos para más adelante el tema de su desarrollo en el Seminario de Vergara, aunque ambas realidades son prácticamente inseparables).

Además de las famosas representaciones del año 1764, anteriores al nacimiento de la R.S.B.A.P., es indiscutible la práctica teatral desarrollada en las primeras Juntas de la Sociedad, y así figura en todas las historias de ella.

Es lógicamente el Conde de Peñafiorida quien nos proporciona las indicaciones más precisas, y aunque sean ya muy conocidas no podemos dejar de reseñarlas.

Se celebraron las primeras juntas en febrero del año 1765 en Vergara, y esta es la noticia sobre el escenario físico:

“Junta pues así la Sociedad dispuso sus Asambleas literarias en la casa principal de Olaso propia del Amigo Olaso, y su teatro de diversiones en la del Amigo Moyua”²⁶¹.

Peñafiorida muestra gran interés en especificar los pequeños detalles de la primera representación oficial dentro de la R.S.B.A.P., celebrada el día 7 de febrero de 1765:

Para las seis concurren todos a la casa del Marqués de Rocaverde en que tenían dispuesto el teatro en una hermosa pieza, con toda la separación, orden y metodo que dispone el arreglamento hecho por la Sociedad para estas funciones en la forma siguiente

Aqui el arreglamento

En el primer descanso de la escalera había dos criados que

no permitían subir por ella sino a los que presentaban el convite de la Sociedad [anteriormente se indica que “resolvieron que el Amigo Secretario convidase por esquelas a todas las Señoras, Eclesiásticos y Caballeros de la Villa para todas las noches de Juntas a la casa del Marques de Rocaverde”]. En la antesala recibían a los convidados los Amigos Otazu o Olaso Zumalabe dándoles después en la Pieza el asiento que les correspondía con la separación arreglada.

Los amigos que no estaban ocupados en la orquesta o el teatro tenían su asiento particular y privado de la Sociedad en el primer banco después de la Orquesta, y las Señoras y Caballeros que tenían que representar estaban en sus respectivos vestuarios disponiéndose para la Función.

Arregladas así las cosas con este bello orden se tocó por el golpe de Instrumentos que componían la orquesta una hermosa obertura, que tuvo agradablemente embelesado el concurso. Acabada ésta se representó la tragedia de *La clemencia de tito* que tradujo el Amigo Eguía de la que escribió en italiano el Abate Metastasio. Por primer intermedio se tocó una bella Sinfonía y por conclusión una parte de la Opera de *La Serba Patrona*²⁶².

El propio Conde resalta el éxito de la representación como prueba de la buena dirección emprendida por la Sociedad en esta materia:

“El todo divirtió tan agradablemente al concurso, que no cesaba de aplaudir a voces la belleza de la piezas y el buen orden y providencia con que se habían ejecutado, verificándose con la práctica que ni es difícil ni mucho menos impracticable corregir el teatro y hacerlo a un tiempo mismo diversion la mas grata y la mas útil”²⁶³.

Que nosotros sepamos, es la única vez que en las Juntas de la Sociedad se desarrollan en sus academias nocturnas los tres géneros que figuran en los estatutos como susceptibles de ser desarrollados: el teatro representado, el teatro cantado, y la música instrumental.

A partir de esta fecha, lo cierto es que todo son brumas en el tema de las representaciones teatrales.

Todos los datos de que disponemos hacen pensar que la actividad operística y teatral no tiene un gran peso en las academias de las Juntas. Ya hemos indicado la opinión de Torrano desde Vergara en 1773. Concuerda con el resto de datos disponibles sobre Juntas. Ciertamente es que hay años de los que nada sabemos. Pero anteriores a la fecha citada, en los años 68, 70, 71 y 72, solamente se nos habla de “Academias de Música”. Únicamente en el correspon-

diente al año 1768, y entre los acuerdos adoptados en la Junta preparatoria leemos:

“... y los Amigos Eguia y Lili [reciban y despidan] a las Señoras dándolas introduccion a la pieza destinada para que disfruten la funcion”²⁶⁴.

Poco antes se habla de otros dos Amigos para los convites a la Academia de Música. ¿Puede hacernos pensar el término función en representaciones teatrales?. Es probable. Con todo es el dato más tardío entre los que hemos podido localizar.

Existe por otra parte un hecho que puede pasar desapercibido, pero que tiene gran importancia. En los fondos de partituras de la Sociedad incluidos en los Extractos de 1772 figura una obra de la que sólo sabemos el título: *El Médico avariento*, ópera de Manuel de Gamarra. Es, de toda la lista de óperas, la única desconocida. No creo que sea demasiado exagerado suponer que puede ser una de las pocas obras creadas para las Juntas de la Sociedad. Así puede entenderse otro de los párrafos de los primitivos estatutos al hablar de las obligaciones del Maestro de Capilla de la Sociedad:

“...siendo solo de su obligacion el componer la musica nueva para las Operas que le remitiese el Director...”²⁶⁵.

Muy bien pudo haberse representado esta ópera de Gamarra en los años inmediatamente posteriores a 1765. En todo caso por ahora no deja de ser una mera suposición.

Ahora bien, si esta duda acerca de la continuidad de representaciones operísticas subsiste en relación a las Academias de las Juntas Generales de la Sociedad, no la hay en el terreno privado del círculo directivo de la Bascongada. Y curiosamente los datos comienzan el año 1773.

En carta dirigida por el propio Peñaflorida a Pedro Jacinto de Alava el 14 de febrero de 1773 desde Vergara, le indica:

“Tengo en mi casa a toda la de tu hermana empezando por ella y Tomás, hasta Santiago, como tambien a Samaniego y Montehermoso, que han venido a ver la Opera del Director, que ha dispuesto para estos dias nuestra gente moza”²⁶⁶.

¿Hemos de pensar en una ópera desconocida con este título, o más bien otra obra del mismo Peñaflorida (Director)?. En todo caso todo parece indicar que era una obra representada.

No es un dato aislado. El siguiente año, 1774 y por otra carta escrita por Montehermoso al mismo Pedro J. de Alava desde Vitoria el 4 de marzo, nos enteramos de una nueva representación:

“Empiezo desvaneciéndote los miedos que tienes de desunión entre los amigos de Vergara. He estado allí con motivo de la Opera y de visitar el chico de Peñafiorida, y soy testigo de la perfecta armonía que reina entre ellos”²⁶⁷.

En ambos casos las fechas coinciden con los días anteriores a Cuaresma, ya que en la última carta, se nos habla más adelante del miércoles de ceniza.

Continúan las noticias el siguiente año de 1775. En principio debían ser las representaciones en fechas más tempranas a las de anteriores años, pero determinados contratiempos obligan a posponerlas.

En carta de 17 de febrero de 1775 escrita desde Vergara por Peñafiorida a P.J. de Alava leemos:

“Mucho me alegrará de que te tentaras a ver un par de representaciones de esta Opera, que juzgo se pechara muy bien”²⁶⁸.

pero días más tarde, el 20 de febrero, vuelve a escribirle comunicándole la siguiente noticia:

“La buena Marquesa Madre de Rocaverde se ha muerto hoy quinto día de su enfermedad: lo que ha convertido las funciones proyectadas en responsos”²⁶⁹.

Pospuestas las óperas, se realizaron el mes de abril, como nos lo indica el Conde de Peñafiorida en carta de 28 del mismo mes:

“La gente de Rocaverde ha dispuesto prontamente pasar a Hernani para una temporada: con lo que se acabó la Opera”²⁷⁰.

A primera vista, y ante los datos de estos tres años, pudiera parecer que estas representaciones privadas no tuvieran el nivel técnico de las representaciones públicas. Pero unas posteriores noticias de 1779 nos informan con cierta fiabilidad del decoro y propiedad en las ejecuciones, además de aclarar la modalidad de óperas representadas: italianas. Probablemente debamos añadir la práctica de representar óperas de creación propia, como en el caso de 1773 o la ópera de Gamarra.

Cabe la posibilidad de que alguna de estas representaciones fueran abiertas a un público más numeroso. Como se verá más adelante, el año 1778 asisten los alumnos del Seminario de Vergara durante tres noches a la Opera, pagando por ello los alumnos 2 reales por cada noche. ¿Serían estas representaciones del círculo familiar del Conde, o por el contrario se trataría de una Compañía profesional?. No lo hemos podido clarificar por el momento.

En cualquier caso tenemos la constancia de que el año 1779 continuaban representando ópera los integrantes del núcleo vergarés de la R.S.B.A.P. La

noticia, interesante además por otros conceptos, está incluida en los recuerdos redactados por Alexander Jardine, militar inglés y gran viajero, quien nos informa así de su paso por Vergara, en un viaje efectuado el año 1779 por la comisa cantábrica:

“Cuando visitéis esta región, quisiera que os detuviéseis un poco en Vergara. Allí encontraréis, estoy seguro, amplia compensación por el tiempo y esfuerzo empleados en cruzar las montañas que a ella conducen. Este buen Conde [se refiere a Peñaflores] ha transformado también a esta gente en amantes de la música. Ahora traducen y ponen entre ellos en escena óperas italianas, desempeñando muy tolerablemente todos los papeles, tanto en el escenario como en la orquesta. Esto también tiene importancia para la educación de un país. Por muy inclinados que ahora os podáis sentir a reiros de tales cosas, tenemos a los hombres más sabios de la antigüedad de nuestra parte. Y yo considero que los efectos morales de la música son obvios, incluso hoy en día, aquí y en cualquier otro lugar, y acrecientan y mejoran la sensibilidad, el humanitarismo y algunos de nuestros mejores sentimientos”²⁷¹.

En 1781, otro dato, ya conocido, nos reafirma en la idea del mantenimiento de una práctica operística de ámbito privado, puesto que de tertulia se nos habla. El dato proviene de una carta firmada en Madrid el 12 de enero nada menos que por Tomás de Iriarte, a quien el Conde de Peñaflores le pidió una zarzuela, creyendo que era de su composición. Esta es la contestación de Iriarte:

“...La Zarzuela intitulada *la Espigadera* no es una composición mía, ni tengo en ella otra parte que la de haber sido uno de los primeros que descubrieron no ser obra original, como quería aparentarlo el Escritor que la publicó; sino Traducción, y no muy feliz, de una Opera Comica Francesa. La música de las tres o cuatro Arias que tiene (porque todo lo demas es hablado) está compuesto por un Tonadillero de aquí, que a la verdad no tuvo el mejor acierto en acomodar el canto a la letra...

Sin embargo de semejantes imperfecciones, celebraré que logre Vm. el fin de que su Tertulia se divierta con la representación de la consabida Zarzuela; y para este efecto he dicho a don Juan Bautista de Guerrico el modo de obtener copia de ella, sobre cuyo particular contestará a Vm. con esta fecha...”²⁷².

Efectivamente pocos días más tarde, el 15 de enero de 1781 firma en

Madrid Juan Bautista de Guerrico una carta dirigida a Manuel de Vicuña, administrador del Conde, con la razón principal de enviarle unas Escrituras de Censos del Conde. Sobre la cuestión que tratamos añade lo siguiente:

“Con sobre escrito al Señor Conde remito por el Correo de hoy parte de la Música de la Comedia de la Espigadera, y el Correo próximo remitiré el resto”²⁷³.

Sobre una obra del mismo nombre, probablemente la misma, escribe José Subirá lo siguiente:

“Una de las comedias de música más afortunadas fue *La espigadera*, con letra de don Ramon de la Cruz y música de Esteve (1788)”²⁷⁴.

Extraña en todo caso la diferencia de fechas, ya que Subirá data la obra de que habla de 1788.

Del mismo año de 1781, y aunque esté perdida, tenemos la noticia de que Peñaflorida compuso otra ópera, de título *El Amo querido*, buena prueba no solamente de que continuaban desarrollando el género operístico, sino también de que estrenaban obras nuevas. Del mismo Conde sabemos que por las fechas en que falleció (1785) estaba trabajando en otra ópera, *La Paz*, esta vez destinada al Seminario de Vergara.

Con todos los datos aportados en el presente apartado podemos sacar la inmediata conclusión de que si bien la R.S.B.A.P. como tal debió cesar las representaciones operísticas y teatrales al poco tiempo de su nacimiento, no desaparecieron sin embargo estas representaciones del entorno privado. Al contrario, hay suficiente constancia de que el núcleo vergarés de la Bascongada siguió desarrollando el género operístico al menos hasta la fecha del fallecimiento del Conde de Peñaflorida, es decir veinte años después del nacimiento de la Sociedad.

Es lógico que no tuviera el abate Eximeno noticia alguna de este núcleo perdido en el corazón de Guipúzcoa. En su conocida obra “Dell’origine e delle Regole della Musica...” incluía ciertas referencias musicales al País Vasco que desaparecen luego en la traducción castellana, tal y como indica el P. Donostia²⁷⁵. Entre estas afirmaciones había una muy pintoresca:

“Generalmente la Música stá nella Spagna confinata nelle Chiese i di cui Maestri di capella sono ecclesiastici, e sono una vera appendice de Contrappuntisti del seicento. Nella Corte, e nelle provinci meridionali vi é piu passione e piu senso per la Música: l’Opera italiana è molto ben intensa in Cadice ed in Barcelona: ma se si facese in Biscaglia, sarebbero i Musici lapidati”²⁷⁶.

¿Sería una osadía afirmar que la desaparición de este párrafo tiene una relación bastante directa con la Bascongada?. Pensamos que no. Esta obra aparece publicada en castellano en Madrid el año 1796. El traductor es Francisco Antonio Gutiérrez, "Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid". Y en esos años, concretamente desde 1786 hasta el año de su muerte, 1811, se encuentra como organista de la misma Capilla de la Encarnación Juan Andrés de Lombide, miembro de la R.S.B.A.P. No es de extrañar que tuviera algo que ver en la desaparición tanto de este párrafo como del otro donde afirma Eximeno no conocer ningún músico vizcaíno (por vasco). Lombide, además de ser vasco, conocía perfectamente la labor realizada por la R.S.B.A.P. en favor del desarrollo de una ópera ilustrada en el País Vasco.

C.8.4. EL TEATRO MUSICAL Y SAMANIEGO

No es nuestra intención analizar la teoría teatral en Samaniego. No es éste el lugar y por otra parte está ya suficientemente analizado en los espléndidos trabajos de L.M. Areta, y sobre todo de E. Palacios. Únicamente nos interesa resaltar la fuerte importancia que concede Samaniego a la música dentro de la reforma propugnada tanto por él como por los ilustrados. No nos cabe duda de que esta predilección está fuertemente relacionada con su experiencia y práctica musical operística en el entorno de la R.S.B.A.P., sirviendo esta práctica y su teorización a la reforma del teatro propugnada por los neoclásicos.

Los principales escritos teóricos de Samaniego referidos al teatro se contienen en la *Continuación de las Memorias críticas*, publicadas en 1785 bajo el seudónimo de Cosme Damián. En conclusión de L.M. Areta, "Samaniego expresa ahí su manera de concebir el teatro [...]: defiende la teoría clásica del orden y de las reglas"²⁷⁷.

Pero sin lugar a dudas el escrito de mayor interés desde el punto de vista musical es el Dicurso XCII, que con el título de "Carta sobre el teatro" publica el año 1786 en el periódico *El Censor*. En él plantea la reforma del teatro, proponiendo un plan en que analiza sistemáticamente siguiendo los meses de un año los diferentes aspectos que conforman el teatro. Repasa así los dramas, sainetes, tonadillas, la música, la decoración, las máquinas, el adorno, la modulación y la acción, y el gesto. En varias de las materias hay alusiones a la música. Señalaremos las más importantes.

Dentro de los dramas se muestra partidario de las zarzuelas:

"Pero, por Dios, señor Censor, que no me quite Vm. de nuestras tablas las zarzuelas, porque les soy furiosamente apasionado. Este drama, acaso el único que se pudiese hacer presenciar en nuestro teatro; el único en que se reúnen tan bien la poesía y la música, el chiste cómico y ls gracias líricas, mere-

cía ciertamente ser cultivado de nuestros mejores ingenios. Basta que Vm. me destierre de ellos los criados rateros, los abates tontos o enamorados, los pillos, los truhanes, los mendigos, y otros semejantes espantajos, cuya intervención no pueden dejar de afeár y deslucir la escena.

—¡Ah! se me olvidaba. De las follas diga Vm. cuanto se le antoje, con tal de que no las recomiende, porque reñiremos. No puedo ver en mis ojos esta pepitoria de tragedia, comedia y zarzuela, de declamación, de baile y de música, de acciones, de escenas y de lances, sin unidad, sin serie y sin orden²⁷⁸.

Hay quien se ha extrañado de esta defensa que hace Samaniego de las zarzuelas. Pensamos que es absolutamente coherente con su posición ilustrada. El problema en todo caso pudiera proceder de la deformación que ha podido sufrir el significado del término zarzuela en nuestros días, más cercano al de la tonadilla, sobre todo por la utilización costumbrista y castizante que ha tenido mayoritariamente. Pero Samaniego piensa en una zarzuela directamente conectada con la ópera cómica francesa, evolucionada a su vez por influencia del intermedio cómico italiano. Y lo hace por conocimiento y práctica personal. Recordemos su intervención 22 años atrás en el *Mariscal* en su fragua, de *Philidor* y más adelante en otras obras.

Hemos hablado de las tonadillas, y contra ellas arremete Samaniego en su escrito. Junto a las tonadillas, habla también de la música, y por ser párrafos extensos, hemos preferido incluirlos en el *Apéndice documental*, nº VII. En resumen, considera Samaniego que en las tonadillas están “comprendidos todos los vicios de nuestros sainetes, amén de muchos que le son peculiares”. Arremete Samaniego claramente contra el majismo, y denuncia la práctica de los compositores de elaborar la música de las tonadillas con citas de otros autores (cita así la “Frasquetana” o el *Stabat Mater* de Pergolesi), negando con ello toda propiedad. “Gluck, Haydn, Piccini son los mauleros que proveen de retales, y ellos son tan buenos que parecerían bien aunque sea en vestido de arlequín”, sentencia.

Curiosamente pone en buen lugar la actuación de la orquesta, “que llena muy decentemente su oficio”. Nos ofrece así Samaniego una opinión, poco frecuente, acerca del nivel de los instrumentistas de la época.

Es injusta la machacona acusación de extranjerizante que le aplicaban en propia época a Samaniego, como lo prueba su alusión a una música nacional:

“El bueno de Misón había abierto una senda, que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional²⁷⁹.”

Tal y como señala Emilio Palacios, los editores contestaron en el número

siguiente de *El Censor*, zahiriendo a *Cosme Damian*. En su escrito, y en palabras del investigador, “desprecian el teatro musical, zarzuela y opera, por no estar enraizado en la tradición hispánica, mientras que defienden los géneros menores, sainete y tonadilla, en los cuales había descubierto graves defectos Samaniego”²⁸⁰.

Es una lástima, en el caso de la zarzuela, que no existan todavía los estudios que aclaren las diversas tipologías estéticas y musicales que definan los estadios de evolución de este género. Por desgracia los diferentes avatares sociales y políticos generados por la caída del antiguo régimen en el país vecino impiden saber cuál hubiera sido la evolución natural de toda esta posición de Samaniego. Añadamos que gran parte de la historiografía española, incluida la musical, ha estado empeñada en defender un nacionalismo a ultranza, impidiendo hasta fechas recientes calibrar el auténtico sentido del cambio que proponían los ilustrados.

No pensemos con ello que entre los ilustrados existía una total unanimidad. La conocida enemistad entre Iriarte y Samaniego, estudiada en sus justos términos por E. Palacios²⁸¹ tiene variadas motivaciones. Además del tema de las fábulas, existe otro que implica directamente a la música. Cuando Tomás de Iriarte compone su *Guzmán el Bueno*, a imitación del *Pygmalión* de Rousseau, dando así a conocer en España el género del soliloquio, Samaniego se opone tajantemente a él, como se opone a todo teatro que en su opinión no sea imitación de la naturaleza:

“El maldito ejemplo de *Pygmalión*, perdóneme su mérito, nos va a inundar la escena de una nueva casta de locos. La pereza de nuestros ingenios encontrará un recurso cómodo para lucirlo en el teatro, sin el trabajo de pelear con las dificultades que ofrece el diálogo. Cualquier poetastro elegirá un hecho histórico, o un pasaje fabuloso, o inventará un argumento; extenderá su razonamiento, lo sembrará de contrastes, declamaciones, apóstrofes y sentencias, hará hablar a su héroe una o dos horas con el cielo o con la tierra, con las paredes o con los muebles de su cuarto; procurará hacernos soportable tal delirio con la distracción del allegro, adagio, largo, presto, con sordinas o sin ellas; y se saldrá nuestro hombre con ser autor de un soliloquio, monólogo o escena trágico-cómico-lírica unipersonal...No hay cosa más contraria al arte y a la naturaleza que los tales monólogos...”.

En el análisis de este tema concluye L.M. Areta que la formación racionalista de Samaniego le impide aceptar todo teatro que no esté subordinado a la razón, no percibiendo unos valores teatrales que anticipan ya el mundo romántico²⁸².

Tampoco todos los neoclásicos estaban de acuerdo en el tema del teatro lírico. Señala así E. Palacios que Moratín, en carta de 1787 a Jovellanos le confiesa su rechazo el género de la zarzuela, Pero más que rechazar al género en sí, parece referirse en general a la validez del teatro musical:

“mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verosimilitud, todavía no se ha descubierto”²⁸³.

No podía ser de la misma opinión Samaniego, por toda su trayectoria musical. Precisamente el tema de la verosimilitud fue uno de los que ocasionaron la evolución de la ópera cómica en Francia, resultado práctico de conocidas querellas de las que surgieron innegables valores, entre otros el de Gluck. Está aún por estudiar el grado de repercusión que provocaron tales temas en la Ilustración musical española, quizás algo alejada en su conjunto, si nos atenemos a los resultados prácticos. Pero es claro que en el caso de Samaniego, y entendemos que con él todo el núcleo de la R.S.B.A.P. recibieron en la misma época y directamente este influjo francés, provocando la práctica de un teatro musical de preceptiva netamente ilustrada.

C.9. ACTIVIDAD MUSICAL

C.9.1. CONCIERTOS EN LAS JUNTAS GENERALES

Tal y como ha quedado anteriormente indicado, la música era la única actividad, entre las catalogadas como de diversión, que se permitían los Socios de la R.S.B.A.P. en sus Juntas Generales anuales. Así figura en los Estatutos de 1765:

“Las noches se destinarán a cultivar la Música, o la Poesía Dramática, logrando por este medio el que ni aun en las diversiones se distraigan los Amigos de su instituto”²⁸⁴.

Y en los aprobados en 1773:

“La Academia de Música es la unica diversion que tendrán los concurrentes a Juntas Generales; por cuyo motivo, y siendo propio de la Sociedad promover el buen gusto en esta y en las demas nobles Artes, procurará que entre los Musicos de profesion y los aficionados se forme un concierto”²⁸⁵.

En estos últimos estatutos, precede al párrafo citado, otro escrito en relación a la “Idea general de la Sociedad”, que introduce interesantes matizaciones:

“y por las noches habrá Academia de Musica, a fin de que al paso que se cultiva esta agradable Arte, y se ejercita en ella a los Alumnos, tengan los Amigos ocupacion que evite los inconvenientes que pudiera tal vez ocasionar el concurso extraordinario”²⁸⁶.

Preocupación didáctica y por otra parte selectiva sustituyen a la antigua formulación en cierta manera más inocente y filantrópica.

Pero la diferencia más importante entre los dos Estatutos es la desaparición de la práctica de las representaciones teatrales. Y anteriormente hemos mostrado que no conviene hacer excesivo hincapié en la actividad operística en el seno de la R.S.B.A.P. Entre otras cosas porque, aun cuando era aceptada, debía compartir su existencia con el desarrollo de la música instrumental, el de la vocal sin escena y del teatro sin música. Esta idea existe ya en los mismos inicios de la Sociedad, como lo demuestra el siguiente texto que figura en una de las redacciones primitivas de los Estatutos:

“Una noche sera un concierto en que se toquen varias sinfonías y tal cual sonata a solo que trajesen los aficionados, y se canten Arias y otras piezas no solo por los individuos de la So-

ciudad, mas también por todas las Señoras, Caballeros que quisieren hacer este favor, y otras, será una pieza de teatro ya cantada o ya representada"²⁸⁷.

Hay otra razón, en la que no se incide habitualmente lo suficiente, para esta paulatina desaparición de la práctica teatral. Sin duda sabían los Amigos el costo de preparación y grado de dificultad que implica el montaje, por sencillo que fuera, de una ópera. No es fácil además pensar en la presentación de varios títulos en las sucesivas noches de las Juntas, teniendo en cuenta que los intérpretes habían de ser los mismos.

Los intérpretes es otro de los temas que abundan en la dificultad para los montajes escénicos: la poca posibilidad de realizar ensayos si se observa la diversidad de procedencia geográfica, la necesidad de contar siempre con voces femeninas, y sobre todo la variabilidad de plazas y locales en los que podían llevar a cabo las representaciones.

La R.S.B.A.P. realizaba sus Juntas Generales de forma rotativa entre Bilbao, Vitoria y Vergara. Como excepción, únicamente en 1767 se celebran las Juntas en Marquina (Vizcaya). Sabemos por otra parte que los locales utilizados para las Academias de música no eran los mismos incluso en la misma localidad. Así en Vergara se celebraron algunos años en la casa de Rocaverde, otros en la de Peñafloreda, y alguno en la Casa Consistorial. En Bilbao hay años en los que se celebran en los locales del Consulado de Bilbao, otros en la casa de Epalza y otros en la de Manuel de Salcedo.

Pero sea lo que fuere, el hecho es que ya el año 1772 se alude a los conciertos como práctica habitual en las Juntas:

“Por la noche

Se dio principio a las Academias de musica, en que ocupa las Noches la Sociedad con un concierto seguido, y alternado de voces, y Instrumentos...”²⁸⁸.

Y sin embargo, es justamente en los Extractos publicados este año cuando aparece la conocida “Lista de efectos, Libros, Maquinas y cusiosidades que ha tenido la Sociedad de regalo desde diciembre de 1771”, en que figuran las óperas.

Hemos hecho alusión al tema de los locales. El hecho de que en muchas ocasiones fueran salas de casas privadas, con el consiguiente problema de capacidad, nos conduce a otro tema, sobre el que se ha escrito a veces de forma bastante ligera: el elitismo de la Sociedad al exigir tarjeta de invitación al acto. Dejando a un lado el hecho de que no podemos pedir a épocas pasadas actuaciones o comportamientos ajenos a ellas, nunca se ha pensado en la importante limitación de espacio de las salas. Incluida la de las famosas fiestas de Vergara del año 1764, para las que se hizo una obra especial. Piénsese que en todo el País Vasco no existía un edificio expresamente destinado a

conciertos o representaciones teatrales. Este problema del espacio llega en más de una ocasión a causarles quebraderos de cabeza. Así el año 1772, en las Juntas que se celebran en Bilbao, las Academias musicales tienen lugar en la casa de Epalza. Ante el problema de su exigua capacidad se resuelve no hacer invitaciones para así evitarse problemas de negar la entrada.

Por otra parte el tema de las invitaciones es probable que fuera con el tiempo algo más de tipo formal que no exigencia de entrada. Y en el caso de Bilbao, las academias públicas, aquellas en las que se trataban temas científicos, eran anunciadas sin restricciones. ¿Solo fueron públicas estas academias científicas y eran en cambio estrictamente reservadas las musicales?. No hemos encontrado ningún rastro de polémica en torno a este tema, por lo que probablemente debamos pensar en una adaptación a la realidad concreta de cada año y lugar.

En lo que respecta a las Juntas públicas, y aunque nos desviemos algo de nuestro tema, creemos interesante aportar los datos. Tenemos pruebas de varios años, 1778 por ejemplo, en el que la nota de acuerdo de encargados nos remite a un determinado hábito:

“En cuanto a formalidades para la asistencia a Juntas y Música, se oyó a los Amigos de esta Provincia y se acordó que le haga el convite por esquelas a las Comunidades Eclesiásticas, seculares y regulares, distinguiendo con particularidad a los Individuos del Señorío, Villa y Consulado y Cabildo Eclesiástico y se fije un Cartel que anuncie la función en los parajes acostumbrados”²⁸⁹.

Por otro dato del año 1793, en el que también se celebran las Juntas en Bilbao, sabemos que son cuatro los avisos públicos que se fijan. Por suerte se conservan borradores de estos avisos. Dice así el cartel anunciador de Juntas Públicas correspondiente a 1787:

“No se negará la entrada a toda persona que vaya vestida con la decencia correspondiente; y se suplica la asistencia a aquellos sujetos que puedan ilustrar a la Sociedad en cualquiera de los ramos de enseñanza y otros de pública utilidad”²⁹⁰.

Pero comencemos con los datos concretos de celebración de conciertos. Los relacionaremos cronológicamente.

1765

Celebra la R.S.B.A.P. sus primeras Juntas en la villa de Vergara en el mes de febrero. En la relación histórica que se hace de la Sociedad el año 1777 se alude a ellas:

“Del templo se pasaba a la sala de juntas, hasta la hora de

comer, en que iban todos a la casa posada: y por la tarde, despues de un corto paseo, o algunas visitas en las casas particulares del pueblo, se volvía a la junta; de la cual iban todos al anochecer al concierto o academia que se estableció como desahogo y recreación la mas noble e inocente para pasar las horas de noche, hasta la de cenar, en que todos los Amigos volvían a su casa comun.

Tal fue el método que se observó en las primeras juntas de la Sociedad, y este mismo se ha seguido y sigue constantemente en todas las asambleas generales de este Real Cuerpo²⁹¹.

El propio Conde de Peñafiorida alude también a los conciertos de las primeras Juntas:

“...empleado el día con la mas estrecha amistad, repartido entre el estudio y una muy amena conversacion se ocupó la noche con un concierto de musica a que asistieron las personas de distincion del Pueblo y forasteros que había”²⁹².

1766

Ningún dato tenemos de las Juntas de dicho año, que se celebraron en la ciudad de Vitoria.

1767

Como dato excepcional en la evolución de la Bascongada, las Juntas de este año se celebraron en la villa vizcaina de Marquina. Nada sabemos de la música que realizaron en ellas.

1768

Corresponde a la villa de Vergara el lugar de celebración de las Juntas Generales. El día 18 de octubre se celebra la Junta preparatoria, y

“acordo que los Amigos Berroeta y Olaso conviden a las Señoras a la Academia de Musica que cada noche habrá en la casa del Amigo Director”²⁹³.

1769

Nada sabemos de este año. Es probable que de acuerdo al carácter rotatorio que tenían, se celebraran las Juntas en Bilbao.

1770

Se celebran en Vergara. Vuelve a repetirse más o menos la fórmula del año 1768:

“Se nombraron a los Amigos Ambite y Berroeta para convidar a las Señoras para las Academias de Musica, y a los Amigos Unzeta y Lili para recibir a los que concurran”²⁹⁴.

Por una cuenta del año siguiente sabemos que para los conciertos de las Juntas traen instrumentos de Aránzazu. Es probable que asistiera a ellas el P. Fr. José de Larrañaga, y junto con él algunos instrumentistas.

Por carta de Peñafloreda sabemos que actuó en dichas Juntas “un famoso obue aleman”. Con ello tenemos la primera noticia de dijéramos “solistas invitados”, en los conciertos de las Juntas. No es el único caso, como veremos más adelante.

1771

Se celebran las Juntas en Vitoria. Por primera vez tenemos datos que nos pueden acercar a la realidad de lo que eran los conciertos de las Juntas Generales. Las reuniones se celebran a partir del 16 de septiembre. El día 13 de septiembre escribe Juan Rafael de Mazarredo a Pedro Jacinto de Alava desde Bilbao:

“Lleva el valijero el cofre en que van nuestros vestidos y ropa, y a más en otros cajones, violines, viola y papeles de Música, todo lo que espero hagas se custodie en casa de tu suegro a donde lo dirige nuestro Consiliario...”²⁹⁵.

El día 16, por la noche:

“Se dio principio a las Academias de Musica, en que la Sociedad emplea las noches de sus Juntas”²⁹⁶.

El día 22 de agosto había escrito Pedro Jacinto de Alava sobre la sala que podrían usar y refiriéndose a Montehermoso señala:

“...en cuanto a ceder su casa para las funciones me dice que se solicite de su Mujer...”²⁹⁷.

Poco más tarde, el día 22 de agosto, y tratando de los mismos preparativos, le escribe el mismo a Peñafloreda:

“Para el arreglo del concierto puedes decir a Rocaverde que tiene aquí tres Violines decentes un flauta y dos trompas a más

de Quintana que es regular venga con Samaniego. Quiero que me digas qué se decretó sobre la concurrencia a estas funciones especialmente de señoras y también si es necesario imprimir esquelas de convite enviandome en tal caso un ejemplar²⁹⁸.

Por carta posterior sabemos que al final se imprimieron dichas esquelas.

Hemos conservado la cuenta de todos los gastos que ocasionó la música en estas Juntas, lo que nos posibilita saber los músicos que acudieron a ellas contratados:

- 2 músicos que llegaron con Samaniego. Uno de ellos sería sin duda el bajonista Quintana, de Laguardia
- Los dos Maestros de Capilla de la ciudad de Vitoria. Uno de ellos es el futuro Maestro de Capilla de la propia Sociedad, Pedro de Landazuri. Posiblemente tocarían los dos Maestros el violín.
- 2 clarines y un oboe de Vitoria. Los clarines serían con toda probabilidad los Manteli, padre e hijo. Este último es Baltasar Manteli. Sin duda se referirá a ellos P.J. de Alava cuando habla de dos trompas.
- Soidel (De la Capilla musical de Santiago, de Bilbao)
- Palomino y su hijo
- Quintana, organista de Vergara

Es decir, sin contar a Gamarra, y a los músicos miembros de la Bascongada, contabilizamos un total de 11 músicos contratados. Con este soporte profesional no es de extrañar que los conciertos tuvieran un honroso nivel.

Hasta este año no aparece el nombre de Gamarra como organizador de los conciertos. Todo parece indicar que su labor hasta el momento se reducía a los aspectos puramente musicales. Es este año de 1771 cuando se hace cargo de las labores organizativas. Así se decide en las Juntas Generales privadas celebradas el día 21 de septiembre que Manuel de Gamarra se responsabilizara del número de músicos que debieran asistir a las Juntas, poniéndose de acuerdo con el Recaudador.

De hecho este quehacer consta como normativo en los Estatutos de 1774 (Título XXVII, artículo 3°).

En el mismo acuerdo, se añade al final una nota que sirve para recordar-nos el medio social en el que se desenvuelve la Sociedad:

Que sin hacer novedad con Dn. Antonio Soidel Musico que concurre a todas las Juntas, en adelante no se introduza a ninguno que no sea Individuo en la mesa de los Amigos²⁹⁹.

1772

Se celebran las Juntas Generales en Bilbao, comenzando a partir del 16 de septiembre. Por carta de Juan Rafael de Mazarredo al Conde de Peñafiorida de 28 de agosto, tenemos datos que dan luz a algunos pequeños temas: uno de ellos, el de los lugares destinados a los conciertos de música, nos confirma la idea de lugares diferentes para las reuniones científicas y para los conciertos:

“Supongo sabrás ya habérsenos franqueado por este ilustre Consulado su salon para nuestras Juntas públicas y privadas; y que tenemos ya buscada Casa donde comer y cenar; como también que los Conciertos los tendremos en la de Epalza...”³⁰⁰.

Como dato curioso, se plantea el problema económico, “atendida la carestía de este lugar”. Y otro tema es el de los convites. Así entre las “cosas que nos traen muy embarazados”, cita:

“el convite a las Señoras que son muchas, atentas las obligaciones de los Socios, y consiguientemente no caben en casa de Epalza, por lo cual estamos casi resueltos a no hacer convite formal, dando a entender no será tan grosera la Sociedad, que despidia de la escalera a las que con satisfaccion puedan, y quieran ir medio de tapadillo con lo que creemos evitar confusión y quejas”³⁰¹.

Sabemos el gasto invertido en la contratación de músicos, 510 reales, pero no tenemos ninguna relación nominal.

Los conciertos dieron comienzo la misma noche del día 16, según se anota en las actas de Juntas:

“Se dio principio a las Academias de musica, en que ocupa las noches la Sociedad con un concierto seguido, y alternado de voces, y Instrumentos hasta las nueve en que se da punto para recogerse a tiempo de poder emplear el dia con utilidad y destino a su objeto”³⁰².

No deja de tener su importancia el dato de la alternancia de voces e instrumentos. ¿Debemos pensar en la lista de óperas que aparece en los Extractos de este mismo año?. Probablemente fueran arias, duos, etc. de estas obras las que se incluyeran en estos conciertos de Juntas. Pero desgraciadamente nada podemos asegurar puesto que no se nos ha conservado ningún programa completo de los conciertos de Juntas Generales.

1773

Las Juntas Generales se celebran en Vergara a partir del día 17 de septiembre. Por la mañana, y en la junta preparatoria, como es costumbre:

“Se nombraron al Benemérito Munibe, y Supernumerario Lili, para el recibimiento de los Señores en Juntas publicas, como tambien a las Señoras en los conciertos”³⁰³.

Por los recibos de los gastos, sabemos algunos de los músicos profesionales que acudieron:

- Soidel, que viene desde Bilbao acompañando a Gamarra
- 2 músicos catalanes (procedentes de San Sebastián)
- Los clarineros de Vitoria (con toda probabilidad los Manteli)
- Quintana “que asistio las seis noches de Musica”, tocando el “biolon”
- Músicos procedentes de Aránzazu, ya que nos indican los gastos “por los viajes uno a Aranzazu y otro a Vitoria en busca de Musicos”.

Es decir, se contrataron más de media docena de músicos profesionales. Por las cuentas sabemos que los “instrumentos de música y papeles” se transportaron desde Bilbao.

Pero el dato más curioso lo encontramos en el hecho de que se pagan nada menos que 450 reales a un “Músico de los Basos”. Es una muestra más de participación de virtuosos en los conciertos de las Juntas Generales, en esta ocasión además de un instrumento poco ordinario. Lástima que no dispongamos de mayor información.

1774

Comienzan las Juntas Generales de este año el 16 de septiembre en la ciudad de Vitoria. Meses antes, el 16 de junio escribe Pedro Jacinto de Alava

“aquí ya tenemos resuelto el tomar una habitación para nuestras Juntas, y se ha encontrado una mía en la misma casa de la fábrica de sillas”³⁰⁴.

No especifica si era la misma la destinada a los conciertos o no. En lo que respecta a los músicos, el 26 de agosto escribe desde Bilbao Ibarra:

“De aquí no parece que vamos a esa para las Juntas mas que Avendaño y yo, Gamarra y Soidel...”

Gamarra se dirigirá a tí en asunto a Orquesta, es muy natural entren en ella todos los Instrumentos que haya en esa, pues de fuera me persuado no irán más que los catalanes de San Sebastián, los Quintanas de Vergara y LaGuardia, y Soidel”³⁰⁵.

Efectivamente, a los pocos días, el 9 de septiembre escribe Gamarra a Pedro Jacinto de Alava la siguiente carta:

“Muy Señor mio

Tengo ya seguros a los dos catalanes de San Sebastian que llegaran a esa el dia quince para la noche, he escrito también a Vergara para que envíen al hijo del organista que toca el violon; Soidel conmigo para dicha hora. Y falta solo el que Vmd. tenga avisados a todos los utiles de las Capillas de esa Ciudad y sus Clarines lo mismo que la vez pasada y que empiece a mandar al antiguo servidor...”³⁰⁶.

Los conciertos se sucedieron por seis noches consecutivas a partir del día 16. De las cuentas posteriores, tal y como estaba más o menos previsto, sabemos que acuden 6 músicos forasteros. Además de a ellos se da gratificación al Maestro de Capilla de la Colegiata (Pedro de Landazuri) y a los dos Clarines (Manteli).

1775

Corresponde la realización de las Juntas Generales a Bilbao. Por las actas sabemos de la existencia de esquelas de convite. Por las cuentas sabemos de la disposición de una Sala de Academias de Musica en la casa de Juan Rafael de Mazarredo. Las cuentas son esta vez más explícitas y detallan hasta lo gastado en “botellas y bizcochos para los Músicos”, o en “vino para los Ministros del Señor Alcalde los cuales custodiaron la puerta y escalera de la casa de dicho Sr. Dn. Juan Rafael cuando se celebraron dichas Academias, para impedir el bullicio en las seis noches”. En otro lugar se señala como otra de las obligaciones de estos alguaciles “impedir el bullicio y entrada de ciertas gentes”³⁰⁷.

Se alquilan dos arañas para la iluminación, cubriendo los cordeles con cinta encamada. Se paga a un entallador para disponer la sala del concierto, y a tres mujeres cuya ocupación era:

“limpiar y dar lustre a los ladrillos de la Sala del Concierto que están encerados, cuyo trabajo es bastante fuerte”³⁰⁸.

Todos estos detalles son ciertamente anecdóticos, pero revelan el cuidado que se ponía en todos los detalles para lograr unas dignas funciones.

Junto a los anteriores datos se señalan asimismo los correspondientes a la contratación de músicos. Sabemos así que acuden a estas Juntas Generales:

- Soidel, al que le pagan por la asistencia con su violín y violón.
- los 2 clarineros Muncig y Müller (de la Capilla Musical de Santiago de Bilbao), por su asistencia “con Clarines, Trompas y otros Instrumentos que también tañen”.

- Francisco Serrano, Contralto de la misma capilla bilbaina, “por su asistencia a tañer el clave”

También se pagan 40 reales “al Tamborilero y Tambores de esta villa [Bilbao] por la Alborada que en la Casa Posada dieron el primer día a los Socios”. Incluso consta en las cuentas lo pagado a Soidel,

“por cuerdas de violin, afinar y hacer llevar y traer los Instrumentos para los conciertos”³⁰⁹.

1776

Comienzan las Juntas Generales al igual que los últimos años el dieciséis de septiembre en la localidad de Vergara. Los conciertos o academias de música dieron principio el mismo día 16 por la noche en la Casa Consistorial de la Villa. Como recibidores en dichas Academias habían quedado nombrados los Amigos Azedo y Corral.

Según se deduce de las cuentas, acudieron a Vergara los siguientes músicos profesionales:

- Soidel, “con su violin y violon”
- Francisco de Quintana “vecino de La Guardia”, “con el violon”
- Quintana “el organista de Vergara”, a quien le pagan “por su asistencia a tañer el clave”
- Juan Pamphille, de Santander, “no quiso recibir cosa alguna por via de gratificación”
- Ramon Antonio de Elormendi, con 2 hermanos y Domingo de Ichaso, de la localidad guipuzcoana de Tolosa, “tampoco quisieron recibir cosa alguna por via de Gratificacion”

Con la asistencia de 8 músicos, sin llegar al número alcanzado en 1771, supone un aumento con respecto a los años inmediatamente anteriores. Es probable que además de los citados acudiera a estas Juntas el P. Fr. José de Larrañaga ya que en las cuentas figuran:

“48 rs. vn. pagados a dicho Lorenzo de Elizpuru por el embarazo que le ocasionaron 6 de dichos musicos, un Religioso Musico de Aranzazu y el Dependiente de la Sociedad de Alava, durante los 6 días de Juntas en los que durmieron en su casa”³¹⁰.

Con respecto a los músicos tolosanos que aparecen en los anteriores datos, no creemos que sea casualidad que el anterior año de 1775, fuera Sama-

niego nombrado Alcalde de Tolosa. Esta es una prueba más de la extensión cultural que implicaba la práctica musical de la R.S.B.A.P.

1777

Corresponde la celebración de las Juntas Generales a Vitoria. Gracias al rico epistolario conservado en el Fondo Alava, tenemos datos que reflejan fielmente los pasos previos para la organización de los conciertos. Una carta de Peñafloreda y tres de Gamarra son las que detallan los problemas y medios con los que contaban para poder organizar los conciertos. Las cuatro cartas están dirigidas a Pedro Jacinto de Alava.

El día 1 de agosto escribe Peñafloreda:

“En punto a Orquesta deberéis entenderos con el Maestro de Capilla Gamarra en la inteligencia de que de esta Provincia (digo de Guipuzcoa) seremos tres violines tales cuales sin contar a Narros, y sera tambien natural se nos agregue Acedo. Panfil [sic, por Pamphille] es caro bocado; pues sin embargo de haberseos asegurado del mismo Santander vendría sin mas gasto que el del viaje, el comisionado de que me vali para pagarselo, añadio a la cuenta un bonito regalo que cayo sobre mis costillas. Prevengotelo para tu gobierno, quedando como siempre”³¹¹.

Recibe Pedro Jacinto de Alava la primera carta de Gamarra con fecha de 11 de agosto:

“Mui Señor mio y mi dueño: en los mismos días en que yo tenia que preguntar de Academias me la hace Vmd. de lo que me huelgo muchisimo, y resuelvo (por lo que toca a mi) que el Concurso de Vitoria pide recetas sin mira a demasiada Economía, y que si no me llama a Pamfil, a lo menos es menester llevar a los dos Clarines de esta Villa [Muncig y Müller] quienes son muy utiles para violines, flautas y obue que en todo son muy decentes, contando con los de esa [los Manteli] para tocar trompas; que para bajos o violones considerando vendra Samaniego ademas se le llame al hijo de Quintana de Vergara; que se llame también a Quintana de La Guardia, y a mas con Soidel, aficionados del Cuerpo de la Sociedad y demas músicos que prestan esas dos Capillas, juntaremos una orquesta decente, bajo de este sentir espero ordenes de Vmd. disminuyendo o aumentando los modos de pensar de su mas seguro servidor y Amigo que B.S.M.

*Manuel de Gamarra*³¹².

No deja de ser interesante las necesidades que especifica Gamarra, como reveladoras de las fuerzas musicales de que disponía la Sociedad. Así está

claro que la cobertura en materia de instrumentos de viento tenía que ser de fuera, así como también adolecían de bajos de cuerda.

Una semana más tarde, el 18 de agosto envía Gamarra la siguiente carta:

“quedo enterado de lo que Vmd. me dice en asunto de Panfil a quien escribire gustosísimo el primer sábado a mediodía, pues antesdeayer no pudo ser, por haber recibido aquel día por la noche la de Vmd. con ese asunto.

Suponiendo que llegaran algunos Señores Socios que toquen; válgase Vmd. de citar a los Musicos (para el caso) de esas dos Capillas; yo quedo en avisar a los dos Quintanas y Soidel, que como tengamos certeza de Pamfil (que avisare a Vmd. inmediatamente su resulta) nada mas hemos menester para tener seis noches muy divertidas”³¹³.

Por último vuelve a escribirle Gamarra a Pedro Jacinto de Alava el día 29 de agosto:

“... con muchísimo sentimiento he recibido la que acompaña de Pamphille en la que vera Vmd. no serle posible pasar a esa para los días de Juntas. [...]

No hallo en las tres provincias modo que llene su hueco. A los clarines de acá no les he hablado, si, ni no pero al turbio que fuesen necesarios no dudo podran ir.

En fin sobre el cálculo que Vmds. hagan en vista de lo que hasta ahora tengo escrito, y de lo que ocurre en el día, deme Vmd. órdenes como puede, que siento muchísimo el que en un Vitoria nos veamos flacos...”³¹⁴.

Después de celebradas las Juntas presenta Gamarra las cuentas, y de lo pagado en gratificaciones se deduce que acudieron a Vitoria los siguientes músicos profesionales:

- Antonio Soidel (Bilbao)
- Gaspar de Mainarte, 1er violín de la Catedral de Burgos
- Francisco de Quintana, bajonista
- el Tenor de la Capilla Musical de Laguardia
- 5 músicos de la ciudad de Vitoria. Con toda probabilidad debemos contar entre ellos a los dos Maestros de Capilla (uno de ellos Pedro de Landazuri), y los dos clarines Manteli

En los Extractos correspondientes a las Juntas de este año, y en torno al problema suscitado por las quejas sobre el lujo existente en las Juntas Generales, encontramos un dato acerca de la asistencia a las Academias musicales:

“...pero teniendo los Socios ocupadas las mañanas y tardes con juntas, y con la academia de música o conciertos las noches, no les queda tiempo para distraerse a objetos ruinosos; pues que serían muy notados los que faltasen, no solo a las juntas, sino tambien a los conciertos”³¹⁵.

1778

Se celebran las Juntas Generales correspondientes a este año en Bilbao. Como en anteriores ocasiones, se acordó hacer esquelas de convite, y fijar “un cartel que anuncie la funcion en los parajes acostumbrados”. Los conciertos comenzaron como era habitual el primer día de juntas por la noche, a partir del 27 de septiembre. El lugar de los conciertos fue la Casa de Manuel de Salcedo, tal y como nos muestra la factura presentada por Antonio Soidel:

“Yo abajo firmado digo haber recibido de D. Manuel de Gamarra treinta y tres Rs. por encuendar, llevar y traer los Instrumentos, Atriles y Clave para los Conciertos que se han ejecutado en Casa del Sr. Dn. Manuel de Salcedo por las noches durante las juntas de los Caballeros de la Sociedad Bascongada en Bilbao: y por ser verdad lo firmé en Bilbao a 3 de octubre de 1778”³¹⁶.

Además de este pago, y como ocurrió en las Juntas celebradas tres años antes, se pagó a un entallador por lo gastado en disponer la sala, luces, etc.

En lo que respecta a los músicos contratados, asistieron los siguientes:

- Antonio Soidel
- 2 Clarineros (Muncig y Müller, probablemente)
- Juan Pamphille, “Flauta de la Catedral de Santander”
- Un Alemán, vecindado en Bilbao

Por último, se conserva asimismo el dato del pago a los “Tamborileros” de Bilbao por su ejecución de la Alborada.

1779

Comienzan las Juntas Generales en Vergara el 27 de septiembre, dando inicio a las Academias de Música la noche de la misma fecha. Quedaron nombrados por “recibidores para juntas públicas y conciertos Areyzaga y Lili, Supernumerarios”³¹⁷.

Desgraciadamente son los únicos datos que tenemos de este año.

1780

En contraposición al año anterior, poseemos suficiente cantidad de datos como para detallar la asistencia de músicos contratados. Comienzan las Juntas Generales en la ciudad de Vitoria el día 27 de septiembre. Días atrás escribía a P.J. de Alava el Conde de Peñafiorida desde Vergara bromeando sobre las Juntas por motivos musicales:

“Os hemos levantado la rabia para con Manuel Lili, que hoy nos proponéis el que las Juntas sean en LaGuardia, porque con las Operas no podra hacer nada en Vitoria; y aunque es de zumba, no dejara de ser cierto el inconveniente”³¹⁸.

El 11 de septiembre vuelven a cartearse:

“Por este correo escribo a Salazar, encargándole la Comisión de las Academias, para las cuales supongo estará también ahí nuestro Maestro de Baile, que si mal no me acuerdo, dijiste estaría para el 25”³¹⁹.

Se trata del nuevo Maestro de Baile del Seminario Patriótico de Vergara, José León. Procedía del Seminario de Nobles de Calatayud.

El 15 de septiembre escribe Peñafiorida una carta de gran interés musical:

“Llegó vuestro Maestro de baile que nos ha llenado a todos con su bellísimo modo. El puede proporcionarnos para nuestras Academias de Musica un Instrumento utilísimo que hasta ahora no se ha visto en ellas y es el contrabajo, que podra traerse de Aranzazu. Puedes prevenir esto a Salazar, recordandole tambien al Maestro de violin del Seminario, como tambien se lo advierto a Gamarra en respuesta de lo que me escribe”³²⁰.

y tres días más tarde, el 18 de septiembre:

“Ya que nuestro Saturnino aprueba el pensamiento de contrabajo, podeis pedirlo a Aranzazu, en donde lo soltaran con gusto; pues no usan de él”³²¹.

Otros tres días más tarde, el 21 de septiembre, recibe Peñafiorida contestación de P.J. de Alava:

“Querido Director. En vista de lo que me dices sobre Contrabajo, he dado el encargo de que se pida este instrumento, por medio de Dn. Saturnino de Urvina que tiene amistad con aquel Guardian. Como son poco frecuentes las ocasiones directas desde aquel Convento a esta Ciudad, he hecho prevenir, que si hubiese mejor proporcion lo dirijan a tí, que cuidarás de su remesa”³²².

Es interesante no solamente el dato de la utilización del contrabajo, sino también la presencia del profesorado de música del Seminario de Vergara en las Academias musicales de las Juntas de la Sociedad. No es por supuesto la última vez, y probablemente tampoco sería la primera, ya que el Seminario abre oficialmente las puertas el año 1776.

También por estas fechas y desde Bilbao se escribe sobre el tema de la música en las Juntas. Así el 18 de septiembre escribe Ibarra:

“Gamarra y Soydel no pueden dejar de asistir, y están prontos”³²³.

Y el 25 del mismo mes de septiembre:

“Con el valijero de esa que lleva también otras cosas de Gamarra y Soidel remito a Vm. un cajoncito...”³²⁴.

Todo parece indicar que sigue la costumbre de que tanto las partituras como algunos instrumentos se lleven desde Bilbao.

En esta ocasión existe en los conciertos de las Juntas un aliciente especial además del consabido contrabajo. Tenemos conocimiento de él a través de una carta de Peñafloreda, de fecha 22 de septiembre:

“Llevaremos a un chico de 14 años assombroso en el clave; y es menester buscar un piano forte; aunque sea pidiendolo a Mondragon, adonde me han dicho para el que tenía Alameda”³²⁵.

Dos datos que resultan de interés para nuestra historia local de la música: la coexistencia práctica de los dos instrumentos de tecla así como la dificultad de localizar un pianoforte en Vitoria.

El día 24 de septiembre todavía le escribía P.J. de Alava al Conde de Peñafloreda preocupado por el tema de los dos instrumentos:

“Los musicos iran a parar en derechura a la Casa de Sociedad, y en ella se les destinara su destino.

Se que Urvina escribió al Guardian de Aranzazu, pidiendole el Contra-vajo; pero no se ha tenido resulta, y no sería malo, que si no te lo ha enviado, practicaras alguna diligencia para que no nos haga falta. Lo mismo te digo del forte piano para cuando pases por Mondragon, no obstante que el mismo Urvina y su hermana quedaron en escribir pidiendolo por el Correo de esta noche. Viene Mainat el de Burgos; pero no Panfil por hallarse enfermo”³²⁶.

Comienzan las Juntas el día 27, y ese mismo día:

“Para el recibimiento de las personas que concurren a Juntas publicas, y convidar a las Señoras a las Academias de musica se

nombraron a los Amigos Salazar, Ambite, Corral, Lili supernumerario y Urbina³²⁷.

De la posterior rendición de cuentas se deducen los siguientes datos en cuanto a la asistencia de músicos:

- Vecindados en Vitoria:
 - Pedro de Landazuri
 - Los 2 Manteli
 - Cestafe
 - Larrea y su hijo
- Gaspar de Mainard, primer violín de la Catedral de Burgos
- Soydel, violin, de Bilbao
- Maestros del Seminario de Vergara:
 - José León, contrabajo
 - Maestro de violín (Juan Bautista Lascorret)
- 3 músicos alemanes de Bilbao. 2 de ellos serían con toda seguridad Muncig y Müller, ya que en otro lugar se nombra a “los dos clarineros de Bilbao”. No deja de extrañar el 3°. Podría tratarse de un alemán que aparece también en las Juntas de 1778.
- “El muchacho que tocaba el peano”, aludido. En los recibos figura uno con los “gastos de viaje del musico Joseph Andes”. ¿Podría tratarse de él?

Es realmente importante el número de músicos contratados para la orquesta de estas Juntas, ya que se eleva a la cantidad de 12 instrumentistas. Si contamos a Gamarra y los miembros de la Sociedad que habitualmente participaban en la orquesta, puede suponerse una orquesta ciertamente respetable. Con todo había innovaciones cualitativas dignas de reseñar, como la presencia del contrabajo y del pianoforte.

Al no existir recibos o datos sobre la cantidad de músicos contratados de todos los demás años, difícilmente pueden establecerse comparaciones. Pero no creemos que sea demasiado aventurarse si apuntamos que este año de 1780 es probablemente el de mayor atención a la música en las Juntas, a juzgar por el dinero empleado en las gratificaciones. Lástima que no dispongamos de la programación.

1781

Comienzan las Juntas Generales el día 27 de septiembre, esta vez en la Villa de Bilbao. En la Junta preparatoria:

“La disposición para la formalidad de los concursos se dejo

a cargo de los Amigos de esta Provincia, y para recibidores de los concurrentes a Juntas publicas y conciertos se nombraron a los Amigos Olaso, Urbina, Lili S. y Marques de Bargas”³²⁸.

Como era habitual, por la noche “se dio principio a las academias de musica”.

Si hasta ahora los datos revelaban una situación positiva, en esta ocasión solamente disponemos de una noticia, que de forma lacónica, refleja una contención y menor disponibilidad para los recursos musicales. Así, en las Juntas económicas se acordó:

“5° Que se economice todo lo posible en el gasto de los conciertos”³²⁹.

Sin duda lo gastado el año anterior habría puesto en guardia a los responsables económicos. Difícil es saber la implicación musical que ello acarrearía. Especialmente si afectaría o no al repertorio. En todo caso, esta medida ciertamente restrictiva, da paso a una solución, que al menos desde el punto de vista humano es enriquecedora e innovadora desde el punto de vista pedagógico. Pero ello ocurre en los próximos años.

1782

Las Juntas Generales se celebran dicho año en Vergara, a partir del día 27 de septiembre.

Por la mañana de dicho día, y según lo establecido,

“...se comisionaron individuos para recibir a los concurrentes, así a las academias de musica, como a las juntas públicas...”³³⁰.

Por la noche,

“...se dio principio a los conciertos y academias de musica, en que ocupa las noches la sociedad durante el tiempo de sus juntas”³³¹.

No tenemos en esta ocasión ninguna relación de lo gastado en músicos. Es probable, dado el acuerdo del año anterior, que apenas hubiera habido gasto. Por otra parte coincide que en Vergara tenía el Seminario dos profesores, uno de violín, y otro de baile, excelentes instrumentistas, y que ya habían participado en las academias de Juntas anteriores. Es perfectamente lógico pensar que el grupo que ya interpretaba conciertos en el Seminario (Juan Bautista Lascorret llevaba ya tres años impartiendo clases de violín), tomara parte en las Academias de las Juntas. Para corroborar esta hipótesis tenemos además la

noticia suministrada por Peñaflorida poco antes del comienzo de las Juntas, cuatro días antes para ser exactos:

"Hoy hemos dado principio a las cuadrimestres con Olaeta que llegó anoche, y también a repasar conciertos y arias. Ya está aquí el P. Predicador y te prevengo que viene el famoso Panfil, de pura afición y sin haber sido llamado sino por la convocatoria como socio"³³².

La frase "repasar conciertos y arias" parece referirse al repertorio de las Juntas. Por otra parte no es lógico pensar que no actuara la música del Seminario en las Juntas cuando lo hace en los actos de la víspera del inicio de Juntas. Así, el día 26, se celebra en el mismo Vergara la función fúnebre organizada por la Sociedad en sufragio de D. Ambrosio de Meave, comisionado de la Sociedad en México. Intervienen los músicos del Seminario interpretando una Misa compuesta por José Ferrer, organista de la catedral de Pamplona, quien por cierto es aceptado como miembro de la R.S.B.A.P. poco tiempo después, el día 2 de octubre.

1783

El 27 de septiembre comienzan las Juntas Genrales en Vitoria. Pocas noticias diferentes en cuanto a los preparativos:

"La formalidad de convites a las juntas públicas y a los Conciertos de música, se dejó a la disposición de los Amigos de Alava...

Por la noche. Se dio principio a los conciertos y academias de música, en que se divierte la Sociedad todo el tiempo que duran sus juntas"³³³.

De los músicos que acuden nos da una pequeña noticia el Conde de Peñaflorida:

"Todos los Junteros que vayan de esta tienen alojamientos particulares menos los Musicos, de que informara Anton a Porcel..."³³⁴.

Pero el dato más importante nos lo suministra la "Noticia del Real Seminario Patriótico Bascongado" incluida en los Extractos de este año de 1783:

"Finalmente el ramo de habilidades y singularmente la música ha hecho extraordinarios progresos, que sería ocioso individualizar, puesto que el concierto del Seminario ha logrado el honor de ser llamado para las academias de música de estas juntas, en las que el ilustre concurso puede graduar su mérito;

bien que hay mucho que rebajar de él por el agregado de los Caballeros aficionados que se ha juntado”³³⁵.

Hubiera sido interesante saber cuántos fueron los alumnos que acudieron desde Vergara a Vitoria, pero nada hemos logrado hasta ahora al respecto.

Lo realmente importante es el matiz didáctico que se añade a los conciertos organizados por la R.S.B.A.P. Ciertamente disponía de un Centro de enseñanza diseñado por la propia Sociedad, y que por otra parte solucionaba con esta inclusión un problema, derivado de la necesidad de ajustar los gastos de música. Pero habremos de conceder también una inquietud pedagógica, ampliamente demostrada en la propia evolución del Seminario. Una idea hoy tan habitual como la de que el estudio del instrumento debe ir unido a la aplicación práctica, queda observada en la práctica de la Sociedad.

1784

Se celebran las Juntas en Bilbao, a partir del 27 de septiembre. Con escasas variantes se repiten en los Extractos y otra documentación las fórmulas sobre los preparativos y los Conciertos:

“Para recibidores de juntas publicas y conciertos se nombran a los Supernumerarios Lili, y Romarate”³³⁶.

“Por la noche. Se dio principio a los conciertos que por estatuto son la única diversión que tiene la Sociedad en todo el tiempo que duran sus Juntas”³³⁷.

Lástima que no dispongamos de más noticias, ya que se nos oculta saber si se convierte en práctica habitual el llevar a las Juntas Generales los alumnos de música del Seminario de Vergara. Lo cierto es que a partir de estas fechas escasean los datos sobre la música en las Juntas. ¿Puede suponerse que se llegó a una plantilla más o menos fija?. Difícil de saberlo.

1785

Las Juntas comienzan el día 28 de julio en la villa de Vergara. Solamente tenemos el conocido dato de los encargos de formalidades:

“A los Amigos de Guipúzcoa se dió comisión para arreglar los convites a las Juntas publicas y a los conciertos, y el modo de recibir a las personas que concurriesen”³³⁸.

Es de suponer que en esta ocasión sí participase la orquesta habitual del Seminario.

Un hecho, sin duda sustancial, diferenciaría los conciertos de estas Juntas. Eran las primeras que se celebraban sin la asistencia del Conde de Peña-

florida, primer Director de la R.S.B.A.P. El prohombre que con su apasionada afición por la música había dado a ésta un especial trato en los proyectos ilustrados del País Vasco, había fallecido en enero de este mismo año 1785.

1786

Corresponde a Vitoria el lugar de celebración de las Juntas, donde comienzan el día 28 de julio. Como era habitual, en la junta preparatoria se nombraron a varias personas "para que arreglasen las formalidades de los convites a las juntas y conciertos y recibiesen a los concurrentes"³³⁹.

Este año, y como noticia novedosa, se envía a la Gaceta de Madrid un Informe sobre las Juntas Generales. Redactado en Vitoria a 8 de agosto de 1786, extractamos lo referente a nuestro tema:

"Por las noches hubo conciertos de música en que a mas de algunos profesores de merito manifestaron su habilidad diferentes aficionados de ambos sexos, siendo numeroso y lucido el concurso así a estas diversiones como a las juntas literarias, y autorizando unas y otras bajo dosel al testero de la sala"³⁴⁰.

Se confirman así los datos que han ido apareciendo hasta ahora: la participación no solamente de socios y profesionales, sino también de mujeres.

Unos datos sobre "concurrentes a Juntas de Vitoria. Año de 1786" nos aportan otras noticias de interés: Sabemos por ellas que asisten a Juntas Gamarra y Samaniego desde Vizcaya, y lo más importante que "Del Seminario" acuden 17 individuos, entre ellos "seis Musicos", que tienen su alojamiento en la "Casa de la Sociedad". Buena prueba de que sigue presente el Seminario de Vergara en las Juntas.

1787

Se celebran las Juntas en Bilbao a partir del 28 de julio. Como de costumbre, en las juntas preparatorias:

"...se dio tambien comision a los amigos de Vizcaya para que arreglasen las formalidades de los convites así a las Juntas públicas como a los conciertos"³⁴¹.

Conservamos asimismo el borrador que escribió el Marqués de Narros del cartel anunciador de las Juntas públicas. Su final es el siguiente:

"No se negará la entrada a toda persona que vaya vestida con la decencia correspondiente; y se suplica la asistencia a aquellos sujetos que puedan ilustrar a la Sociedad en cualquiera de los ramos de enseñanza y otros de pública utilidad"³⁴².

1788

En Junta privada celebrada en Vergara el día 14 de julio,

“se trató largamente de lo mal que se halla esta Provincia por falta de habitación en que pueda celebrar sus Juntas, y colocar su Librería, Archivo provincial, etc., respecto de que en el Seminario no hay ya disposición para ello; y teniendo presente que el Amigo Olaeta ofrece la habitación principal de la Casa que ocupa propia del Amigo Rocaverde para que esta Provincia pueda verificar sus deseos: Se acordó tomarla en arriendo para los fines expresados, y que en ella se celebren tambien las Juntas Generales de la Sociedad que daran principio el veinte y ocho de este mes, y los Conciertos de las noches de Juntas, encargandose al Amigo Consiliario haga adornar la Sala con lo demas que convenga para ambos fines en la forma acostumbrada”³⁴³.

El día 28 de julio, como estaba previsto, se celebra por la mañana la Junta preparatoria, donde,

“Igualmente se comisionó a los Amigos de Vergara, para que arreglasen las formalidades de los convites a las juntas y conciertos”³⁴⁴.

Por carta de Lorenzo Prestamero a J.R. Mazarredo, firmada en Vitoria el 19 de febrero de 1789, sabemos de la asistencia de músicos profesionales a Juntas:

“también el de 105 de gastos de Manteli y su compañero a las mismas juntas y todos los demas comprendidos en la razon A.2”³⁴⁵.

1789

Claro exponente de la rutina a la que probablemente habían llegado las propias Juntas Generales, solamente disponemos del dato de la Junta preparatoria:

“Se dio comision a los Amigos de Alava para arreglar las formalidades de los convites a juntas y conciertos nombrando por recibidores de los concurrentes a los Amigos Ugarte, don Manuel Enrique de Lili y Porcel”³⁴⁶.

La reunión se celebraba el día 28 de agosto, comienzo de las Juntas Generales en la ciudad de Vitoria.

1790

A modo de calco del año anterior, el 28, esta vez de julio, y en la villa de Bilbao se inician las Juntas Generales con la Junta preparatoria, donde,

“Se dejó al cargo de los Amigos de Bilbao el arreglar las formalidades de los convites a las juntas públicas y a los conciertos de música que son de estatuto”³⁴⁷.

1791

Igualmente el día 28 de julio, esta ocasión en Vergara, comienzan las Juntas con la reunión preparatoria en la que,

“Quedó a la disposición de los Amigos de Guipúzcoa el arreglar las formalidades de los convites así de juntas públicas como a los conciertos de música, nombrándose tres Amigos para recibir a los concurrentes con la atención correspondiente”³⁴⁸.

1792

Como buena prueba de la poca trascendencia que tenía la música en los asuntos internos de estos últimos años, no hemos hallado ningún dato referido a las Academias musicales de las Juntas del año 92. Se celebraron en la ciudad de Vitoria, y dieron comienzo el día 28 de julio. En la junta preparatoria, como era habitual se forma una comisión “para arreglar los convites a las juntas públicas y demás formalidades”. Es de suponer que entre estas últimas estuviesen, como de costumbre, los preceptivos conciertos.

1793

Comienzan las Juntas Generales el día 28 de julio en Bilbao. La misma mañana, en la Junta preparatoria,

“Para las formalidades de convites a Juntas y Orquestas se dio comisión a los Amigos de esta Provincia para que lo hiciesen según se ha acostumbrado otros años o en los términos que mejor les pareciere. Estos Amigos en desempeño de esta comisión fijaron cuatro avisos para este efecto del tenor siguiente. La Real Sociedad Bascongada celebrará sus Juntas Generales públicas los días 29 al corriente y 1 y 2 de agosto próximo en el Salón del muy Ilustre Consulado de esta Noble Villa de Bilbao a las 10 de la mañana de los días citados. Podrán concurrir a ellas todas las personas que se presenten con la decencia correspondiente.

Para recibidores de los concurrentes a las Juntas Publicas y Conciertos se nombraron los Amigos Eguia y Murga³⁴⁹.

1794

De acuerdo al turno rotatorio corresponden las Juntas a Vergara, fijándose como lo últimos años el 28 de julio para su comienzo. Políticamente andaban revueltas las cosas y ello obliga a los Amigos de Guipúzcoa a celebrar el 9 de julio una reunión en la que se pide a los Amigos de las otras dos provincias la suspensión de las Juntas Generales a causa del “estado de aflicción y conflicto en que se halla la provincia de Gupúzcoa, amenazada de un próximo ataque o invasión de Franceses”. Se conserva la respuesta de los Amigos de Vizcaya, tras la correspondiente reunión celebrada en Bilbao:

“En su vista opinan los concurrentes a esta Junta de Vizcaya, que la suspension de la Junta General puede ocasionar gravísimos inconvenientes, sin que se les ofrezca el mas mínimo en que se celebre en el tiempo señalado, con tal que se omitan los Conciertos de Musica por las noches, que es lo único que puede disonar en las circunstancias expresadas en el Acuerdo de los amigos de Guipúzcoa³⁵⁰.

A pesar de la voluntad expresada, no pudieron celebrarse las Juntas de este año. El día 25 de julio, es decir 3 días antes de la fecha prevista para el inicio, las tropas francesas se apoderaban de las Baterías de Vera, invadiendo a continuación la provincia de Guipúzcoa. No eran pues tiempos de reuniones científicas. Pocos días más tarde, y ante la inminente invasión, el 3 de agosto se decide la evacuación de todo el personal del Seminario de Vergara a Vitoria. Acaba con ello toda una etapa de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. No desaparece, pero sus fuerzas no son ya las mismas.

Tras la resolución del conflicto bélico, y vuelta la normalidad, celebra la R.S.B.A.P. el año 1796 una Juntas Generales Privadas en la villa de Vergara a partir del 28 de julio, según era últimamente costumbre. En la “Junta de conclusión”, celebrada el día 2 de agosto por la noche,

“En vista de que por las tristes ocurrencias de años proximos pasados no habian podido presentarse a estas Juntas los trabajos de los Socios, que por esta misma razón faltaban materiales para la lectura publica y no podian verificarse los exámenes por estar suspendidos los estudios del Seminario; y finalmente por no haber concurrido a estas Juntas otra clase de socios que la de Numero, y por ser todas o las mas materias que se deben tratar en juntas privadas, se determino que sin derogar a las disposiciones de Estatuto y por este año no mas, no hubiese funciones publicas ni conciertos³⁵¹.

Pocos textos pueden plasmar como este, a modo de radiografía, la delicada situación que vivía la Bascongada. Hubo también juntas privadas los siguientes años de 1798 y 1799. En las de este último año se rehusa la publicación de extractos por falta de medios económicos, aprobándose solamente el estado del Seminario, ya por entonces restablecido.

En las Juntas Generales celebradas en 1802 en Bilbao, figura entre los acuerdos:

“Se leyeron los títulos 22 y 25 de los Estatutos y considerando la Sociedad que por subsistir las mismas causas que en los años anteriores no pueden celebrarse en estas Juntas públicas, resolvió proceder a las privadas generales para dar evasión en ellas a todos los asuntos ocurrentes”³⁵².

Todos los años posteriores, al menos hasta 1806, en el que las Juntas se celebraron en Mondragón (Guipúzcoa), vuelve a aparecer este párrafo de la lectura de los artículos, escrito en idéntica forma a la señalada.

Por lo que respecta en concreto a la música, en el acta correspondiente al 29 de julio del año 1803 se indica:

“Yo el Secretario [Urbina] hice presente a esta Junta el infausto acontecimiento de la muerte del Marqués de Narros Director de la Sociedad acaecida el día 27 del presente mes y la Junta [...] acordó [...] que cesen las Academias de Música que estaban dispuestas para estas Juntas”³⁵³.

No es fácil saber por ahora si esta referencia a las Academias de música era una novedad de dicho año 1803, o si en los últimos años, y pese a no celebrar juntas públicas, pudieron constituir los Amigos asistentes a Juntas privadas un concierto de acuerdo a los Estatutos. Caso de que hubiera existido alguna actividad musical, no parece fácil que hubiera tenido un carácter público.

La coincidencia del último dato sobre la celebración de academias musicales con la noticia de la muerte del Marqués de Narros es asimismo importante. Implica otro paso de página en la historia de la Sociedad. Este hecho unido a la casi nula actividad de estos años reafirma la idea de discontinuidad con la época anterior a la guerra con Francia. El Marqués de Narros era además la clara referencia al inicial núcleo precursor de la R.S.B.A.P.: ¡qué lejos quedan ya el ímpetu y ansias de renovación de aquel trío apodado como los caballeritos de Azcoitia!

Tras este repaso detallado que hemos realizado año por año de la actividad musical en las Juntas de la Sociedad, pueden extraerse algunas ideas que nos ayuden a contemplar la globalidad de la práctica musical estatutaria.

Casi tres décadas, desde 1765 hasta 1793, de conciertos durante todas las noches de las Juntas Generales elevan el número de conciertos a la cantidad de 174, cifra nada desdeñable.

En otros capítulos se habla de los instrumentos, así como de los instrumentistas. Sin embargo es difícil llegar a saber el número de músicos que podrían tener las orquestas, dado que al participar los socios, y no tener una noticia exacta de su asistencia, se nos escapa siempre el número total. De todas maneras y por el número de músicos contratados podemos calcular en unos 20 aproximadamente. Lógicamente hay variaciones importantes de un año a otro. Así la década de los 70 es la especialmente activa, a juzgar por los datos que tenemos de músicos contratados. Los puntos más altos los presentan los años 1771 con la presencia de 11 músicos contratados y 1780, con 12. Los años intermedios hay una oscilación entre el número de 4 y 8 músicos contratados. Ello es una muestra palpable de la preocupación existente por conseguir un nivel digno en la interpretación de los conciertos. Hay que tener en cuenta además que entre los músicos contratados figuran los dos Maestros de Capilla de Vitoria, el primer violín de la Catedral de Burgos o el flauta de la Catedral de Santander. Si unimos a esto la contratación a músicos que podrían tocar varios instrumentos, queda clara la intención de que estos músicos profesionales fuesen la referencia de nivel para el resto de los participantes. No se ha de pensar por otra parte que el nivel de interpretación de los socios fuera necesariamente bajo. Si repasamos la orquesta que compusieron los futuros socios con ocasión de las fiestas celebradas en Vergara el febrero del año 1764, tendremos probablemente la base sobre la que se asentaría la orquesta de las Juntas. Participaban en ella el Conde de Peñafiorida, el Marqués de Rocaverde, Mazarredo, Pedro Valentín de Mugártegui y Samaniego, además de Soidel y Gamarra.

La asistencia de músicos virtuosos, como el oboe alemán, el chico de 14 años que tocaba el clave o el instrumentista que tocaba el juego de vasos, indica asimismo la utilización del elemento solista. Con toda probabilidad debemos incluir en esta categoría de músicos virtuosos a los citados Pamphille, flauta, y Mainard, violín.

En otro lugar se hará hincapié en los pocos datos que nos hablan del repertorio, pero bueno es indicar ahora que además de la música teatral que ciertamente se utilizó en los inicios de la Sociedad, se trabajó la música sinfónica, incluida la concertante, así como la música vocal.

Un aspecto interesante es el poso que pudo dejar toda esta actividad de los conciertos en los músicos que a ellos acudían. No es casualidad, si nos fijamos en los lugares de procedencia, que figuren los de los núcleos de mayor solera musical de las tres provincias formantes de la Sociedad: figuran así músicos de Bilbao, San Sebastián, Vitoria, Vergara, Tolosa, Laguardia y Aránzazu. Es lógico pensar que hubiera una ósmosis de influencias beneficiosa al fin para el desarrollo de la música. Y no es desdeñable señalar que participan asimismo dos músicos procedentes de Burgos y Santander.

Por último es preciso indicar el cambio producido a partir de 1780. Dicho año es el de mayor contratación de músicos, y consecuentemente el de mayor inversión económica. A partir del siguiente año 1781 deciden economizar en los gastos de los conciertos, y cesan los datos de contrataciones. Es difícil

pensar en que ya no participaran músicos profesionales. Con toda probabilidad seguirían acudiendo los Manteli de Vitoria o Soidel, de Bilbao. Sabemos asimismo que Pedro de Landazuri seguía participando en ellos por cuanto se le hace socio de la Bascongada el año 1786 “en atención a la puntualidad con que siempre ha asistido a los conciertos de música de la Sociedad”. Y es probable que lo mismo sucediera con otros músicos, aunque no tengamos constancia de ello.

Un hecho positivo, sin embargo, aporta esta posible restricción del año 1781: la participación de los músicos del Seminario de Vergara.

C.9.2. OTROS CONCIERTOS Y CEREMONIAS

En lógica, deberían incluirse en este apartado todos aquellos conciertos o actos con presencia musical ajenos a las Juntas Generales en los que estuviera implicada la R.S.B.A.P. Quedan fuera los referidos al Seminario de Vergara, por estar tratados en la parte a ella dedicada.

Cabría preguntarse en primer lugar si existía otra actividad musical normalizada o programada en otras Juntas que no fueran las Generales. Hemos revisado varios libros de registro de Juntas Semanarias y en ninguno se advierte presencia alguna de actividad musical práctica.

Con ocasión del fallecimiento de importantes miembros de la Bascongada se celebran funciones religiosas con participación musical, pero todas aquellas de las que tenemos constancia, como por ejemplo la función fúnebre realizada en Vergara el año 1782 en recuerdo de D. Ambrosio de Meabe, están también en relación con el Seminario de Vergara, por lo que hemos preferido dejar para más adelante su cita.

Tenemos constancia de otra función religiosa, pero ésta ciertamente inusual. En el resumen de cuentas correspondiente al año 1777 se consignan:

“Item, 184 reales vellón, que importaron los gastos de un *Te Deum* cantado en la villa de Bilbao en acción de gracias de la conversión de Don Guillermo Bowls quien concurrió a esta función con los Amigos de Vizcaya”³⁵⁴.

En alguna ocasión los datos son tan poco explícitos que realmente no aclaran nada sobre el tema. Así, con ocasión del día de San Carlos, y en homenaje al Rey, son varios los años en los que nos encontramos con el dato de que lo celebran con “una función lucida”. ¿Se trataría de un concierto?.

Volviendo a las Juntas semanarias, y a modo de excepción tenemos el dato de la celebración de un concierto después de una junta. Lo notifica el Conde de Peñafloreda en carta fechada en Vergara el 15 de febrero de 1772 y dirigida a P.J. de Alava:

“En la Junta del jueves tuvimos por concurrente a nuestro Con-Socio el Artillero tu hermano [Luis de Alava, Subteniente

de Artillería, Benemérito en Segovia], que se detuvo a la noche por lograr el concierto”³⁵⁵.

Podría ser que los Amigos de Guipúzcoa, con Peñaforida al frente, tuvieran la costumbre de realizar conciertos de cámara los días de Juntas, pero nada tenemos confirmado al respecto.

La R.S.B.A.P. fundó como se sabe varias escuelas gratuitas de dibujo. Periódicamente, y según una costumbre tan usual entre los ilustrados, celebraban juntas públicas para la repartición de premios. En la escuela fundada en Vitoria tenemos varios datos que señalan la presencia de la música en dichos actos. La 1ª junta se celebra el 4 de noviembre de 1775, sin que tenga ninguna participación musical. Pero en la segunda junta, sí existe dicha participación. La junta se celebra el 20 de enero de 1777 en “el Salon grande de las casas propias de el Conde de Fuente del Sauce” arrendada por la Sociedad, y en ella:

“para que no se hiciese molesta la leyenda de tantos y tan varios papeles, se tuvo la prevención de disponer una buena Orquesta de Músicos aficionados y profesores, la cual empezó a tocar media hora antes de la junta, y luego continuó mientras el repartimiento de premios, alternando con la lectura, y despues de concluida la junta hasta las nueve de la noche [había comenzado a las tres de la tarde], habiendo permanecido hasta la misma hora todas las damas del Concurso y diferentes particulares del otro sexo a quienes los Socios de Numero hicieron servir un abundante refresco”³⁵⁶.

No es la única ocasión en la que los alaveses incluyen música. Dos años más tarde en la junta preparatoria celebrada el 24 de octubre de 1779 deciden realizar el 4 de noviembre, día de San Carlos, una junta pública con distribución de premios, acordando asimismo,

“que se tenga concierto de Musica para el Acto de repartir los premios, como se hizo en 20 de enero de el año 1777, costteando este gasto los Socios de Numero de la Provincia”³⁵⁷.

Efectivamente, en la fecha señalada, 4 de noviembre de 1779, se celebró el acto “en el Salón de la Casa Academia que para la celebración de Juntas Públicas tiene en esta ciudad la Real Sociedad Bascongada. En el acto,

“la Musica que estaba prevenida conforme a lo dispuesto por la junta preparatoria tocó durante el acto de repartirse los premios, y tambien a la despedida del Concurso, que fue numeroso de personas de todas clases”³⁵⁸.

También en Bilbao había escuela gratuita de dibujo, que abrió sus puertas con una solemne sesión de apertura el día 4 de noviembre de 1774. Se

conserva la lista con los nombres de los 9 Amigos de Vizcaya que participaron en el acto. Entre ellos se encontraban Manuel de Gamarra y Juan Andres de Lombide. Sin embargo no se cita para nada la presencia de la música.

En el caso de Guipúzcoa, como ha quedado indicado, se cuenta algunos años más tarde con una orquesta formada por los profesores y alumnos del Seminario que actuaron en más de una ocasión en este tipo de celebraciones. Así el día 4 de noviembre del año 1782, ya era habitual celebrar Junta el día de S. Carlos,

“Y a presencia del Cuerpo del Seminario, y el concurso de las personas eclesiásticas y particulares que acudieron en virtud del aviso fijado en los soportales del Colegio [...], se dió fin [a la Junta pública] con la distribución de los Premios aplicados por las últimas Juntas Generales de la Real Sociedad Bascongada a los discípulos de las escuelas de Primeras letras y Dibujo de esta Provincia, durante cuyo acto estuvo sonando la Música”³⁵⁹.

C.9.3. LA PRACTICA MUSICAL EN EL ENTORNO PRIVADO

En un núcleo como la R.S.B.A.P. formada en la realidad por un grupo poco numeroso, de elevado nivel cultural, habitando en lugares de baja demografía, hemos de pensar que se reducen las fronteras entre la actividad pública, que no profesional, y la privada. Evidentemente había ciertas actividades, las oficiales, que eran claramente distinguidas, así por ejemplo las Juntas Generales. Pero había otras ocasiones en las que la actividad privada trascendía del trato y del grupo meramente familiar. Es el caso por ejemplo de las tertulias, donde resulta difícil distinguir dónde empieza lo público y acaba lo privado. Lo cual resulta especialmente importante en el tema de la música, máxime en este ambiente de la Bascongada, con un elevado número de miembros de probada afición musical.

No es fácil sin embargo adentrarse en este mundo. Si en el resto del trabajo echamos de menos mayor cantidad de fuentes documentales privadas, en especial epistolarios, aquí son sin duda la única fuente de datos. En este sentido no es posible extraer grandes consecuencias por lo incompleto que resultan. Como en otros apartados, pero sobre todo aquí, son particularmente importantes las cartas existentes en el fondo Alava, dirigidas a Pedro Jacinto de Alava. Siendo la principal fuente documental nos permitiremos omitir en todas las citas el destinatario, aclarándolo únicamente en el caso de que sea otra persona.

El primer dato es del año 1769, y procede, cómo no, del Conde de Peñaflores, quien en fecha 26 de octubre, y desde Vergara le indica:

“Nuestra etxeokoandre [Señora de la casa] me ha entregado ese par de seguidillas para tí con mil expresiones”³⁶⁰.

En 1770, el 21 de septiembre le indica el mismo Conde:

“Tenemos aquí a un famoso Obue Aleman que pasa a Bilbao por unos días; pero volverá a las Juntas, que con estos antecedentes, podemos [sic] esperar nos proporcionen buenos ratos”³⁶¹.

El año 1772 y con fecha 2 de noviembre le escribe al Conde de Peñafiorida desde Madrid su tío Gaspar de Munibe, haciendo referencia a la llegada a Madrid de D. Vicente Lili:

“su viaje ha sido de muchos días por detenciones que ha hecho en el camino por lo que ignoraba el feliz parto que tuvo Mari Pepa a cuya noticia le añadí la de que ella misma era la nodriza de su hijo y tan robusta que después de haber asistido a una fiesta de toros, cantó dos arias en una Academia que proporcionó este motivo”³⁶².

Mari Pepa era la mujer del Conde de Peñafiorida, y el niño queda nombrado en otra carta como “Inacho”.

En 1773 es Pedro Jacinto de Alava quien escribe al Conde de Peñafiorida, el 16 de octubre desde Caravaca, refiriéndose a algún concierto celebrado por el Conde:

“Tambien es del caso lo bueno del concierto que me consta ha dado golpe a los forasteros y entre ellos a Navarro. Celebro la expresion que habéis hecho con éste así por la conexión que tiene conmigo, como porque es mozo hábil y muy aplicado a cosas útiles”³⁶³.

El 1º de febrero de 1774 escribe desde Vitoria Ignacio Vicente Esquibel a P.J. de Alava:

“Aquí tenemos un Carnaval muy divertido, para lo que es el lugar hay muchos disfraces y contradanzas, muy buenas, yo he salido ya dos veces, una tarde sacamos una musica con mas de 24 instrumentos, y ayer tuvimos una novillada de aficionados, vestidos todos de toreros...”³⁶⁴.

Mayor interés tiene la siguiente noticia que demuestra que los vínculos en principio formales de la Bascongada pudieron muy bien convertirse en personales. Por carta escrita desde Vergara el día 21 de Noviembre de 1777 le comunica Peñafiorida:

“Por nuestro enfermo sé que lo pasáis sin novedad, y que antes de anoche tuvisteis un bellissimo rato oyendo los prodigios de Lombida, en lo que os hubiera acompañado con mucho gusto”³⁶⁵.

Años más tarde, concretamente el 4 de enero de 1782, comprobamos la práctica habitual de la música de cámara en la casa de Peñaforida:

“Querido Pedro Jacinto: no se como podré concluir con esta carta; porque al tiempo de ponerme a escribir, se me han encajado en mi chimenea el Presidente y comitiva de músicos a probar unos cuartetos nuevos de Haydn”³⁶⁶.

El Presidente lo es del Seminario, cargo que esta época lo ostentaba el Marqués de Narros, personalidad a la que curiosamente se le relaciona poco con la música. Unos meses más tarde nos encontramos con una noticia que obliga a modificar un tanto los rígidos esquemas que a veces tenemos de los géneros de música desarrollados en cada recinto. No es, desde luego el primer caso de música religiosa ejecutada en ambiente de cámara, pero conviene destacar que también era un hecho que se produce en nuestro círculo. El remitente vuelve a ser Peñaforida, y la carta está fechada en Vergara el 15 de marzo de 1782, cercana probablemente la Semana Santa:

“Anoche se cantó en casa el célebre *Stabat* de Haydn, que a la verdad es cosa magnífica, sin embargo de que para ejecutarse bien necesita de más ensayos de los que se han tenido acá. El Domingo se repetirá en el Colegio, y será regular salga mejor entonces”³⁶⁷.

El 25 de agosto de 1783 escribe el Conde desde Vergara:

“Anoche han estado aquí Argaiz y Daoiz para oír cantar a la Conce”³⁶⁸.

El siguiente dato muestra que no siempre eran obras nuevas las que ejecutaban en sus conciertos. En el año 1784 vuelve a interpretarse la misma obra religiosa de dos años antes, y probablemente también en cuaresma:

“Estas noches hemos tenido un continuo musiquero, de que está muy contenta nuestra María Anton [Moyua, sobrina y esposa de J. Domingo Mazarredo]; y hoy oír el famoso *Stabat* de Hayden, que seguramente la embelesará”³⁶⁹.

Los últimos datos musicales de entre los remitidos por Peñaforida muestra a las claras su carácter vitalista, su preocupación por el desarrollo de la música no sólo en casa propia sino en las de sus amigos, ganando por derecho la fama de impulsor y motor cultural. En tres cartas diferentes, todas del año 1784, meses pues antes de morir, se preocupa por la llegada de un nuevo instrumento a casa de P.J. de Alava. Así en 19 de marzo escribe:

“Cuidado con el Fuerte-piano para la Mariquita [María

Francisca Alava] sobre que estoy resuelto a no dejarte en paz hasta que sepa de su arribo”³⁷⁰.

Días más tarde, el 22 de marzo, insiste:

“Cuidado con el Fuerte piano, y dispon de...”³⁷¹.

Y por fin en otra de 4 de septiembre,

“Celebro la llegada del Fuerte piano: y te doy mil gracias por el cuidado que has tenido de cumplir la palabra que me diste en este particular con enhorabuenas a Mariquita, de que se halla ya en posición de su alhaja”³⁷².

La última noticia en relación a la práctica musical del entorno privado de que disponemos no tiene año de envío. Está escrita por el Marqués de Narros a P.J. de Alava en Marquina, a 21 de septiembre:

“...aquí estoy algunos días ha, y al presente muy divertido con Samaniego, que está de el mejor humor y libre totalmente de sus tercianas [...]

también está aquí Gamarra quien nos divierte con sus [ilegible] y sonatas”³⁷³.

Buena prueba, una vez más, de que las relaciones entre los miembros profesionalmente músicos de la R.S.B.A.P. sobrepasaba el ámbito oficial de la Sociedad para enriquecerse personal y musicalmente en las relaciones privadas.

Pero además de las noticias puramente musicales, también los datos relacionados con la danza pueden ampliar nuestra visión de la práctica musical de la época. Los datos son a veces inconsistentes, con indicación de la existencia de bailes, como el dato enviado por los Socios vizcainos al Conde de Peñafloreda en 1772 indicándole, “...ahora que estamos en Baile en la Casa del Consulado...”³⁷⁴. Sin embargo en alguna ocasión la referencia a la danza muestra la importancia concedida a ésta como forma de comunicación social hasta el punto de provocar disputas. Así el Marqués de Narros anuncia en fecha desconocida a Pedro Jacinto de Alava el motivo de discusión de varias familias de Vergara:

“La Señora Zuloeta, bien parecida, de bello cuerpo y muy bailarina mereció los aplausos de todos los asistentes a las últimas Juntas Generales de la Provincia en este Pueblo. La indigestion que causaron estos aplausos en las demas o mayor parte de el sexo empezó a indisponer los ánimos. Se proscribieron de resulta los Bailes de las noches en las tertulias domingueras...”³⁷⁵.

C.9.4. EL ENTORNO POPULAR

No es ajena la música popular, ni mucho menos, a la influencia de la actividad musical desarrollada por el movimiento de la R.S.B.A.P. No es éste el lugar para tratar de ver esta influencia en lo que hoy consideramos como folklore vasco. Simplemente nos limitaremos a certificar la existencia de continuas relaciones de los miembros de la Sociedad en el mundo de la música y danza popular. Ello rompe por otra parte la posible idea de mundos totalmente separados que a veces tenemos, y consecuentemente contribuye a explicar el innegable peso de la música clasicista en el acervo musical popular.

La mayor parte de los datos vuelven a estar relacionados con el Conde de Peñafiorida. La ya citada noticia de que el Conde instruía al tamborilero de Azcoitia, haciéndole tocar zortzikos y contrapases de su composición nos remite a la figura del txistulari, elemento clave en el desarrollo de la música y danza de la mayor parte de los pueblos de Vizcaya y Guipúzcoa hasta casi nuestros días. Esta relación del Conde con el mundo de los tamborileros, como se les denominaba en la época, está documentada en varias ocasiones. En diciembre de 1756 efectúa el Conde un viaje a Vergara, pagando su Mayordomo cinco reales a los "tamborileros" de Vergara, dos por tocar a la llegada, y tres por hacerlo a la salida³⁷⁶. Esta costumbre de recibir o saludar a personalidades se mantiene aún hoy viva. No era, en el caso del Conde, la única ocasión en la que se le contrataba al tamborilero. Pocos días después de regresar de Vergara, concretamente el día 29 de diciembre de este año de 1756, da a luz la esposa de Peñafiorida a un nuevo niño, pagando treinta y dos reales a los tamborileros. A juzgar por la suma habrían sido varios, además de la circunstancial esplendidez.

En 1758 vuelven a pagar ocho reales por la salutación del "tambolintero", esta vez de Cestona, en el viaje de vuelta del Conde desde Arrazubia. En el mismo sentido, pero con un matiz diferente, ya que se trataba de un viaje especial, se gratifica a los músicos el año siguiente de 1759. Registra el Mayordomo el alquiler de una caballería por dos días para llegar hasta Salinas a salir al encuentro del Conde de Peñafiorida, que en compañía de "don Martin" venían de Madrid. Era ésta una ocasión especial, ya que se pagan ocho reales a los "taboriteros" de Mondragón, otros ocho a los de Vergara y dos pesetas a los de Azcoitia. Al día siguiente de la llegada, sueltan en la plaza un buey ensogado, pagando por ello dos reales a "Marcos el Carnicero", y se completa la fiesta con 20 reales dados a los "Balencianos"³⁷⁷.

También otros motivos sociales propiciaban la actuación de la música popular. Así el 25 de enero de 1772 le comunica Peñafiorida a P.J. de Alava, con ocasión del importante establecimiento del servicio de Correos:

"Parece que tenemos ya la Posta por esta carrera, aunque no aquí sino en Mondragon en donde hubo ayer tamborilada y bai-loteo con este motivo"³⁷⁸.

Otra vez se nos relaciona al Conde de Peñafiorida con la búsqueda de un tamborilero, según nos indica P.J. de Alava en carta remitida desde Vitoria el 27 de diciembre de 1772:

“Dice mi Hermano que no te canses en agenciar el Tamborilero para Sierramorena, porque ya tienen alla uno Catalan”³⁷⁹.

Interesante texto para la etnomusicología en tanto que muestra la asimilación de uso del instrumentista de flauta y tamboril como intercambiable entre varias áreas de la geografía peninsular.

Al igual que en el caso de los bailes de salón, el baile popular era asimismo motivo de disputa, según señala Montehermoso en carta escrita el 4 de marzo de 1777 a P.J. de Alava:

“Hubo otro cuento de chicos, pero sería como son por lo regular todas las frioleras, sobre un baile de plaza, y si una mojjanga se habia de bailar delante de la casa de Moya o delante de la Casa de Villa en que se interesó toda la gente visible...”³⁸⁰.

Pero hay una relación más estrecha del círculo de Peñafiorida con la danza popular. Llama la atención, por inusual, la práctica de la danza y música popular por parte de los hijos de Peñafiorida. ¿Hemos de pensar que era una práctica habitual en las familias ilustradas vascas o bien se limita como caso especial a la del Conde de Peñafiorida?. Es probable que Peñafiorida tuviera una especial sensibilidad con el tema, pero hay noticias de baile en grupo que hace indicar un conocimiento más amplio. En todo caso creemos que son unas noticias de excepcional interés para el estudio de la interrelación entre la danza académica y la popular.

En carta de Peñafiorida a P.J. de Alava, escrita en Vergara el 27 de octubre de 1783, le indica:

“Nada sé de nuevo sino la llegada de mis aprendices [Luis y Feliz Munibe, de 18 y 17 años respectivamente] a Madrid, despues de haberse presentado en el sitio al Ministro y haber hecho bailar la carrica danza con sus chilibitus”³⁸¹.

De la “carricadantza”, danza hoy conocida como “auresku”, ya nos indica Humboldt, y anteriormente, en lo que respecta a Guipúzcoa Larramendi, que se ejecutaba de ordinario en el país vasco³⁸². Tal y como figura el texto todo parece indicar que los hijos de Peñafiorida sabían interpretar el instrumento popular vasco. Por otra parte este hecho no es aislado. Relativo a otro hijo de Peñafiorida, esta vez Antonio M^o, tenemos también un dato casi inédito. Sin fecha concreta, hemos localizado el dato en una carta enviada en 1932 por Juan Mugártegui a Julio Urquijo:

“Entre las cartas que escribió el Marqués de Valdelirios al Conde de Peñaflovida, encuentro una curiosa que le dice que, su hijo Antón (que luego fue el Conde) a instancias de la Princesa (que era la de Asturias, mujer de Carlos IV), cantó seguidillas ante ella, quien le hizo cantase unos zortzicos, bailando después la carrica-danza con las criadas de su tía Doña Teresa, gustando mucho todo ello a la Princesa. Esa Doña Teresa, que debía ser aya o azafata, a juzgar por otras cartas, presumo que era Doña Teresa de Aguirre, viuda de Corral y madre del Abate Ignacio Maria del Corral, de quien te mando copiadas varias cartas. Si tú sabes más detalles, te agradeceré me los des sobre tal señora. Debió servir en palacio hasta muy vieja, quedando coja sus últimos años a causa de una caída que la tuvo separada varios meses de asistir a sus ocupaciones ante las personas reales”³⁸³.

Dicha Teresa de Aguirre, madre de los Socios Corrales y tía del Conde de Peñaflovida, fue nombrada por S.M., Señora de honor y Teniente de Aya del Infante Carlos Clemente el año 1772. Tenemos también algún dato relacionado con años antes, 1769, en que Peñaflovida pasa a Villarreal a complimentarle una visita.

El mismo Antonio M^l de Munibe, aparece como protagonista de otro suceso relacionado con la danza popular. Antonio Munibe casó el 21 de febrero de 1785 con Josefa Joaquina Aranguren Alava, de Mondragon, sobrina de Pedro Jacinto de Alava. Precisamente meses antes, el día 19 de agosto de 1784 le escribe al citado Pedro Jacinto el Conde de Peñaflovida:

“Ayer fue nuestro novio a la visita de norabuena de Mondragon, acompañado de 12 sujetos todos utiles, y entre ellos dos hijos de Aslor: figúrate la broma que habrán tenido allá; pues no contentos con la de anoche, empezaron esta mañana por una Espata-danza por las calles. Todos vienen locos con la novia y su Madre, pero sobre todo el novio que se manifiesta cada vez más gozoso”³⁸⁴.

Concluiremos este capítulo con varias noticias sobre danzas populares suministradas por personalidades que si no son miembros de la Bascongada, están relacionados con ella. Son indicativos de la atención que se prestaba en la época a las danzas populares.

La primera noticia está relacionada con el tercer personaje del Triunvirato de Azcoitia, fallecido en 1762, sin conocer por lo tanto el nacimiento de la Sociedad. Se circunscribe de lleno su actuación a la polémica global del siglo XVIII sobre la licitud del baile. Curiosamente la actitud de Altuna no se alinea con la facción que desde la óptica actual pudiera suponerse más

progresista. Pero es probable que estemos a falta de unos estudios que coloquen en sus justos términos el tema. Según el investigador Julio Urquijo, en la sesión del Ayuntamiento de Azcoitia del 10 de julio de 1746, presidida por Manuel Ignacio de Altuna, fue presentada por éste una protesta del P. Mendiburu por las danzas que se ejecutaban en la mañana de San Juan en la ermita de este Santo,

“considerando sería muy útil del servicio de Dios el que por evitar tantas ofensas se quitase del todo el concurso de tamboril y danzas de aquel día, ponía en consideracion de el Ayuntamiento estas razones para que acuerde lo conveniente, y en vista de ellas conformemente acordaron que en adelante no vaya el tamboril, ni haya danzas la mañana de San Juan ni a la tarde, como ni tampoco la víspera para que de esta manera se quite el motivo de tantos pecados...”³⁸⁵.

La petición se amplía a los días en que se realizaban las tres fiestas en la ermita de los Santos Martires San Emeterio y Celedon. Asimismo se propone suprimir el tamboril en la plaza. Nombrada una comisión, “en la sesión siguiente, después de volver a citar el nombre del P. Mendiburu, acordaron permitir el tamboril en la plaza: pero pareció conveniente que en los bailes hubiera pañuelos entre hombres y mujeres y prohibieron que se tocara el son llamado *tafetan*, u otro equivalente que induzca a correr atropellada y descompasadamente...”³⁸⁶.

La otra noticia nos la suministra años más tarde, en 1788, el Profesor de mineralogía del Seminario de Vergara, el sueco Tunborg ya citado. Tiene por una parte el interés de mostrarnos la práctica de las costumbres populares a los ojos de un extranjero, y por otra el constatar que casi medio siglo después de la polémica de Azcoitia, el mismo o parecidos bailes seguían perfectamente vigentes. Se refiere el Profesor a su estancia en Vergara, escribiendo:

“Todas las tardes dominicales se reúne en la Plaza la gente del campo. El matadero está entonces obligado a entregar un buey que con una larga cuerda atan en el centro de la plaza y después con ayuda de perros y picos agudos le hacen correr y mugir. Si llega a matar un perro, lo que ocurre a menudo es la alegría muy grande, demostrándolo la gente aplaudiendo. El espectáculo sigue media hora con musica de dos tambores estridentes y una especie de flauta. Después empiezan todos a bailar al son de esta musica hasta las 9 o 10 de la noche. Este baile es muy desordenado, constituyendo solamente saltos, gritos y dando empujones el uno al otro con los codos cuanto más fuerte, mejor y más divertido”³⁸⁷.

Una última noticia, entresacada de una carta remitida desde Bilbao por Jose M^o Murga a Guillermo Humboldt el 24 de septiembre de 1801, nos relaciona a importantes miembros de la R.S.B.A.P. con la remisión al científico alemán de música popular del País Vasco:

“Habrá como un mes que estuve en Vitoria y vi al amigo Eguia, con quien como Ud. puede suponer, hablé mil veces de Ud. Le pedí la *música* y Letras Bascongadas, y le he vuelto a escribir sobre ello, pero Vm. y yo sabemos que la actividad no es la mejor de sus prendas, y además de eso ha estado un poco indispuerto. Su padre y el Sr. Corral están en Bayona por temporadas”³⁸⁸.

Más tarde volveremos sobre la figura de Guillermo Humboldt, pero es preciso señalar la presencia indirecta o mejor dicho tardía de la labor musical de la Bascongada en los trabajos y materiales que recogiera el científico en su viaje por el País Vasco. Además del dato citado y de otros varios que lo relacionan directamente con otros miembros de la Sociedad, no hay que dejar de tener en cuenta que en su estancia en Marquina el 4 de abril del citado año 1801, se hospedó en la casa del Conde de Peñaflorida.

C.10. COSTES ECONOMICOS DE LA MUSICA

No es fácil efectuar un estudio de los costes económicos ocasionados por la actividad musical en la R.S.B.A.P. El hecho básico de no existir como unidad física el archivo principal de la Sociedad hace muy difícil tal estudio. De la documentación que se nos ha conservado hemos podido reconstruir algunos datos, pero no todos ellos.

Todo parece indicar que la organización de los conciertos en los primeros seis años de la Sociedad quedó en manos de los principales miembros de ella, lo más probable en manos de Peñafloreda. Es el año 1771 cuando se decide organizar con una distribución de cometidos el tema de las funciones musicales de las Juntas. Ello ocurre en las Juntas Generales privadas que se celebran en Vitoria el día 21 de septiembre, y en las que se señala:

“Para que en adelante haya orden en el arreglo de la Orquesta, se acordó que el Maestro de Capilla Dn. Manuel de Gamarra de acuerdo con el Recaudador de la Nación en que se han de celebrar las Juntas, arregle independientemente el número de Musicos que convenga con proporcion a los fondos destinados para este ramo”³⁸⁹.

Consecuentemente a este acuerdo, elabora la Sociedad una “Instrucción particular para el Recaudador de la Nación en que se celebrasen las Juntas Generales de la Sociedad” en la que como 5º punto figura:

“De los fondos de la Caja particular pagara, según el artículo 36 del título 1º, los gastos de transporte de muebles, Libros e Instrumentos: los del adorno de la Sala, y consumo de cera por la noche: y las gratificaciones de los Musicos, recogiendo los recibos correspondientes, con la advertencia de que en lo perteneciente a los Musicos, deberá hacerse la paga por manos del Maestro de Capilla”³⁹⁰.

Esta es la razón por la que solamente tenemos datos económicos de los gastos musicales de las Juntas a partir de este año de 1771. Anteriormente no hemos podido conseguir ningún dato, aunque es lógico que hubiera gastos. Pero al parecer no se justificaban. Por otra parte, todo parece indicar que diez años más tarde los niveles de gasto disminuyen notablemente, faltándonos asimismo todo tipo de documentación.

Tampoco en estos diez años de los que tenemos constancia documental es fácil establecer unas conclusiones. No es posible en ocasiones explicar debidamente las cuentas, por falta de conceptos. A veces se globaliza y otras se olvidan algunos gastos fijos. No obstante con los datos existentes hemos realizado el cuadro adjunto. Pero valgan los anteriores considerandos para tomar estos datos en la relatividad que les caracteriza sobre todo a la hora de hacer

comparaciones globales y extraer hipótesis. Con todo son lo suficientemente interesantes como para proporcionarnos útiles datos.

Un somero análisis indica la importancia del capítulo de las gratificaciones en los montantes totales. Llama sobre todo la atención las grandes diferencias de gasto entre los tres núcleos urbanos en los que se desarrollaban habitualmente las Juntas: Bilbao, Vitoria y Vergara. Con gran diferencia es Vitoria la ciudad que más gastos realiza en el capítulo de honorarios, contratando el mayor número de músicos, siendo Bilbao la que menos costes presenta.

No es fácil encontrar una explicación a la anterior constatación. Quizás pudiera ayudarnos una relación ordenada de lo que acostumbraron a recibir en concepto de gratificación los músicos profesionales contratados para los conciertos de la Juntas. Indicamos las cifras acompañadas en todo caso por una interrogante en el caso de dudas por hallarse el dato incluido en una cifra global abarcando el pago de varios intérpretes. Las cifras, por otra parte indican la suma total de lo que percibía cada intérprete por su actuación en los seis conciertos de las Juntas. Hay algún caso, como es lógico, en el que las cifras oscilan de unos años a otros. Pero en general las cantidades son constantes en cada caso a lo largo de los años. He aquí la relación ordenada de mayores a menores cantidades, con indicación de la procedencia geográfica del artista:

"Músico de los vasos"	?	450 reales
Gaspar de Mainarte	Burgos.....	300 ?
Soidel.....	Bilbao	150
Muntzig.....	Bilbao	150
Müller.....	Bilbao	150
Otro alemán.....	Bilbao	150
[Catalán]	San Sebastián.....	150 ?
[Catalán]	San Sebastián.....	150 ?
Pedro de Landazuri.....	Vitoria.....	120
Otro Maestro de Capilla.....	Vitoria.....	120
Francisco Quintana.....	Laguardia.....	100
José León.....	Vergara	100
Cestafe	Vitoria.....	100
Larrea e hijo.....	Vitoria.....	175
Palomino e hijo.....	?	175 ?
Baltasar Manteli	Vitoria.....	60 - 80
Otro clarín(padre de B.M.).....	Vitoria.....	60 - 80
Francisco Serrano.....	Bilbao	80
Tenor.....	Laguardia.....	75
Quintana	Vergara	60 - 75
Juan Bautista Lascorret	Vergara	60
Oboe	Vitoria.....	60

Un hecho llama la atención de esta lista de 22 músicos profesionales, y es la gran gama de gratificaciones utilizada por la R.S.B.A.P. para el pago de honorarios. Con todo hay una primera distinción entre los profesionales que habitualmente desarrollaban su labor en el País Vasco, y aquellos que vienen expresamente invitados desde fuera. Tal es el caso del desconocido "músico de los vasos", o de Gaspar de Mainarte, violinista de la Catedral de Burgos.

De los 22 músicos restantes son menores las diferencias en el cobro ya que oscilan entre 60 y 150 reales lo que perciben por las seis noches de actuación, es decir entre 10 y 25 reales por concierto. A modo de términos comparativos el salario de un peón en Vizcaya por los años 1775 era de 4 reales por día, la misma cantidad que pagan a los encargados de cuidar la sala de los conciertos de la Bascongada, 24 reales por "ministro".

Como término medio, podrían dividirse los músicos entre los que cobran más de 100 reales y los que perciben 100 o menos. Aquellos que están en el primer grupo proceden en su mayor parte de tierras alejadas del País Vasco: Cataluña y Alemania. Aunque hay músicos autóctonos que figuran en ella. Así, en buena lógica, los dos Maestros de Capilla de Vitoria. Figuran con 100 reales Francisco Quintana, de Laguardia, el profesor de baile de Vergara José de León y Cestafe de Vitoria. Es probable que todos ellos cobraran más por su calidad y mayor capacidad técnica, pero puede haber también otra razón. Y es que pudieran tocar varios instrumentos diferentes. José Leon tocaba el violín y el contrabajo. Soidel tocaba asimismo el violín y además el violoncello. Y posiblemente fuera una de las razones por la que acudían Muntzig y Müller, ya que sabemos que interpretaban "violines, flautas y obue, que en todo son muy decentes" como leemos en uno de los años, además de los instrumentos que normalmente tocaban, el clarín y la trompa. Es algo habitual, sobre todo en el caso de los instrumentos de viento. Más adelante se observará en el Seminario de Vergara que un único profesor se hacía cargo de los "instrumentos vocales", por los aerófonos, tanto de madera como de metal. En contraposición, es curioso observar el poco valor adjudicado a los instrumentistas de tecla. Entre 60 y 80 reales cobra Francisco Serrano, o Quintana por tocar el clave.

No parece que puedan sacarse muchas conclusiones del análisis de la procedencia geográfica en orden a mayor o menor nivel musical en las diferentes ciudades. Quizás pueda haber una explicación del poco gasto realizado en las academias musicales realizadas en Bilbao en el hecho de la mayor actividad y nivel musical de Bilbao. No es casualidad, por ejemplo que el Maestro de Capilla de la Sociedad sea el de Bilbao, que el organista también pertenezca a la Sociedad, y que los profesionales más capacitados provengan igualmente de la misma ciudad y capilla. Por lo demás pocas diferencias encontramos entre el resto de las localidades.

Antes de seguir adelante conviene señalar que entre el recuento de músicos profesionales asistentes a las Juntas, a los 24 ya indicados hemos de añadir otros cuantos que participando asimismo en las academias musicales de las Juntas, no quisieron percibir gratificación alguna. Fueron éstos:

Juan Pamphille.....	Santander
Ramon Antonio de Elormendi	
y dos hermanos	Tolosa
Domingo de Ichaso.....	Tolosa
varios músicos de.....	Aránzazu

Con ellos supera la treintena el número de profesionales que actuaron en los Conciertos organizados por la R.S.B.A.P. en el período 1771-1780.

Y hablando de músicos, no hemos de olvidar a los tamborileros, antepasados de los actuales txistularis o músicos populares, que cobraban en las Juntas habitualmente 40 reales, "por la Alborada que en la Casa posada dieron el primer día a los Socios", como se consigna el año 1775 en referencia a Bilbao. Buena prueba del aprecio por parte de la Sociedad a la faceta tradicional de la música en el País Vasco, con una costumbre tan arraigada y aún hoy existente como es la de la Alborada.

Si de los gastos en concepto de gratificación pasamos a los de viaje y estancia de los músicos, aún es más complejo el intentar un mínimo análisis.

Tomaremos como ejemplo el gasto realizado el año 1771, por ser el más detallado. Si sumamos los gastos de viaje de los músicos a los de estancia, incluyendo en ésta hospedaje y comida, nos encontramos con un total de 1.035 reales y 6 maravedís. Prácticamente el mismo montante que el de las gratificaciones de los músicos. Si comparamos estas sumas con el costo total presentado por el Amigo Ambite, como "recaudador de la caja particular destinada para gastos de Juntas", vemos que del total de 3.668 reales y 2 maravedís, 2070 reales es lo gastado en contratos y gastos de música, más de la mitad.

Para comprender el porqué de un costo tan elevado en viajes y estancia, repasaremos lo gastado por Manuel de Gamarra y Soidel en su viaje desde Bilbao para Vitoria con los instrumentos:

En primer lugar hay que señalar que tardaban alrededor de dos días en el viaje. Saliendo de Bilbao por la mañana, comen en la localidad de Ceberio, durmiendo en Ubidea, en el límite mismo con Alava. Como dato anecdótico, no sabemos si por ahorro o por mejores condiciones de hospedaje, el caso es que duermen en "Casa del Cura". La comida del día siguiente la efectúan en Betolaza. Una vez acabadas las Juntas, ya de vuelta, duermen igualmente en Ubidea, para comer al día siguiente en Miravalles. Acompañan a los dos músicos tres mozos, encargados, en buena lógica, del transporte de instrumentos, para lo que alquilan también dos caballerías. Curiosamente, en el gasto realizado con los mozos no figura el costo total, sino únicamente una cuarta parte; podemos encontrar una explicación de ello cuando, en el apartado dedicado al "porte de la carga", en el que figuran 21 reales se nos aclara:

"por su parte en la tercia que en el total de la carga correspondía al peso de los Cajones en que fueron y volvieron los Papeles de Música e Instrumentos"³⁹¹.

Es decir, aprovechaban otros viajes, o en todo caso aprovechaban el mismo para abaratar los costos de transporte enviando asimismo otras mercancías o géneros. En el caso concreto del dato aportado no hemos logrado saber quién se hacía cargo de las restantes tres cuartas partes del gasto. En cualquier caso el coste total por el viaje de los dos músicos junto con el del transporte de los instrumentos se eleva a la cifra de 380 reales, cifra nada desdeñable.

En lo que respecta a los gastos de estancia en las Juntas propiamente dichas, al parecer utilizaban varios sistemas. No figura ningún gasto de estancia ni de Gamarra ni de Soidel, por lo que es de suponer que se alojasen en casas privadas, de Amigos probablemente. En otros casos, como el del Músico Palomino y su hijo se efectúa un único pago de 301 reales 6 maravedís, en el que es de suponer se incluyeran los gastos de estancia. ¿O serían quizás por su cuenta?. Y también figura como otro sistema el del detalle del gasto de "cama y chocolate" del músico Quintana, de Vergara.

Este capítulo de gastos de viaje y estancia llega en ocasiones a ser el más fuerte de todos los relativos a música. Así el año 1776, y celebrándose las Juntas en Vergara se gastan 1.505 reales únicamente en concepto de viajes. Desglosados, y con indicación de las personas y procedencias, resulta el siguiente cuadro de gastos:

Gamarra y Soidel	Bilbao	299 r. 17 m.
Juan Pamphille	Santander	749 r.
3 hermanos Elormendi y		
Domingo de Ichaso	Tolosa.....	336 r. 17 m.
Francisco Quintana	Laguardia	120 r.

En cambio, como contrapartida el gasto de estancia en este mismo año resulta sensiblemente inferior en comparación con el de otros años. Se pagan así 48 reales a Lorenzo de Elizpuru,

"por el embarazo que le ocasionaron 6 de dichos Musicos, un Religioso Musico de Aranzazu y el Dependiente de la Sociedad de Alava, durante los 6 días de Juntas en los que durmieron en su casa"³⁹².

El gasto fue pues de solamente un real por día y cama. Una vez más se constata que no figuran ni Gamarra ni Soidel, quienes probablemente estarían alojados en casas de miembros de la Sociedad.

También en el tema de la manutención en las Juntas hay diferencias. Ya ha quedado indicado anteriormente la disposición que se da el año 1771 por la que solamente los miembros de la Sociedad se sentarán a la mesa de los "Amigos", con la excepción del músico Antonio Soidel, de quien se dice que concurría a todas las Juntas. esta disposición queda corroborada por las cuen-

tas. Son además éstas indicadoras y buenas fiadoras de una secular tradición, a la que aún hoy parecemos los vascos remisos a olvidar, de copiosas colaciones. Así el año de 1771 cada comida de las 13 realizadas por los Amigos en las Juntas de Vitoria cuesta 6 reales, ascendiendo la suma total de las comidas a 1.566 reales, la mitad del gasto de Juntas. Hay que señalar que en esta ocasión, además de Gamarra y Soidel, figuran en el gasto de las mismas comidas los dos músicos Palomino. Indicándonos por otra parte la preciosa diferencia entre el gasto de las comidas antes señaladas, y el de una comida suponemos que habitual, figura en las cuentas lo pagado por las comidas del músico Quintana de Vergara, al precio de 3 reales por comida. Una diferencia pues de mitad de precio. Y para completar las indicaciones se nos añade el gasto realizado por el mismo músico "por la cama y chocolate", 12 reales por 7 días, resultando un precio de 1 real y 25 maravedís aproximadamente por cama y noche.

Además de los gastos habituales de las comidas, recibían los músicos una especial atención en los conciertos de las Juntas, ya que en varios años figuran gastos como los que se siguen:

Año 1771

"por el vino y bizcochos para los Músicos del Concierto"³⁹³.

Año 1775

"por lo gastado en botellas y bizcochos para los Músicos..."³⁹⁴.

Todo parece que estos gastos eran habituales en todas las Juntas. En 1778, además de los bizcochos, se nos especifica el gasto de "9 botellas de vinos generosos"³⁹⁵.

Dejando de lado el anterior tipo de gastos, hay otros más específicamente musicales, como es el traslado de instrumentos, que pueden aportar además interesantes detalles. Aunque no disponemos de datos de todos los años, creemos que puede establecerse un pequeño cuadro con estos gastos.

Año	Lugar de Juntas	Procedencia de Instrumentos	Gasto
1770	Vergara	Aránzazu	20 r.
1771	Vitoria	Bilbao	21 r.
1772	Bilbao	Bilbao	71 (con libros, muebles adornos)
1773	Vergara	Bilbao y Aránzazu ?	
1775	Bilbao	Bilbao	30 (con cuerdas, más afinación)
1776	Vergara	Bilbao	40 (violines y papeles de música)
1777	Vitoria	Bilbao	20 (idem.)
1778	Bilbao	Bilbao	33 (instr., atriles y clave más "encordar")

Más adelante, en el capítulo dedicado a los instrumentos, se verá con mayor detalle la procedencia y problemática del instrumentario en la R.S.B.A.P. Bástenos señalar ahora que pudiera parecer significativo el que solamente aparezcan Aránzazu y Bilbao en la procedencia de instrumentos. Pero no es conveniente sacar conclusiones fáciles. Por una parte, el depositario de las partituras era el Maestro de Capilla Gamarra, que residía en Bilbao, y tenía por obligación llevarlas a todas las Juntas. Por otra parte prácticamente siempre había músicos de la Capilla de Bilbao que acudían a las Juntas, y que lógicamente tenían que trasladar los instrumentos. Lo mismo ocurre en el caso de Aránzazu, aunque en algún año la razón del traslado de instrumentos es la rareza de los mismos. Así ocurre el año 1780, en el que se pide a Aránzazu un contrabajo.

En otro orden de cosas es de reseñar el pago de la afinación, "encordar", se nos indica también en alguna ocasión. El hecho de que aparezca vinculado a esta actividad Soidel, unido a otros detalles ya señalados, convierten a este músico probablemente en el más cualificado profesionalmente de entre los asistentes habituales a los conciertos de Juntas.

Curiosamente, en el capítulo de gastos de montaje y limpieza de salas, son las Juntas celebradas en Bilbao las que presentan las justificaciones más detalladas. Las correspondientes al año 1775 se titulan de esta manera:

"Cuenta que yo Dn. Manuel de Gamarra doy al Recaudador General de la Real Sociedad Bascongada Dn. Juan Rafael de Mazarredo, de lo expedido en la disposicion de la Sala de Academias de Musica, que corrio a mi cuidado en los dias de las Juntas Generales celebradas en esta Villa este año de 1775, y demas gastado con este motivo, es como se sigue:

- Por lo gastado en botellas y bizcochos para los músicos, y vino para los ministros del Sr. Alcalde los cuales custodiaron la puerta, y escalera de la casa de dicho Sr. Dn. Juan Rafael [de Mazarredo] cuando se celebraron dichas Academias, para impedir el bullicio en las seis noches.....55r. 33m.
- Por lo pagado a los alemanes por alquiler de dos arañas.....40r.
- Por cuatro varas de cinta encarnada para cubrir los cordeles de dichas arañas, a 10 cuartos/vara4r. 24m.
- Por lo pagado a Soidel por cuerdas de violin, afinar, y hacer llevar y traer los instrumentos para los conciertos30r.
- Por lo pagado al entallador por los jornales que empleó en disponer la Sala del concierto; y por su

asistencia a las mañanas en poner y preparar las
lucos, y a las noches en encenderlas, despabilar-
las, apagarlas y quitarlas.....47r. 8m.

Por lo dado de agasajo a las tres mujeres que se ocupa-
ron todas las mañanas en limpiar y dar lustre a los
ladrillos de la Sala del Concierto que están encen-
rados, cuyo trabajo es bastante fuerte..... 100r.

Importa esta cuenta.....277r.28m."³⁹⁶.

Firma Gamarra esta cuenta en Bilbao a 27 de septiembre de 1775. Puede ser una buena muestra del cuidado que ponía la Sociedad en la organización material de los conciertos.

Como hemos indicado al comienzo de este capítulo, no es fácil extraer conclusiones de las sumas globales indicadas en el cuadro. Al no existir series completas de cuentas en los diversos fondos relativos a la R.S.B.A.P., no tenemos la seguridad de que dichas sumas sean las totales de los costos directamente relacionados con la música. Y por otra parte en los resúmenes de cuentas editados, solamente aparecen los gastos globales de juntas, sin ninguna especificación; no podemos saber pues qué otros conceptos eran los que incluían en dichos gastos.

Volviendo al somero análisis del principio, y aun teniendo en cuenta la relativa fiabilidad de las sumas globales, en los diez años reseñados, no se constata gran variación en los gastos específicamente musicales. 2.400 reales en 1771 frente a los 2.800 gastados en 1780. Más alto que esta cifra alcanza la relativa a 1774, con 2.900 reales de gasto aproximadamente. Las tres cantidades se refieren a gastos realizados en Vitoria. No difieren mucho los de Vergara, donde los gastos oscilan entre 2.200 en el año 1776, y 2.500 en 1773. Sensiblemente inferiores son las cifras correspondientes a Bilbao, ya que se mueven entre los 850, aproximadamente de 1772, y los 1.425, del año 1778.

Puede vislumbrarse una utilización de las ventajas que ofrecía Vergara en cuanto a menores costos de hospedaje para efectuar el gasto de un solista, como ocurre en el año 1773.

No obstante, y aunque podamos afirmar que existía una eficaz relación entre el desembolso económico y el nivel artístico que deseaba alcanzar la R.S.B.A.P. en sus conciertos, hemos de esperar a la aparición de nuevos documentos, para calibrar con exactitud el alcance global del costo económico que supusieron las Academias de música a la R.S.B.A.P.

C.11. INSTRUMENTOS MUSICALES UTILIZADOS EN LAS ACADEMIAS

No existe ninguna relación detallada de los participantes en las Academias musicales de la R.S.B.A.P., ni siquiera de los instrumentos que utilizaban en ellas. Al no habérsenos conservado las partituras que utilizaban tampoco podemos deducir gran cosa de los títulos conocidos. Únicamente nos queda, como en la mayor parte de los capítulos, extraer referencias de otros datos, de tal manera que podamos hacernos una idea del instrumentario utilizado.

Es éste además, un tema más fácil de localizarlo en el terreno de lo privado, siendo a menudo difícil de discernir entre lo relativo a la Sociedad y lo relativo al ámbito personal. Tal ocurre, una vez más, en el caso del Conde de Peñafiorida. En 1771, y después de las Juntas Generales de Vitoria, le escribe el Conde a P.J. de Alava:

“He recibido los violines y el globo: y queda”³⁹⁷.

Tres años más tarde, en 1774 vuelven a celebrarse las Juntas Generales de la Sociedad en Vitoria, del 16 al 21 de septiembre. El día 2 de octubre le escribe Munibe a P.J. de Alava una carta con la siguiente indicación:

“Hazme el gusto de recoger una caja de violín mía que quedó en casa de Legarda. La caja es de dos violines y no puede equivocarse con otra”³⁹⁸.

Tres días más tarde, el 5 de octubre, le recuerda en otra: “no te olvides de mi violín”, y el día 9 de octubre le escribe:

“El violín me está haciendo tanta falta que por esta razón hay una de menos en nuestro pequeño concierto”³⁹⁹.

Sabemos pues que Peñafiorida llevaba el violín a las Juntas, como era de suponer. Lástima que no especifiquen los datos si llevaba o no asimismo la viola, instrumento de relativa rareza entre nosotros. También en el caso de otros instrumentos era complicada su adquisición. Nuevamente entre el Conde de Peñafiorida y P. Jacinto de Alava se desarrolla el año 1769 una correspondencia, de cierto interés, sobre la adquisición de un violonchello. Al parecer dicho año o el anterior le había prestado P.J. de Alava un violoncello al Conde, y en carta de 24 de febrero de 1769, le reclama el instrumento:

“Supuesto que ya no necesitas del Biolon, te estimaré que me lo remitas con el correo”⁴⁰⁰.

El día 1 de marzo escribe el Conde una carta, esta vez a Carlos Otazu, donde le indica:

“Entre el tropel de encargos que te he dado, se me ha olvidado el pedirte digas a Pedro Jacinto, que el violon nos hace falta hasta Semana Santa y no haciendola en Vitoria, celebraria tenerlo aquí hasta el día de Sábado Santo. Si acaso quisiesen deshacerse de él, también se tomara por lo que pidiesen por él”⁴⁰¹.

Le responde Alava desde Vitoria el día 23 de abril de 1769:

“En cuanto a violon puedo decirte que tengo oído a mi Padre que lo logro por medio de un Amigo de casa del Marqués de Santiago en 25 doblones, que está en la inteligencia de que le hicieron favor y que en cualquiera tiempo que lo vuelva a Madrid le hará a lo menos su dinero; con que no me resuelvo a hacerle propuesta que no sea en estos terminos. Pero tu aprovéchate de estas noticias y resuelve con toda libertad como que mi Padre nada sabe de lo que tratamos”⁴⁰².

El mismo día 23 de abril escribe Peñafloreda a Alava:

“Nuestro Ramon cebado ya en el violon, se duele en soltarlo. Dime francamente si se rebara [sic, por rebaja] algo de los 25 doblones, para que te libre el importe”⁴⁰³.

No parece que P.J. de Alava le hiciera una nueva propuesta, ya que le contesta al Conde lo siguiente el día 13 de julio:

“Mira lo que resuelves en asunto al violon, y si no te conviene tomarlo en los terminos que te insinué, puedes disponer el remitírmelo, pues estos días se me ha preguntado por él más de una vez sin duda con el deseo de enviarlo cuanto antes a Madrid”⁴⁰⁴.

No hemos logrado averiguar si logró quedarse o no con este violoncello Ramon M^e de Munibe. También con otros instrumentos tenían problemas de conseguirlos en la época, pero de ellos hablaremos más adelante, en datos directamente relacionados con la R.S.B.A.P. Sin salirnos del ambiente de lo privado, nos interesa a continuación exponer los curiosos y graciosos datos sobre otro instrumento, esta vez más modesto: se trata de la pandereta. Creemos que es éste el lugar preciso para consignarlos, por cuanto tratándose constructor y peticionario de personajes vinculados a la Bascongada, nos presenta una nueva faceta, el de la construcción de instrumentos, en la que al parecer también hicieron alguna incursión. Las noticias se encuentran en una correspondencia cruzada entre Lorenzo de Prestamero (Vitoria) y Juan Rafael de Mazarredo (Bilbao), ambos miembros de la Bascongada. La primera se incluye en una carta del vitoriano de fecha 27 de agosto de 1785:

“El inventor aquí de las panderetas de tornillos es Manteli que se halla ausente y no volviera en estos ocho días. Llamé al que hizo la pandereta del niño de Salazar que vio Vm. en Ver-

gara y me dijo que le pagaron por ella en dos veces veinte reales de vellon pero que esto no fue mas que pagarle lo mismo que el satisfizo por los aros, pergamino, tornillo, de la pandereta, y él mismo hizo de cazos viejos las sonajas: en una palabra me dijo que para hacerla buena y mucho mejor que la de Salazar necesitaba a lo menos dos pesos duros. En esta atencion a Vm. si gusta que la encargue por este precio, y lo mejor me parece a mi suspenderlo hasta que venga Manteli quien le hara mejor que ninguno, y me tratara a mí con la mayor equidad⁴⁰⁵.

Días más tarde, sin que conste la fecha concreta, escribe Prestamero:

“El viernes llegará Manteli, y con lo que Vm. me avise de pandereta trataré con él para que se haga con perfección y lo más barata que se puede⁴⁰⁶.

El día 3 de septiembre continúa en otra:

“...también he estado con Manteli que como dije, llegó anoche y queda encargado de hacer la pandereta en toda la semana proxima. le he prevenido que como es para niños no la haga tan grande como las primeras que ha hecho y esté Vm. cierto que la ejecutará primorosa, y que no llevará mucho más que el coste principal de todos los materiales, que son bastantes⁴⁰⁷.

Cumplió Manteli su palabra ya que efectivamente el día 16 del mismo mes le escribe Lorenzo de Prestamero a Juan Rafael de Mazarredo:

“Mi Dueño y Señor: Con Silvestro Ortiz de Zarate vecino de Eribe remito ocho cajones rotulados como se expresa a la vuelta con... y la pandereta para Vmd...

La pandereta va floja y será menester apretarle los tornillos con el templador que va suelto metido en esta carta⁴⁰⁸.

Por si fuera poco el cuidado y diligencia con los que es tratado este tema, el día siguiente 17 de septiembre vuelve a escribir Prestamero otra carta que no tiene desperdicio desde el punto de vista musical, ya que describe minuciosamente los cuidados e incluso la forma de tocar el instrumento:

“La pandereta ha salido primorosa y de las mas ligeras que hasta ahora se han hecho, y por no haber tiempo no se le dio color a el aro por dentro y fuera lo que podra hacer Vm. en esa. El templador para apretar los tornillos iba en carta de porte y con él dando vuelta a las chapas del tornillo se pone bien tirante el pergamino, no siendo esencial que esté en este o en el otro tono para poder acompañar con ella a cualquiera música. Es preciso

de cuando en cuando esparcir por encima de la piel por el lado de fuera colofonia* (se hallará en la Botica) en polvo como una pomada de tabaco frotándolo muy bien, lo cual es mejor que la resina y sirve para que el dedo pase rozando por el pergamino y imite a las trompas: esto es aquí un secreto. Dificulto que si no lo han visto manejar puedan hacer de ella el uso que aquí se hace”.

Para no dejar lugar a dudas sobre el modo de interpretación, al final de la carta añade:

“El dedo anda en la pandereta cuando imita a la trompa como se figura abajo”⁴⁰⁹.

Un último dato, importante para completar este pequeño y curioso “dossier” sobre el presente instrumento es el relativo al precio, que aparece en otra carta, de fecha 12 de octubre:

“Debe por la pandereta 44”

No es desde luego barata, sobre todo si lo comparamos con el precio que pedían 16 años antes, en 1769, por el violoncello que interesaba al Conde de Peñafiorida, 25 doblones, es decir 275 reales de vellón.

Es curioso por otra parte que se presente a Manteli como inventor de la modalidad de panderetas de tornillos. Curioso por tratarse del instrumento que sin saber a ciencia cierta porqué, recibía ya en esta época el apelativo de “tambour de basque”. Y por otra parte por ser hoy en día uno de los instrumentos más utilizados en la música popular.

Pero volvamos al tema de los instrumentos habitualmente utilizados en las Academias musicales organizadas por la R.S.B.A.P. Ante la ausencia de fuentes directas antes enunciada la única posibilidad de acercarnos al tema es a través de los datos económicos, que como hemos visto también son parciales. Ni siquiera estos datos, que se extienden desde el año 1770 al de 1780 nos proporcionan el total de instrumentistas, sino solo el de los contratados. No es por lo tanto fácil saber cuántos miembros de la Sociedad formaban parte de la orquesta. Por los datos relacionados con las fiestas que celebra la Villa de Vergara en febrero del año 1764, sabemos que reúnen una orquesta en la que participan el Conde de Peñafiorida, el Marqués de Rocaverde, y Mazarredo, además de Gamarra, Soidel y Marcos Recalde, organista de Azcoitia. Muy probablemente los tres socios citados utilizarían como instrumento el violín.

Ciertamente es el violín el instrumento que más documentado aparece en los datos. El año 1777 es el que ofrece un mayor número de instrumentistas, con 6 nombres, entre los que se cuentan 4 socios. El año 1780 es sin embargo el que presenta el número más alto de contratados, 5, a saber:

- Soidel
- Landazuri
- Lascorret
- Gaspar de Mainarte
- un alemán de Bilbao

En contraposición, son muy escasos los datos relacionados con la viola. Sabemos que usaban de ella, incluso en las fiestas de 1764, en las que según el P. Larrañaga un fraile de Aránzazu, el P. Fr. Agustín de Echeverría, participaría tocando la viola. El año 1771 en el transporte de instrumentos desde Bilbao a Vitoria se nombra asimismo a la viola. El Conde de Peñaflores estudió este instrumento en Toulouse, y sabemos la constante ejecución de cuartetos en su círculo privado. Pero no aparece constatada la contratación específica de un viola. Es muy probable que algunos intérpretes de violín lo fueran también de la viola. Y no sería de extrañar que en la doble caja de violines propio de Peñaflores, uno de los instrumentos fuera la viola. Pero no tenemos aún certeza documental alguna.

El violoncello tiene una mayor presencia documental. El año 1777 presenta el mayor número de instrumentistas: Francisco Quintana, de Laguardia, Felix M^a Samaniego, y el hijo de Quintana, de Vergara. Samaniego siempre aparece vinculado al violoncello en los datos encontrados hasta el presente, aunque sabemos que tocaba también otros instrumentos. Quien sí aparece vinculado a otro instrumento es Francisco de Quintana, que normalmente figura como violoncellista, pero que es nombrado en las cuentas como "el bajonista de Laguardia". Es muy probable que también interpretara el bajón en los conciertos de la Sociedad que así lo requirieran. Es por otra parte la única persona relacionada con este instrumento tan utilizado en las capillas musicales religiosas.

Solo hay una cita relacionada con el contrabajo, del año 1780, en la que se nos habla de la primicia que su presencia en la orquesta de la Sociedad representaba. Es de suponer que los años posteriores, y tratándose del profesor de baile del Seminario de Vergara, participara asimismo en los conciertos de las Juntas Generales.

Pasamos a los instrumentos de viento, donde podríamos distinguir dos tipos de instrumentistas: los contratados en atención a su particular destreza en el instrumento, así "un famoso obue alemán" que se nos cita en 1770, o años más adelante el flauta Juan Pamphille, socio de la Bascongada, y aquellos convocados habitualmente. En los años documentados puede decirse que es casi constante la asistencia de una pareja: los Manteli, de Vitoria. Algunos años aparecen como clarines y otros como trompas. Esta utilización indistinta de los dos instrumentos era habitual, y ocurre también en el caso de los dos catalanes que acuden desde San Sebastián varias veces. Pero el mayor nivel musical en cuanto a dominio de diversos instrumentos nos lo presentan los dos alemanes Muntzig y Müller, de la Capilla Musical de Bilbao. Además de

alternar en la ejecución de las trompas y de los clarines en diversos años, sabemos que también eran útiles en el oboe y la flauta. No es ello nada raro en la época. Como se verá más adelante al tratar del profesorado de música en el Real Seminario de Vergara, la enseñanza de los instrumentos se hacía con tres opciones diferentes: la tecla, junto con la voz, la cuerda, y lo que en más de una ocasión aparece denominado como "instrumentos" vocales", es decir todo aquello que fueran instrumentos de viento, desde la flauta a la trompa, pasando por el oboe, clarinete y bajón. En este último caso de los instrumentos de viento, no era raro que los instrumentistas dedicados a él profesionalmente tocaran además algún instrumento de cuerda. Y también ocurre ello en el caso de los alemanes citados de Bilbao, de quienes el año 1777 se indica que también son hábiles en el uso del violín. Eran pues prácticamente unos instrumentistas comodines, útiles para solucionar diversas carencias.

Hemos nombrado los instrumentos de tecla, y también ellos aparecen entre los datos relacionados con las Academias de la Bascongada. Un Quintana, Vicente, organista de Vergara es quien más veces figura en el puesto de clavecinista. Junto a él, tenemos otro nombre relacionado con el clavecín: Francisco Serrano, contralto en la Capilla de Bilbao, que en el año 1775 es contratado para su participación en los conciertos como clavecinista. Este hecho de la contratación de un clavecinista para los conciertos de la Sociedad confirma por otra parte la sospecha de que Manuel de Gamarra no tendría en estos conciertos un aril como instrumentista, sino posiblemente tuviera el papel de director, tal y como hoy entendemos, sin ejecutar.

También en la familia de la tecla, pero probablemente sin formar parte de los concertados, aparece un instrumento de reciente difusión, el pianoforte, por vez primera nombrado en 1780. Curiosamente además, en las justificaciones de los gastos de estancia aparecen los correspondientes al "muchacho que tocaba el peano", prueba de que ya en esta época comienza a abreviarse en el uso el término pianoforte.

No hemos encontrado ningún dato relacionado con la familia de la percusión, que en todo caso hubiera estado limitado a los timbales. Ciertamente en no pocas obras actúa dicho instrumento junto con los clarines, pero el mero hecho de que aparezcan éstos no da lugar a suponer la existencia de la percusión.

Tenemos sin embargo el dato de la participación de voces el año 1772. Y de seguro que no será un caso aislado. El hecho de que ese mismo año figuren en los fondos de la R.S.B.A.P. las óperas de las que se hablará más adelante, nos hace pensar en su interpretación fragmentada en los conciertos de las Juntas. Lástima que no se indique ni el nombre de los intérpretes ni siquiera las voces, aunque sí hay constancia de que intervenía el elemento femenino, única presencia activa, por otra parte, de la mujer en las labores musicales de la Bascongada.

Una vez realizado este rápido repaso a la tipología instrumental utilizada

habitualmente en la música de conjunto, cabría preguntarse por el número total de elementos que participaban en los conciertos de las Juntas Generales.

Por los datos disponibles, y habida cuenta del número de músicos que fueron contratados, creemos que el número de componentes de la orquesta podría oscilar entre quince y veinte personas, calculando que los miembros de la Bascongada que tomaran un puesto en la orquesta podría superar la media docena: estarían seguramente el Conde de Peñaflores, el Marqués de Rocaverde, Mazarredo, Samaniego, Corral, Mugartegui, Acedo y Narros. La mayoría de ellos tocando el violín, por ser el instrumento más habitual de entre los utilizados en el aprendizaje de la música. Sabemos que el Conde tocaba también la viola, y que Samaniego tocaba habitualmente el violoncello. Pero poco más podemos aclarar.

La distribución instrumental en el conjunto es bastante clara: un clavecín como instrumento concertante, cuatro instrumentistas como término medio para los instrumentos de viento, de los cuales dos serían habitualmente de la sección de metales, y los otros dos combinando los instrumentos de metal con los de madera, y el resto de los músicos integrando la sección de cuerda.

Esta pudiera ser la configuración de la orquesta habitual. Pero hay un dato que por su relativa persistencia puede ser indicador del modelo de academia musical que utilizaba la R.S.B.A.P. en la práctica. Se trata de la presencia de virtuosos. Algunos en el habitual sentido del término, y otros, músicos profesionales de destacada categoría que cumplían a nuestro parecer esa función. Tal podría ser el caso ya comentado del Socio Juan Pamphille, flautista en Santander, o de Gaspar de Mainarte, primer violín de la Catedral de Burgos. Si realizamos un rápido repaso cronológico, podríamos extraer la siguiente relación:

— 1770	“Famoso obue aleman”
— 1773	“Músico de los vasos”
— 1776	Juan Pamphille
— 1777	Gaspar de Mainarte
— 1778	Juan Pamphille
— 1780	Gaspar de Mainarte y “el Muchacho que toca el pianoforte”
— 1782	Juan Pamphille

Y quizás sea conveniente recordar que por ejemplo los años 1772, 1775, 1779 y 1781 no figura ningún músico porque no ha llegado hasta nosotros ningún otro dato relacionado con los participantes en las academias musicales de esos años. Por lo demás puede observarse en la lista una alternancia en la asistencia, sin coincidir varios de ellos; solamente ocurre el año 1780, con el instrumentista del pianoforte.

Los datos son muy pocos, pero la sucesiva acumulación de ellos parece indicar que los conciertos de la Bascongada serían predominantemente de música instrumental, apoyándose en no pocas ocasiones en la participación de destacados solistas. Lógicamente volveremos a estudiar este aspecto en el próximo capítulo, desde la óptica del repertorio utilizado, o por mejor decirlo, de lo que hoy sabemos que llegaron a utilizar.

Otro aspecto curioso que se desprende del análisis de los instrumentos utilizados en los conciertos de la R.S.B.A.P. es la dificultad o la incorporación tardía de determinados instrumentos. Ya hemos hablado al comienzo del capítulo de la dificultad en conseguir un violoncello. Pero no es el único instrumento en presentar problemas. En el año 1780 se da además la situación con dos instrumentos diferentes. Por un lado, y en texto ya transcrito nos indica el Conde de Peñafiorida que es la primera vez que se va a usar el contrabajo, "instrumento utilísimo", y propone pedirlo a Aránzazu, "en donde lo soltarán con gusto; pues no usan de él". Ha sido tradición en la historiografía musical española fijarse casi con obsesión en la falta de la viola, partiendo casi siempre de los datos ofrecidos por la práctica musical religiosa. Ciertamente el tema es importante, pero no lo es menos el del contrabajo, sobre todo en relación a su emancipación como mero instrumento integrante del Acompañamiento, para lograr su puesto en el desarrollo del género sinfónico. Y en este sentido echamos en falta otros estudios comparativos para saber el grado de retraso que podría suponer la aparición del contrabajo en fecha tan avanzada. Indirectamente, por otro lado, nos indica su nula utilización en el ámbito religioso, aunque lo conocieran y tuvieran en Aránzazu; posiblemente sea un caso parecido al de la viola, que asimismo la conocían y tenían, pero que sin embargo rara vez aparece en las composiciones religiosas interpretadas en Aránzazu. ¿Tendremos que pensar en una mayor dicotomía entre la práctica musical religiosa y la profana de la que suponíamos?. Es probable, habida cuenta que si bien hasta el presente era palpable esta diferenciación en el estricto terreno del lenguaje musical, y gracias sobre todo a los datos proporcionados por la música de tecla, no lo era tanto en el de la configuración instrumental. Se echan en falta elementos comparativos del ámbito secular. No abundan los estudios sobre música teatral y escasean los trabajos sobre la música en los círculos privados de los diferentes estamentos. Sin duda que los diversos estudios que se están haciendo sobre la música de cámara o sobre la orquestal darán definitiva luz sobre tan interesante tema.

Además del contrabajo, también el mismo año de 1780 aparece un instrumento poco habitual en las juntas, como el pianoforte. Desde luego no hemos encontrado en relación con la Bascongada ningún dato referido a este instrumento anterior a 1780. Surge siempre una duda en relación a este instrumento, y es si realmente eran conscientes de la búsqueda de una nueva sonoridad, o si eran indiferentes ante un uso indistinto. Es cierto que en la noticia que nos proporciona Peñafiorida se nos habla de un chico de 14 años "asombroso en el clave", para a continuación señalar que "es menester buscar un *pianoforte*, aunque sea pidiéndolo a Mondragón". El simple hecho de esforzarse en loca-



Clavicordio existente actualmente en el
Palacio de Insausti de Azcoitia.

lizar un ejemplar de este instrumento, búsqueda que señala por otra parte su escasa implantación en el área vasca por esta época, parece indicar una clara intención diferenciadora con respecto al clave, aunque el proceso de aprendizaje fuera único como veremos más adelante. Ello nos hace pensar en su utilización como solista, ajeno a la labor de acompañamiento, y realmente anunciadora de su riquísima evolución como instrumento y como generador de toda una literatura musical específica.

Es una lástima que los datos callen a partir de 1780. Sobre todo porque nos dificulta hacer un seguimiento principalmente de la utilización de estos instrumentos, que realmente tendrán su desarrollo en la siguiente centuria. Pero no hemos de olvidar que a partir de 1783 acuden a los conciertos de las Juntas los alumnos y profesores del Seminario de Vergara. Por lo tanto, y sobre todo en lo que respecta a este tema, deberemos fijarnos en la evolución de la música en el Seminario para calibrar la propia evolución de los conciertos en las Juntas de la R.S.B.A.P.

C.12. REPERTORIO

C.12.1. OBRAS TEATRALES

Hemos hablado ya de la actividad teatral tanto en los antecedentes como en el seno de la propia Sociedad, así como de las polémicas generadas en torno a ella. Nos toca ahora ver el repertorio teatral que usaban. Como en tantos otros capítulos, hemos de volver a lamentar la escasez de datos. En lo que respecta propiamente a las Academias musicales de las Juntas Generales, únicamente tenemos citas de las primeras Juntas, celebradas en Vergara en febrero de 1765. Así, en la función celebrada la noche del día 7, tuvieron como conclusión:

“una parte de la opera de La Serba Patrona”⁴¹⁰.

En uno de los capítulos iniciales hemos tratado acerca de las obras utilizadas por el Conde de Peñafiorida y el núcleo impulsor de la Bascongada para realzar las fiestas celebradas en el mismo Vergara el año 1764. Se representaron entonces íntegras *El Borracho burlado*, ópera escrita por el propio Conde de Peñafiorida, y *El Mariscal en su fragua*, original de Fr.A.D. Philidor y traducida por el Conde. En la representación de esta última se incluyó gran parte de *La Serva Padrona*, de Pergolesi en traducción de Peñafiorida.

Volviendo a las primeras Juntas Generales celebradas en Vergara el año 1765, el día 8 de febrero,

“se leyó la tragedia que se representó la víspera a la noche y se reconoció que el Amigo Eguía, había empleado en esta bella traducción todo aquel arte que es menester para hacer sentencioso y agradable el verso, y para adornar y componer una pieza de teatro, que destinada en el original para opera tragica tuviese, desnudándola de la Musica, aquel espíritu y aquella armonía que la hiciese tan agradable...”⁴¹¹.

A partir de estas primeras juntas de 1765, no encontramos ninguna indicación concreta de pieza teatral. Solamente en los Extractos de las Juntas editadas el año 1772 encontramos unos datos, de primer interés, para nuestro asunto. Se encuentran en la “Lista de los efectos, Libros, Máquinas y Curiosidades que ha tenido la Sociedad de regalo desde Diciembre ultimo de 1771”, bajo los epígrafes:

"s. V. Música

N. IV. OPERAS.

El borracho burlado. Opera Comica Bascongada.

El Medico avariento, por Don Manuel de Gamarra,
Maestro de Capilla de la Sociedad

Il Heroe Chinese, por Conforto
 La Serva Padrona de Pergolesi
 Il Tracolo del mismo
 Livietta é poy Fracoso
 Anfronio & Drusilla
 Lucille
 Le Deserteur
 Rose & Colas
 Ninette a la Cour
 Le Maitre en Droit
 Le Roy & el Fermier
 Annete & Lubin⁴¹².

Antes de entrar en el análisis detenido de esta lista, creemos interesante incidir en dos aspectos generales que se desprenden de ella. Uno es la fuerte presencia de obras francesas, y otro la pertenencia de prácticamente todas ellas al género conocido como ópera cómica. Con respecto al primer aspecto, de sobra es conocida la hegemónica influencia de Francia en el mundo de las ideas. También ocurre ello con el teatro. Aplicado específicamente a la R.S.B.A.P., Luis M. Areta es quien mejor ha estudiado la influencia del teatro francés. Analiza las siete primeras obras teatrales utilizadas por la Sociedad en sus funciones, comparando las de procedencia francesa con las de la italiana, y hallando una proporción de obras de matiz u origen francés de seis a una. Fruto de esta influencia observa una separación de los géneros trágico y cómico, esforzándose en cumplir las normas dramáticas que regían en Francia. Y a manera de resumen concluye dicho investigador:

“Dentro de las múltiples manifestaciones donde se puede reconocer un gran apego de los Amigos del País por todo lo que se relacionara con Francia, la dramaturgia nos ofrece uno de los campos en que mejor se observa este fenómeno, desde las primeras actuaciones de la Sociedad. Podemos hablar pues de la existencia de un teatro “frances” en el país vasco⁴¹³.

Añadiríamos por nuestra parte que gran parte de dicho teatro es además musical. El ya citado investigador Emilio Palacios nos indica que “Peñaflorida tuvo una preocupación mayor por las formas en que el teatro se unía a la música, su gran pasión”. Y ciertamente lo hace escogiendo cuidadosamente una forma que reunía las mejores condiciones para constituir el adecuado vehículo de las nuevas ideas. Ya hemos hablado antes de ello. Pero quizás convenga abundar. El investigador Leland Fox ha insistido en la forma de la ópera cómica como expresión del estilo clásico:

“This new form, *opéra-comique*, together with its related types, was to become a vehicle for French classical expression”⁴¹⁴.

Señala el mismo autor el importante nexo de la música y la filosofía como explicación del radical cambio en la temática de los libretos:

“Music and philosophy were bound together in this period as in perhaps none other. The texts for the new operas were constructed not out of mythology or courtly splendor but out of the artistic realization of philosophical values”⁴¹⁵.

Y explica, por último, las adecuadas condiciones históricas para el nacimiento y desarrollo del nuevo género:

“During these years, with no foreign political intervention to divert its strength - “the 1760’s were the most peaceful in European history” - this energy produced a period of great achievement, rightly called classicism”⁴¹⁶.

Estas ideas son perfectamente explicativas de nuestro caso. No es pues ninguna casualidad la utilización por parte de la R.S.B.A.P. de la ópera cómica como género predilecto en el terreno de la música teatral, sino que supone su adscripción a una corriente general en la Europa del momento, teniendo sus raíces en las nuevas ideas filosóficas.

Pero pasemos a la lista concreta de óperas antes citadas. Luis M^a Areta es quien ha analizado de forma global dicha lista, estableciendo como conclusión “que la afición que los amigos sentían por la zarzuela les llegaba principalmente a través de Francia”. Hemos hablado ya de esta influencia francesa. Pero hemos de poner reparo a una cuestión que si bien en apariencia puede parecer de poca monta, no lo es si se quiere profundizar en el análisis de relaciones e influencias. Se trata de la asimilación del concepto “*opéra comique*” por el de zarzuela. Es cierto que los Amigos de la R.S.B.A.P. y más en concreto Samaniego eran partidarios de la zarzuela. También es conocida la larga tradición de obras teatrales tituladas como zarzuelas en España. No creemos son embargo que exista una univocidad ni en el tratamiento literario ni en el musical a través de su historia. Y concretamente en el siglo XVIII está por definir como hemos indicado anteriormente, a pesar de los insustituibles trabajos de Cotarelo y Subirá, la existencia o no de diferentes modelos de zarzuela en su largo recorrido histórico, con sus préstamos e influencias. Aun a riesgo evidentemente de equivocarnos, pensamos que los Amigos de la Bascongada llegan a admitir la zarzuela por su conexión formal con la ópera *comique*. Parten en principio, como indica Areta, de las obras francesas admitiendo como buenas a las españolas en relación al mismo esquema. No es tan fácil el tema de las obras italianas. Con todo es una lástima que no se conserven las óperas de Peñafloreda (*El borracho burlado*), y de Gamarra (*El médico avariento*) para

comprobar estas ideas. Pero el libreto de la ópera de Peñafloreda, en varias ocasiones, y sobre todo al final puede darnos alguna luz al respecto. La escena última "que sirve de fin de fiesta", es formalmente calcada de los finales al estilo "vaudevilles" de las óperas cómicas francesas.

Pero además de esta especificación en favor de un discernimiento de diversas tipificaciones dentro de un mismo género, diferencias no sólo entre la digamos zarzuela "ilustrada", y la ópera comique, sino también entre ésta y la ópera buffa, hay que hacer una distinción anterior.

Dentro de la lista figura la obra "Il Heroe Chinese", de Conforto, que probablemente escape a la clasificación de ópera cómica. El célebre Farinelli dejó escrita una noticia "de todas las funciones de óperas, serenatas y intermedios que se han representado... en el Coliseo del Buen Retiro y en el Real Sitio de Aranjuez desde el año de 1747 hasta el presente de 1758, con expresion de las cantidades remitidas y entregadas a los maestros compositores de la música"⁴¹⁷. En ella, y dentro del apartado de óperas figura "L'Heroe Cinese", por la que cobró 9.035 reales y 10 maravedís el compositor Nicolás Conforto el año 1754 (estando aún en Italia, ya que llegó a Madrid el 14 de octubre de 1755, procedente de Nápoles). La obra conoce cierto éxito, ya que se representa también el año 1774 en Sevilla con el título de "El Héroe de la China"⁴¹⁸. El texto era del poeta Metastasio.

El anterior dato, además de abrir el espectro formal del repertorio de la R.S.B.A.P. a las óperas grandes, nos introduce en el tema de la ópera buffa, la genuinamente clave en el desarrollo de la ópera en el siglo XVIII. El que la obra de Conforto llegara a la Sociedad, con toda probabilidad a través de sus relaciones con la Corte, nos introduce la duda acerca de la posibilidad de que las obras italianas del repertorio de la Bascongada tuviesen asimismo una procedencia peninsular. Y esta posibilidad podría venir sobre todo a través de la corte, donde ya se habían representado antes de 1758 la *Serva Padrona*, así como el *Tracollo*, ambas de Pergolesi⁴¹⁹. Pero cabría también la posibilidad de que fuera a través de las Compañías italianas que actuaron en la costa, comenzando por Barcelona, donde la Compañía de Nicolás Setaro había representado ya la *Serva Padrona* el año 1750 (más tarde la misma compañía había de visitar Pamplona y Bilbao). Otra vía lógica de entrada de dichas obras italianas es la francesa. No hay que olvidar que en la sesión de representaciones que desde 1752 a 1754 se efectúa en París, concretamente en l'Académie Royale de Musique, reponen la *Serva Padrona*, iniciando con ella la famosa querrela de los bufones. Y en el repertorio que interpretaban incluían asimismo la obra *Tracolo*, de Pergolesi. Por último, cabe también la vía italiana directa como la de entrada de dichas dos obras. Ello podría haber ocurrido años antes del nacimiento de la Bascongada. Recordemos que Manuel Ignacio de Altuna efectuó un largo viaje de cinco años, gran parte de los cuales los pasó en Italia, concretamente en Venecia, Roma y Nápoles como ya se ha visto anteriormente. Y para 1746 estaba ya Altuna en Azcoitia.

En todo caso, bien por una procedencia de creación musical, bien por

una de difusión, el hecho es que estamos ante un repertorio que combina la práctica músico-teatral de última hora existente en Italia, Francia y España. con la creación propia representada en las obras de Peñaforida y Gamarra.

Si realizamos un somero análisis de las obras individualmente, veremos que difícilmente puede pensarse en una elección al azar.

Dejemos de momento "El borracho burlado", y "El médico avariento", que fueron lógicamente de uso exclusivo y sin trascendencia musical fuera del ámbito vasco. Como dato anecdótico señalaremos que en un índice del archivo de la R.S.B.A.P. del año 1783, aparece "El médico avariento", con el nombre de Opera bufona. Y en el mismo índice se consigna el "Mariscal en Fragua", obra que curiosamente no aparece citada en la relación de 1771, y de la que ya hemos hablado.

La Serva Padrona es suficientemente conocida en su capital importancia dentro del repertorio dramático musical como generadora de una de las controversias musicales más importantes en el XVIII europeo.

Del mismo **G. B. Pergolesi** es la obra que figura en la relación como "*Il Tracolo*". La investigadora Goirdana Lazarevich ha expuesto en un excelente artículo⁴²⁰ la extraordinaria popularidad de este intermezzo, titulado en principio "Livieta e Tracolo". Auténtico ejemplo de su utilización en innumerable "pasticcios" de la época, da lugar a obras de diferentes títulos: "Il ladro finto pazzo", "La contadina astuta", "Tracollo medico ignorante", etc. Ello ha ocasionado no pocos problemas a la investigación histórica, hasta el punto de que la última tendencia es a reconocer como obra netamente Pergolesiana únicamente las que se ciñen a las representaciones iniciales, convirtiéndose en prácticamente obras nuevas al ser incluida en forma fragmentada en innumerales representaciones a lo largo de la geografía europea. La duda sobre el origen y la autoría de este tipo de obras también existe en nuestra lista. Así, en principio es lógico pensar que la obra que figura con el título de "*Livieta é poy Fracoso*" pudiera ser la misma o parecida a una de las que hemos estado hablando, es decir de "Livieta e Tracollo". Pero no deja de extrañar que aparezca exactamente detrás de "Il Tracolo". Parece difícil pensar en una equivocación de los miembros de la R.S.B.A.P. al publicar los dos títulos si se tratara de uno solo. Sin embargo, no aparece dicho título ni el diccionario lírico de Felix Clément, ni en el Catálogo de intermedios cómicos italianos de Irene Mamczarz⁴²¹. ¿Podría pensarse en otro pasticcio, basado en la misma obra, pero de factura diversa?. Pudiera ser.

De la ópera "*Lucile*", de **Modest Grétry** se ha ocupado en especial el investigador Leland Fox, ensalzando sus valores musicales en los siguientes términos:

"Grétry's *Lucile* is fully representative of classic style. The new phraseology of classic expression was evident in the contrasts of thematic materials, performing groups, declamatory and lyric statements, and dynamic levels. Distinct sectionaliza-

tion within formal organization was achieved by conclusive and affirmative cadences, frequent punctuation and unequivocal tonal relationships. A characteristically classic orchestration contributed to the clarity, economy, and balance of *Lucile*⁴²².

"*Le Deserteur*" es una ópera cómica a la que Paul Dukas calificaba como la obra musical más acabada del maestro **Pierre-Alexandre Monsigny**. En ella ya se emplea el nuevo concepto de obertura relacionada musicalmente con el drama, como utilizaría de manera habitual Gluck. Por otra parte, y en opinión de Cucuel, esta obra marca una etapa decisiva en la evolución de la ópera cómica, hacia un arte más simple, con menos personajes convencionales⁴²³.

La presencia de esta obra en el repertorio de la R.S.B.A.P. tiene por otra parte la particularidad de que pudieron haber usado los amigos la adaptación realizada por el Intendente de Sevilla, Pablo de Olavide.

"*Rose et Colas*" y "*Le Roi et le fermier*" son dos óperas cómicas con música igualmente de Monsigny, y figuran en el repertorio como dos buenos ejemplos de idilios campesinos tan del gusto de la época, así como representativos del particular estilo sentimental de Monsigny.

"*Le Maître en droit*" también de Monsigny, es representativa de su primer período, en el que recurre el autor a vaudevilles y arietas parodiadas.

"*Ninette à la Cour*", estrenada el año 1755 con música de **Duni**, es importante sobre todo por el libreto, uno de los de mayor éxito del famoso Favart. En realidad era una parodia de "*Bertoldo in corte*", de Ciampi, otra de las obras que originaron en París la querrela de los bufones. Al igual que ocurre con "*Le Déserteur*", también fuera ésta probablemente adaptada para la Sociedad por el Intendente don Pablo Olavide⁴²⁴.

"*Annette et Lubin*", por último es un título que se presta a confusión en cuanto a la autoría, ya que presenta varios autores. Con el mismo título escribieron libretos Marmontel, y Mme. Favart. Al primero de ellos puso música el Caballero Laborde, representándose la obra en 1762. El mismo año, pero un mes antes, se presentó otra obra del mismo título, siendo esta vez el autor del libreto, mejor dicho la autora, Mme. Favart, y el compositor si bien solamente de parte de la obra, Blaise. No hay ningún dato que decida cuál de las dos obras era la que se encontraba en los archivos de la R.S.B.A.P. En todo caso, y en función de la difusión de las obras, podríamos inclinarnos por la última, que fue sin duda uno de los mayores éxitos de la ópera cómica, tanto en Francia como en el extranjero. Representa el tipo de ópera cómica en la vieja tradición francesa de la comedia vaudeville.

Basadas en los esquemas formales de las obras hasta ahora señaladas habrían de ser sin duda las dos óperas que encabezan la lista y que son las creadas por el Conde de Peñaflores y Manuel de Gamarra, "*El borracho*

burlado" y "*El médico avariento*". De esta segunda poco puede decirse, ya que no se nos ha conservado ni la música ni el texto. Puede ser que el libreto fuera escrito por el propio Conde de Peñafiorida, según se deduce de uno de los borradores de los estatutos. No sabemos ni siquiera si se representó. En cualquier caso es la única obra teatral que conocemos de Manuel de Gamarra.

En lo que respecta al "Borracho burlado", ya en nuestro anterior artículo sobre el Conde de Peñafiorida dejábamos aclarado que hoy por hoy seguimos dando por perdida la partitura de esta obra. Únicamente se conserva la melodía de la "Chanzoneta de Chanton Garrote", con la que comienza la obra. El libreto se imprimió en la época, y fue publicada a comienzos del presente siglo en facsímil por Julio de Urquijo⁴²⁵. De ella queda a la vista la influencia de los modelos de óperas cómicas francesas. Mezcla así formas típicamente operísticas, con otras deudoras de la tradición popular. Además de la "Canzoneta" inicial, figuran en la ópera 8 arias a solo, 1 a duo, una "Arieta rondeau", otras dos Arietas, un Duo y un Trio. Como formas populares se incluyen 2 tonadillas, una jácara, 2 seguidillas y una "cancion bascongada". Hay otras pocas intervenciones musicales en las que no se nos especifica la forma. Entremezcladas y divididas todas esas intervenciones musicales a lo largo de 33 escenas, cierra la ópera una "Scena ultima que sirve de fin de fiesta", en forma de Rondo.

Con ello acabamos el repaso a la lista de óperas publicada en los Extractos de la R.S.B.A.P. del año 1772. ¿Podemos pensar que era éste el repertorio de la Bascongada, en cuanto a música teatral?. Difícil de responder. No hay que olvidar que la relación figura dentro de una "Lista de los efectos... que ha tenido la Sociedad de regalo". Sabemos que a partir de estas fechas la práctica habitual en las academias de las Juntas Generales se inclina hacia la música instrumental. Pero por otro lado sabemos de la práctica operística a niveles privados. ¿Porqué, sin embargo este vacío documental a partir de estas fechas?. Probablemente la clave resida en un criterio de discreción que delimitara de una forma clara la práctica musical pública de la Sociedad, de la privada. Por varias razones, desde la económica, a la social. Ya se ha hablado suficientemente de las reticencias de ciertos sectores eclesiásticos ante la práctica teatral.

En cualquier caso es muy probable que alguna de estas óperas fuera representada a nivel privado, y sobre todo que fueran utilizadas las arias más sobresalientes en los conciertos de Juntas de la propia Sociedad.

Los títulos que aparecen en la lista estudiada, además de responder a influencias diversas, conforman un escogido conjunto de las más sobresalientes muestras de la ópera cómica francesa, junto a varios títulos de óperas italianas, auténticos modelos del género bufo así como de la ópera seria, y por último de dos óperas que fueron creadas a imagen de una forma que en breve había de dar innumerables obras maestras.

C.12.2. OBRAS INSTRUMENTALES

Ha quedado suficientemente explicitada la combinación de la música de escena con la puramente instrumental en las academias musicales que celebraba la Bascongada. También en el caso de la música instrumental nos encontramos con una lamentable escasez de datos. Los más indicativos son los existentes en los Extractos del año 1772. Así igualmente al caso de las óperas, en la "Lista de los efectos, Libros, Maquinas y Curiosidades que ha tenido la Sociedad de regalo desde Diciembre ultimo de 1771", y en el capítulo antes comentado de "Música", figuran las siguientes obras:

"N. I.

SINFONIAS

- Pedro Valmaldere. Opera cuarta.
- Del mismo. Opera quinta.
- De Stamitz Opera cuarta.
- De F.J. Gossec
- De Toeschi Opera cuarta.
- De Titers.
- De Filz Opera segunda.
- Del mismo Opera cuarta.
- De Beck Opera primera.
- De Carlos Barbant.

N. II.

CUARTETOS

- De Bocherini Opera.
- Del mismo Opera.

N. III.

TERCETOS

- De Saleoti Opera segunda.
- De Valmaldere Opera sexta"⁴²⁶,

Ciertamente no son abundantes los detalles que se nos ofrecen, pero sí los suficientes para extraer algunos considerandos.

Conviene antes señalar que no son los únicos datos. En los mismos Extractos del año 1772, dentro de lo concerniente a las "Comisiones segundas o de Ciencias y Artes útiles", figuran en el artículo "IV. Musica. N.II":

“Sonatas

Don Juan de Lombide, Socio Profesor y Organista de la Párrroquia de Santiago de Bilbao, ha presentado seis sonatas de clave y violín dedicadas a la Sociedad”⁴²⁷.

Es muy probable asimismo que la Sociedad tuviera las sonatas escritas por el también socio José Ferrer, y más adelante las de Joaquín Montero, publicadas ya en una fecha tan avanzada como la de 1790.

En el caso de la lista de música instrumental publicada en 1772 poco se nos dice de la procedencia de las partituras. Sobre este tema de la procedencia, únicamente hemos encontrado un dato relativo al año 1777. Entre la correspondencia de P.J. de Alava se encuentra una carta del también miembro de número de la Sociedad, Juan Bautista Porcel escrita en París con fecha 25 de julio:

“Querido Pedro Jacinto: Te avisé el precio de los papeles que son mejores que todos los que hemos visto ahí, y los de 40 s. hermosísimos: ahora te remito 4 de las mejores arias, y dos oberturas, las primeras para que las presentes de mi parte a tus discípulas, que no dudo querrán cantar en una lengua que la han juzgado digna de su aplicación, las segundas para que se ejecuten en los conciertos de Juntas, y sirvan de prueba de que no os he olvidado...”⁴²⁸.

Esta proveniencia musical directa desde la capital francesa no es nada nueva, teniendo en cuenta sobre todo la educación musical de varios miembros de la Bascongada, entre otros la del Conde. No faltan pruebas del continuo tránsito de mercancías desde París a través de Bayona como hemos visto anteriormente. Así, bien a través de Manuel de Vicuña, bien a través de miembros o personas relacionadas con la Sociedad, se encargan diversas compras a París, en alguna ocasión de partituras. Así ocurre el año 1787 con Gerónimo Mas, profesor en el Seminario de Vergara, y que parte hacia París. Ello nos conduce a un tema constante en la historia de la R.S.B.A.P. la constante relación e interconexión con el Seminario, sobre todo de los años 1780 en adelante. Si en algo es claro lo es en el tema del repertorio de música instrumental. Por eso este capítulo tiene su auténtico complemento en el capítulo paralelo de repertorio musical relativo al Seminario de Vergara.

Pero de momento nos limitaremos al repertorio consignado en las fuentes propias de la Sociedad.

Es de lamentar en primer lugar la pérdida de todas estas partituras ya que con solamente la cita nos encontramos en un movedizo terreno de suposiciones. No solamente para saber la obra concreta, en más de una ocasión ciertamente imposible, sino también para saber las ediciones y plantilla instrumental que utilizaban. Incluso en alguna ocasión el compositor nos trae asimismo problemas, habida cuenta de la existencia de varios con el mismo apellido.

Una de las suposiciones es la de que las partituras regaladas eran impresas. Nos apoyamos por una parte en el hecho de que existen en Aránzazu, como más adelante veremos, varios impresos que coinciden exactamente con algunas de las obras que figuran en la relación. Por otra parte la procedencia geográfica de los compositores es muy diversa como para suponer que se hubieran utilizado copias de los manuscritos originales. Aunque las partituras que figuran en la lista fueran manuscritas, serían sin duda copias de impresos. Apoya esta idea el hecho de que todas las partituras de la lista pueden agruparse en dos o tres editoriales parisinas de música, con ediciones muy cercanas en el tiempo al de la fecha de entrega de las obras en la R.S.B.A.P.

A simple vista puede parecer este tema un rizar el rizo. Y sin embargo es un tema fundamental. No cabe duda de que la práctica instrumental depende en gran medida de los materiales de que se disponga. Hay no pocas diferencias entre la instrumentación deseada por el compositor y la indicada por el editor en las partes. El especialista en Sinfonía francesa, Barry Brook ha tratado este tema ampliamente. Plantea así las diferentes prácticas instrumentales emanadas de una partitura tipo. Estas diferencias son menores en el caso de las capillas que utilizaban las partes manuscritas, respondiendo fielmente los deseos del compositor a su cargo, diferencias que casi siempre se planteaban en los instrumentos de viento, tanto de la familia de la madera como de la de los metales. Pero no es nuestro caso, ya que utilizaban obras de repertorio conocido, casi digamos de "hit parade". Señala Barry Brook la particularidad de los compositores franceses

"Le Symphoniste français, au contraire, sachant que l'ouvrage sur lequel il travaillait serait bientôt publié - dans bien de cas avant même d'être exécuté devait tenir compte du marché que son éditeur envisageait et du désir qu'avait celui-ci de vendre le plus possible; il devait préparer ses partitions de manière qu'elles puissent servir "pour les petites aussi bien que pour les grands concerts". Il devait faire très attention au rôle qu'il donnait aux instruments à vent car un grand nombre de "petits concerts" ne comprenaient que des cordes"⁴²⁹.

Este carácter de comodín que a priori concedían los compositores franceses a las partituras editadas, hay que ampliarlo a gran parte de la música orquestal editada en Francia. Solo así se comprenden en las ediciones frases como: "... parties de hautbois et cors de chasses, les quelles seront ad libitum", "trios qui sont faits pour exécuter à trois ou en plein orchestre", o la habitual indistinta utilización de "hautbois ou flûtes".

Aclarados los anteriores extremos, pasemos a examinar brevemente los datos que podemos rescatar de la mencionada lista. En ella están representados los siguientes compositores:

Barbandt, Charles

Figura como "Carlos Barbant", entre los sinfonistas. No hemos podido hallar hasta el momento ningún dato biográfico acerca de este compositor en las obras de referencia especializadas. En lo que respecta a su obra compositiva tenemos el dato de la conservación en el antiguo archivo musical de Aránzazu, en el ms. 903, de dos papeles correspondientes a la "1ª Sinfonia "Composed by Charles Barbandz".

Por otra parte en el Repertorio Internacional RISM AI (vol.1) se incluyen obras impresas de este autor existentes en diversas bibliotecas. Tiene varios himnos, a voces, así como 7 títulos de diferentes obras instrumentales. Entre ellas figuran "VI Symphonie's for two violins, two french horns, tenor, violoncello, and a thorough bass... opera VI", publicado sin fecha en Londres. El lugar de publicación del resto de las obras es asimismo Londres, indicando en algunas la fechas de 1764 y 1766.

Beck, Franz

Aparece representado en la relación de la Bascongada con una "Opera prima" en el apartado de las sinfonías. Compositor nacido en Manheim el año 1734, desarrolló su actividad musical en Francia, falleciendo en Bordeaux el año 1809. Considerado por algunos como precursor de Haydn, Boccherini e incluso de Beethoven, sus sinfonías son calificadas por Brook como de las más originales y sorprendentes del período preclásico.

La "obra" regalada a nuestra Sociedad probablemente perteneciera al catálogo de Mr. Venier editado en 1769 o 1770, donde aparece la "opera 1ª", en realidad 6 oberturas orquestales escritas el año 1758.

Boccherini, Luis

Compositor nacido en Lucca al año 1743 y fallecido en Madrid el año 1805, del que poca presentación hace falta.

En principio parecería lógico que la presencia de obras de Boccherini en la R.S.B.A.P. procediera directamente de Madrid; sin embargo es probable que esta presencia provenga, al igual que en resto de las partituras, de Francia.

Boccherini no llega a Madrid antes de 1769. Las obras que figuran en la relación de la Bascongada son dos "operas" en la sección de cuartetos. Y solamente hay dos opus de cuartetos publicados anteriormente a 1772, ambos editados en París. Y evidentemente no es una casualidad que aun hoy se conserven en Aránzazu los siguientes cuartetos de Boccherini:

"VI / Quartetti / Per due Violini, Alto / e / Violoncello / Dedicati a / S.A.R.Dn. Luigi / Infante di Spagna / da / LUIGI BOCCHERINI / Gravées par Mme. La Ve Leclair / Opera VI / Libro Secondo di Quartetti / mis au jour par M. Venier Seul

Editeur des dits Ouvrages / Prix 9tt / A Paris / Chez M. Venier, Editeur de plusieurs Ouvrages de Musique à l'Entrée de la rue St. Thomas de Lovre vis à vis le chateau d'Eau / Et aux Adresses Ordinaires / à Lyon / M. Castaud Place de la Comedie / Avec Privilège du Roy / & A Bordeaux chez Saunier".

Es probable pues, que esta obra formara parte de un grupo de partituras editadas procedentes de Francia, via Bayona, como tantas otras adquisiciones de los miembros de la Bascongada.

Esta obra dedicada al infante Don Luis fue compuesta y editada el año 1769, y al igual que los primeros cuartetos editados dos años antes están escritos en el característico estilo italiano de cámara.

Dittersdorf, Carl Ditters Von

Nació en Viena el año 1739 y falleció en Neuhof (Bohemia) el año 1799. Aunque no trabajara en Francia, ya que está considerado como una de las más importantes figuras de la escuela clásica vienesa, sus obras fueron muy populares en Francia. Tanto que no es fácil realmente saber a qué edición pertenecería la obra que señalada simplemente como "De Titters" en el apartado de sinfonías, figura en la relación que comentamos. Anteriormente a 1771 hay ediciones de sinfonías de Dittersdorf en más de 3 editoriales parisinas, entre ellas Venier y Huberty.

Filtz, Anton

Compositor nacido en Eichstätt el año 1733, falleciendo en Mannheim en 1760. Esta última localidad indica el lugar donde trabajó la mayor parte de su vida. Fue junto con Stamitz el auténtico renovador de la música instrumental de la llamada Escuela de Mannheim.

En la lista de las obras que figuran en los Extractos, se encuentran dentro de las sinfonías, la "opera segunda", y la "opera cuarta" de Filtz. la primera de ellas se encuentra también hoy como impreso en el Monasterio de Aránzazu (si bien incompleto). Ello puede darnos alguna luz acerca de la edición:

"Six / Simphonies / A Quatre Parties obligées / avec Cors de Chasse ad libitum. / Composées / par / Mr FILTZ / Mises au jour par Mr Huberty / Ordinaire de l'Academie Royale de Musique / Oeuvre II^{me} / Gravée par Chambor / Prix 9tt. / On vend les Parties de Cors de Chasse séparément / A Paris / Chez M. de la Croix d'Or / l'Editeur rue des deux Ecus au Pigeon blanc ou l'on trouve un grand Magasin / de Musique moderne / Avec Privilège du Roy".

Galeotti

En la relación de la R.S.B.A.P., y dentro del apartado denominado como Tercetos, figura "De Saleoti Opera Segunda". No hemos podido hallar ningún compositor con el nombre de Saleoti, y sin embargo en el Catálogo de M. de La Chevardiere, y en el apartado de "Trio" figura: "Galeoti. 2e." El problema es que hay varios compositores de apellido Galeoti. Es probable que el que figura en la Sociedad se trate de Stefano Galeotti, nacido en Italia el año 1723 y fallecido hacia el año 1790. Algunas de sus obras fueron editadas en París, y entre ellas se hace mención especial de sus trio-sonatas con la inusual composición de 2 cellos y continuo. La que conocieron los Amigos del País sería probablemente un trio usual de 2 violines y bajo, si admitimos la asimilación a los tríos de Galeotti que con el nº de "Opera II" se conservan en la Biblioteca Nacional de París, en realidad 6 sonatas en trio, que fueron anunciadas en la prensa de la época por vez primera el año 1763.

Gossec, François-joseph

Nace este compositor en Vergnies (Hainaut) en 1734 y fallece en París el año 1829. Su actividad es capital en el desarrollo de la música sinfónica francesa.

No es fácil saber cuál de sus sinfonías sería la depositada el año 1772 en la Sociedad, ya que solamente figura en el apartado de sinfonías la especificación de "De F.J. Gossec". Anteriormente a 1771 más de cuatro editoriales parisinas habían editado obras sinfónicas de Gossec, entre ellas La Chevardière y Venier.

Maldere, Pierre Van

Compositor nacido en Bruselas el año 1729 y fallecido en la misma ciudad el año 1768. Se trata del compositor más citado en la relación de los Extractos de la R.S.B.A.P., ya que en el apartado de sinfonías figuran: "Pedro Valmaldere. Opera cuarta", y "Del mismo opera quinta", y en apartado de tercetos: "De Valmaldere Opera sexta".

En el archivo del Santuario de Aránzazu se conserva incompleta una colección de seis sinfonías impresas de este autor, con el siguiente título completo:

"Sei / Sinfonie / a Più Strumenti / Composte / da / P. Vanmaldere / Mis au jour par Mr Venier / Seul Editeur de dits Ouvrages / Gravées par Mme. Leclair / Prix 12tt / Compris les Parties de Hautbois et Cors de Chasses, / Les quelles seront ad Libitum / Opera IV^a / A Paris / Chez Mr. Venier Editeur de plusieurs Ouvrages de Musique, à l'entrée / de la rue St Thomas du Louvre vis-à-vis le Chateau d'Eau / Et aux Adresses Ordinaires / A Lyon / Mrs les Freres le Goux, Place des Cordeliers / Mr

Castau, Place de la Comédie / Avec Privilège du Roy / De l'Imprimerie de Richomme”.

Este opus n.º 4 seguía figurando en los catálogos de Venier editados los años 1769 o 1770, donde asimismo aparece el op. 5. No aparece sin embargo en esta casa editorial el trio op. 6. La Chevardière en cambio sí incluye entre su catálogo un trio de van Maldere, si bien no especifica el opus.

No deja de tener su importancia una presencia tan acusada de obras de P. van Maldere. Compositor desgraciadamente tan poco conocido en nuestros días, es reconocido históricamente como uno de los pioneros del nuevo género sinfónico, siendo un claro antecedente de la idea clásica de Haydn y Mozart.

Stamitz, Johann

En la relación de obras instrumentales de la R.S.B.A.P. únicamente figura una obra de Stamitz, en el apartado de sinfonías, y con esta especificación: “De Stamitz Opera cuarta”. El problema inicial es saber de cuál de los miembros de la familia Stamitz puede tratarse.

Afortunadamente conservamos, asimismo en Aránzazu, un ejemplar del violín 2.º de este opus, que puede darnos luz sobre la obra que constaría en la Bascongada. Este es el título completo:

“Six Symphonies / à quatre parties obligées / Avec les Hautbois ou Flûtes / Et Cors de Chasse, / Compris deux Trios qui sont faits pour / exécuter à Trois où en plein Orqueste / Composées / par Mr STAMITZ / Mis au jour par Huberti / Oeuvre IV / Prix 9tt / On vend les Cors de Chasse séparément / A Paris / Aux Adresses Ordinaires / Avec Privilège du Roy”.

Esta obra pertenece a Johann Stamitz (Havlickov Brod, 1717 - Mannheim, 1757), y fue anunciada por vez primera en la prensa parisina el año 1758. Comprende este opus 4 sinfonías y 2 tríos orquestales, tal y como figura en el impreso de Aránzazu. Máximo representante de la primera generación de Mannheim, esta obra es ejemplo de una de las innovaciones más características de Stamitz en el género sinfónico: la adopción del ciclo de cuatro movimientos con el minueto y trio en tercer lugar, seguidos de un presto, presto assai o prestissimo.

Toeschi, Carl Joseph

También en el caso de este compositor se nos presentan dudas, ya que son cuatro los compositores del mismo apellido y familia. En la relación de la R.S.B.A.P. figura sin nombre en el apartado de sinfonías con la especificación de “opera cuarta”.

No obstante, únicamente uno de los cuatro Toeschi hemos hallado con esta especificación de opus IV entre su obra sinfónica. Se trata de Carl Joseph Toeschi, nacido en Ludwigsburg el año 1731 y fallecido en Munich el año 1788. Entre sus obras editadas se conoce la op. 4, seis sinfonías publicadas por vez primera en Amsterdam el año 1768. Se le considera como uno de los principales representantes de la segunda generación de Mannheim. Su obra presenta influencias italianas y de la ópera comique, con un especial cuidado en la instrumentación.

* * *

A modo de pequeño resumen cabría preguntarse al igual que en el apartado dedicado a las óperas, hasta qué punto el hecho de que estas obras figuraran en una lista de "efectos" regalados a la R.S.B.A.P. supone que fueran el grueso del repertorio instrumental utilizado por la propia Sociedad en sus conciertos. No creemos haya razones de mayor peso que la lógica, o en todo caso el beneficio de la duda, para suponer que eran efectivamente parte de las obras interpretadas por la Bascongada. De cualquier manera son importantes y claramente definitorias las modalidades y estéticas de música instrumental empleadas. Y la utilidad de estas obras trasciende además el círculo de la Bascongada, para mostrar una fuerte implantación en la Capilla Musical de Aránzazu. Las obras allí conservadas, en unión de otros datos, que más adelante citaremos al referirnos a la música practicada en el Seminario de Vergara, demuestra muy claramente la procedencia casi absolutamente parisina de estas obras. Ello no es en absoluto de extrañar. El citado investigador de la sinfonía francesa, Barry Brook, destaca claramente la supremacía parisina en el terreno de la edición:

"Dans le courant du XVIIIe siècle, Paris devint la capitale mondiale pour la gravure de musique. Il est probable qu'entre 1750 et 1770 on publia plus de musique a Paris que dans tout le reste de l'Europe [...]. Dans les autres pays, jusqu'à environ 1775-1780, on continua à utiliser la méthode plus ancienne et moins jolie d'impression par caractères mobiles, mais le plus souvent on copia tout à la main [...]. Quant on est amené à se documenter sur des ouvrages musicaux du troisième quart du XVIIIe siècle on constate que dans les collections de la plupart des bibliothèques européennes, si les oeuvres ne sont pas manuscrites, le plus grand nombre des ouvrages imprimés avaient été édités à Paris. La règle vaut aussi pour Haydn et Mozart"⁴³⁰.

Esta relación de las partituras que se relacionan en los Extractos de la R.S.B.A.P. del año 1772 con París no es meramente por el hecho de estar allí editadas, sino que tiene una implicación musical más profunda. Si analizamos someramente las procedencias nativas de los compositores y su vinculación

geográfica laboral, tenemos más o menos el siguiente resultado: la escuela de Mannheim está fuertemente representada, en sus dos generaciones, Johann Stamitz y Anton Filtz, de la 1.^a, y Carl Joseph Toeschi y Franz Beck, de la 2.^a. Prima pues en la época temprana de la R.S.B.A.P. (recordemos que estamos hablando de los años 1771-72) la estética centroeuropea que representa la mayor innovación en el avance del lenguaje instrumental. Pero a ella se le añaden otras escuelas. Carl Ditters von Dittersdorf pertenece a la vienesa y Pierre van Maldere desarrolla su trabajo en Bélgica. Italia está representada tanto por Galeotti, que desarrolla asimismo su trabajo en Holanda, como por Boccherini, que lo hace en España. Barbandz, se relaciona con Inglaterra. Y Francia está representada por su máximo exponente, Gossec.

Pero además de esta variada presencia justo es afirmar el gran peso que tiene París en gran parte de los compositores citados, ya que más de uno de ellos debe su reconocimiento al trampolín que en esta época constituía la villa de las luces, auténtico termómetro de las tendencias y líneas musicales europeas.

Otro hecho a destacar es que si bien son 14 los títulos que se nos especifican, la mayor parte de ellos comprenden varias composiciones, sumando entre todos un número no inferior a 54 obras instrumentales, repartidas entre 38 sinfonías, 7 cuartetos y 9 tríos. Una suma nada despreciable de obras para la época. Conviene señalar por otra parte que son muy claros los géneros empleados: la música de cámara, en sus variantes de tríos y cuartetos, y la música orquestal, con plantilla grande que incluía la sección de viento-madera, flautas u oboes y la del metal, trompas o clarines. Por último es de destacar que no aparece aún la sinfonía concertante, en esta primera época que acabamos de comentar.

C.13. VALORACION

No queremos dar a este capítulo valorativo un carácter conclusivo, por cuanto juzgamos más interesante globalizar las conclusiones al final del siguiente volumen. No obstante, teniendo en cuenta que la R.S.B.A.P. tiene de por sí una entidad diferenciada de la del Seminario de Vergara, creemos interesante observar al menos las relaciones e influjos que recogió y generó el grupo de ilustrados vascos a niveles estrictamente musicales. Igualmente nos interesa la comparación con el desarrollo musical que tuvieron el resto de las Sociedades económicas surgidas a imitación de la vasca diez años más tarde por toda la geografía peninsular. La mayor o menor actividad musical generada en ellas servirá para calibrar asimismo el peso de la música en la propia R.S.B.A.P., así como nos ayudará sin duda a establecer las conclusiones finales.

C.13.1. COMPARACION CON EL RESTO DE LAS SOCIEDADES ECONOMICAS PENINSULARES

Sabido es que en la década de los años 70 se fundan en todo el territorio de la geografía hispana numerosas Sociedades económicas a imitación de la R.S.B.A.P., encabezadas por la Matritense. Es habitual concederles un importante peso en el desarrollo de la música, especialmente la instrumental.

No obstante a la hora de iniciar estudios comparativos nos encontramos ante la carencia absoluta de trabajos concretos sobre la incidencia de la música en las Sociedades Económicas hispanas. Echamos en falta estudios sobre la vida musical en los diferentes enclaves donde se formaron las Sociedades económicas. Solamente a través de ellos podríamos medir las a veces sutiles diferencias entre prácticas privadas y prácticas organizadas.

Intentaremos coordinar los pocos datos que hemos logrado obtener. Hay un tema capital que diferencia la R.S.B.A.P. de las demás Sociedades en cuanto al tratamiento estatutario de la música. Lo explicaremos a través de dos casos concretos.

En marzo de 1775 se envía a la Corte un informe sobre la creación de una Sociedad Patriótica en Sevilla, realizada por una diputación de tres personas que respondía así a la carta-orden enviada en noviembre de 1774 por el Gobernador del Real Consejo de Castilla:

“La Sociedad Vascongada ha dado un ejemplo e idea dignos de ser imitados; y más el celo con que en pocos años de aplicación ha adelantado muchos de instrucción y ha dado pasos rápidos hacia la prosperidad: así los pueblos en que brille igual celo concurrirán a imitarles; y en Sevilla, que ha sido siempre la primera para todo lo útil, no sería la última en esta conveniente

institución. Si la ciudad fuese servida, pudiera adoptar en mucha parte los Estatutos formados por aquella Sociedad, que hoy tienen la Real Aprobación, y que se pueden seguir con la diferencia que prescribe la diversa constitución del país⁴³¹.

Acompañaban al informe unos posibles estatutos, que fueron devueltos con una Carta-Orden del Real Consejo, de fecha 17 de septiembre de 1776, en la que se ordenaba reformarlos:

“con arreglo en lo posible a los de la Sociedad de la Corte que ya estaban aprobados, pues deseaba aquel Tribunal que entre las Sociedades del Reyno hubiese uniformidad de principios en todo aquello que no fuese preciso variar⁴³².”

Comenta Ernst Lluch esta “inflexibilidad de la propuesta de Campomanes aún para los que querían colaborar en sus proyectos pero con un acento diferencial”, incluyendo el testimonio del fiscal valenciano Sisternes, con ocasión de los problemas a los que se enfrentaban en Cataluña para la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona; según carta de 2 de abril de 1787:

“Tengo notado que a todas las Sociedades erigidas en estos últimos tiempos se les han aplicado vengan o no vengan bien, los estatutos de la de Madrid, porque vive y manda su autor. Por otra parte recelo que los estatutos se aprueben con las innovaciones que Ud. supone y yo tengo por justas e indispensables respecto a los de la Sociedad de Madrid. El conocer que Cataluña por su situación, clima y costumbres de sus naturales necesita distintas reglas es mucha obra y cuesta gotas de sangre el darlo a entender⁴³³.”

Fijémonos que ya habían pasado 23 años desde la creación de la R.S.B.A.P. y se estaba a 2 de uno de los acontecimientos históricos más importantes de la era moderna en la vecina Francia. Poco tiempo les quedaba a los ilustrados en la península para desarrollar sus propuestas innovadoras.

El hecho de que los Estatutos de la Sociedad madrileña fueran el modelo para todas las demás peninsulares cerraba de principio la posibilidad de incluir la música como una de las posibles ocupaciones académicas de sus miembros. La Sociedad Matritense en ningún momento nombra a la música en sus Estatutos, lo cual no deja de ser hasta cierto punto lógico. Habían pasado los años y las preocupaciones de los ilustrados se dirigían a campos más técnicos. Pero probablemente haya una razón de más peso, y es que desde la mayor demografía madrileña, una gran urbe con todas sus ofertas musicales públicas y privadas, a la existencia de la Corte, con su extensa organización musical, no necesitaban los ilustrados madrileños la inclusión de la música en una Sociedad destinada primordialmente al estudio de los avances de la ciencia y técnicas en la época.

Quizás por eso sea más de lamentar la estricta actitud centralizadora de los responsables políticos, por cuanto cerraron la posibilidad de que cada Sociedad pudiera incluir o no, entre otras materias, a la música como una de sus posibles dedicaciones, a imitación de la R.S.B.A.P. Ciertamente más se parecía la situación musical de las provincias a la del País Vasco en cuanto a fuerzas productoras y medios de difusión que a la de la Corte.

Por ello la incidencia de la música en cada una de las Sociedades económicas peninsulares habremos de relacionarla sobre todo con las aficiones y niveles musicales de sus respectivos miembros así como al grado de desarrollo del entorno social.

En la creación de la Sociedad económica de Sevilla, tuvo no poco que ver el Asistente de la ciudad, Pablo de Olavide, miembro de la R.S.B.A.P.⁴³⁴. No es casualidad que la 1ª reunión de la naciente sociedad sevillana se haga en su vivienda. Sabemos de su probada afición musical, tanto como la teatral. Aguilar Piñal nos indica la organización semanal de conciertos musicales en el momento de su llegada a Sevilla⁵³⁵, y J.Mª Mena nos habla de sus esfuerzos por secularizar la enseñanza de la música, incluyendo dentro del Plan del acción de la Real Sociedad Económica, clases de solfeo y de instrumentos⁴³⁶.

Cercana también a la R.S.B.A.P. es la Real Sociedad Económica Tudelana de Amigos del País, creada en 1778, y cuyo primer Director, Felipe de Castejón y Tobar era asimismo miembro de la R.S.B.A.P. No parece que entre los trabajos de la Sociedad tuviera lugar la música, pero en lo que se refiere a la esfera privada, sabemos por los trabajos de Aurelio Sagasetta la fuerte presencia de la música en la vida de la personalidad más distinguida de la Sociedad tudelana, el Marqués de San Adrián, casado con Maria Josefa de Armendariz, hija del marqués de Castelfuerte.

La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País tuvo una fuerte incidencia en el adelanto científico de su región. Entre los múltiples trabajos que se presentaron, destaca en lo que a nuestro tema se refiere, la presentación entre los años 1778 y 1796 de varios pianofortes y monacordios por Antonio Enriquez.

Si de la zona oriental nos trasladamos a la occidental del País Vasco, la Real Sociedad Económica Asturiana tenía entre sus miembros a un amigo conecedor de la R.S.B.A.P., Melchor de Jovellanos. Se han visto sus relaciones con José Ferrer, miembro de la Sociedad, y más adelante se verán sus relaciones con el Seminario de Vergara. No hemos encontrado, con todo, grandes noticias de actividades musicales de esta Sociedad. El único dato disponible por el momento es la representación el año 1784 por parte de la Real Sociedad Económica Asturiana de la obra *Oviedo Festivo*:

“Oratorio que ha de cantarse por los Musicos de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Oviedo, Capital del Principado de Asturias, en la Noche del 24 de Agosto de este año de 1784. Puesto en musica por Don Luis Blasco Profesor de ella en la

misma Santa Iglesia. Quien lo dedica a dicha Real Sociedad Asturiana⁴³⁷.

Puede observarse nuevamente la participación del elemento profesional más estable, el perteneciente a las Capillas musicales de la Iglesia, en las actividades musicales de los ilustrados. La obra anterior ha sido analizada recientemente por Jesús Menéndez Peláez, quien incluye el acontecimiento dentro del género del teatro escolar, ya que los niños tenían participación fundamental en ella.

Solamente un dato relaciona por el momento con la música a la Sociedad Económica de Valladolid, sobre el que señala M^a Antonia Virgili:

“hay un “armonioso concierto de Musica” en la entrega de premios de la Sociedad Económica, pero desconocemos a cargo de quién (posiblemente los músicos de la catedral) y qué repertorio interpretaban”⁴³⁸.

Acercándonos a la costa mediterránea, en enero de 1785 son aprobados los Estatutos de la Real Sociedad Económica Valenciana. Uno de sus principales fines, según el título III, era el de “promover y auxiliar la Enseñanza de las Artes y de las Letras”⁴³⁹. No sabemos si entre ellas figuraría o no la música, pero no hemos hallado referencia alguna.

En relación a la presencia de la música en las normativas por las que se regían las diferentes Sociedades, hemos examinado los Estatutos de varias de ellas y como era de esperar, ninguna referencia a nuestro tema aparece en los textos. Extraña con todo que en una región tan ilustrada como la levantina no aparezcan más datos musicales relacionados con las Sociedades ilustradas. Más que a falta de ellas, achacamos nuestro desconocimiento a la inexistencia de trabajos sobre la práctica musical de la época en el área citada.

Donde sí aparecen datos, proporcionados por M^a del Rosario Alvarez, es en las Islas Canarias, concretamente en Puerto de la Cruz, donde debía tener cierta relevancia una personalidad como D. Bernardo Valois y Bethencourt, presbítero de grandes aficiones musicales:

“Suscrito a varias editoriales inglesas, recibe entre 1770 y 1791, fecha de su muerte, una gran cantidad de partituras de los compositores más importantes de aquella centuria [...]. Es muy probable que, además del órgano, supiera tocar el violín, ya que en el archivo abunda la literatura para este instrumento.

Se conservan en la actualidad unas doscientas partituras de las que tres cuartas partes son impresas. La mayoría son obras instrumentales: sinfonías, conciertos, obras de cámara, etc. Es de suponer, a la vista de este repertorio y ante la desaparición de muchísimas particellas, que D. Bernardo participaría en veladas musicales con otros músicos de la localidad y que estos

conservarían sus correspondientes particellas, terminando por desaparecer con el paso del tiempo"⁴⁴⁰.

Es de esperar que se prosigan las investigaciones sobre estas veladas. Interesa saber su posible conexión con las Sociedades Económicas establecidas en La Laguna, Santa Cruz de la Palma o en Las Palmas, y sería de gran interés comparar estos fondos musicales con los de la R.S.B.A.P. para ver coincidencias, observar la presencia de obras inglesas, la confirmación o no de la supremacía de París en asunto de ediciones musicales, etc.

Hay un hecho por otra parte que es digno de estudiarse. Este caso y otros ya citados de proliferación de grupos humanos y actividades ilustradas coincide con la localización costera. No se ha hablado hasta ahora de Barcelona por una simple razón. La existencia de la Junta de Comercio hacía innecesaria la creación de ninguna Sociedad económica. Pero no cabe duda de que su gran desarrollo musical se debe en parte a tener abiertas de par en par las puertas hacia el mediterráneo y la cultura extranjera, especialmente la proveniente de Italia. Se conoce de Valencia su gran desarrollo musical, sobre todo el teatral. Sevilla, Cádiz, en Andalucía, la Coruña, en Galicia, importante lugar en el tema operístico. Y el País Vasco, con la R.S.B.A.P. Hay una fuerza innegable que rodea el litoral y convierte a la periferia en auténticos lugares de expansión y cultura progresista. Todo ello responde a la idea de que en la época que contemplamos el mar une y las montañas dividen. Falta por saber con todo hasta qué punto resultaba dominante la innegable atracción de la Corte establecida en Madrid. Hasta qué punto sus usos culturales y el modelo propuesto resultaban un acicate o una cortapisa para el desarrollo musical de la periferia.

Por último, y aunque no parece que en el siglo XVIII tuvieran en general las Sociedades Económicas una fuerte influencia en el avance de la música, justo es reconocer que en la segunda época que viven la mayoría de ellas a lo largo del siglo XIX, proporcionan un gran favor al desarrollo de la música, sobre todo en el terreno de la enseñanza. Surgen así, sin ánimos de ser exhaustivos Escuelas y Academias Musicales en Leon, Mérida, Pontevedra, Santiago de Compostela, Sevilla, Tudela o Valencia.

C.13.2. RELACION CON LOS PRINCIPALES CENTROS MUSICALES DEL PAIS VASCO

Teniendo en cuenta que la R.S.B.A.P. surge como tal en la villa de Vergara, pero con un núcleo de personalidades fuertemente relacionadas con Azcoitia, estas dos villas son las primeras en recibir directamente el influjo de sus actividades musicales. Utilizan los efectivos musicales que había en ellas, principalmente en el caso de Vergara, pero sobre todo ejercen una influencia en el desarrollo musical de ambas poblaciones. Como pequeño dato de la huella musical de este período ilustrado, indicaremos que a pesar de la constante renovación que ha sufrido el archivo musical de la Parroquia de Azcoitia, to-

avía se conservan en ella dos obras, una Misa y una Salve, de A. Rodríguez de Hita, uno de los principales exponentes de la Ilustración musical española.

Pero las relaciones e influencias más sólidas son las logradas por la R.S.B.A.P. mediante los conciertos de las Juntas Generales. Tanto la labor de difusión que llevan implícita los mismos conciertos como la inclusión en ellos de profesionales de distintas localidades supone a lo largo de casi 30 años una lenta pero tenaz educación en los nuevos gustos musicales de la época. Acuden así a lo largo de los diferentes años, profesionales de la Capilla musical de la Villa de Bilbao, del Santuario de Aránzazu, de la Colegiata y Universidad de Vitoria y de la Ciudad de San Sebastián. Igualmente participan en los conciertos músicos de Laguardia, de Marquina y de Tolosa. Como se puede observar están todos los principales centros musicales de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya. La R.S.B.A.P. difícilmente pudiera haber organizado sus sesiones musicales sin la eficaz colaboración de los profesionales de la música. A su vez éstos difícilmente hubieran podido participar en grupos musicales de la envergadura que se lograban en las Juntas sin una entidad organizadora que aunara diversas fuerzas musicales. El beneficio sin duda lo lograron ambos colectivos, y no debe desdeñarse la influencia indirecta en los respectivos centros donde trabajaban habitualmente los músicos.

Saliendo del ámbito vasco acudieron también a las Juntas Generales un solista de Burgos, y otro de Santander.

Si de los músicos prácticos que acudían a Juntas pasamos a los músicos miembros de la Sociedad, encontramos en las listas miembros residentes en:

Aránzazu	Maestro de la Capilla de Música
Bilbao	Maestro de la Capilla de Música
Pamplona	Organista de la Catedral
Vitoria	Mtro. Capilla musical de la Colegiata
Oviedo	Organista de la Catedral
Madrid	Organista del Convento de la Encarnación
Sevilla	Organista Parroquia S. Pedro el Real
Mexico	Colegio de San Fernando

No son iguales todos los miembros citados en cuanto a su implicación en las labores de la R.S.B.A.P., pero su mera relación hace resaltar el hecho de que figuran en ella la mayor parte de los cargos musicales más importantes del País Vasco.

Habremos de unir a las localidades citadas otras dos que nos relacionan con la música algunos de los trabajos presentados a la Sociedad por individuos residentes en ellas. Así el organero García presenta un memorial desde Valladolid, y otro memorial, el correspondiente al médico Mirabete, procede de Cádiz.

No hay especiales relaciones profesionales con músicos de la Corte. Ello

no quiere decir que no existan vínculos musicales. Pero tienen lugar primordialmente en el ámbito privado, sobre todo a través del Conde de Peñafloreda. Estas relaciones influyen sobre todo en la llegada de partituras de músicos conectados con las capillas reales.

Justo es decir, no obstante, que en el tema del repertorio la referencia indiscutible es París, de donde puede decirse proceden gran parte de las composiciones, tanto vocales como instrumentales utilizadas por la R.S.B.A.P. en las Academias musicales prescritas por sus estatutos.

En fin, y al igual que ocurre con el resto de las Sociedades peninsulares, también conoce la R.S.B.A.P. una segunda y floreciente etapa en el s. XIX. Y paralelamente a ellas, concede a la música un importante lugar entre sus quehaceres, especialmente en un aspecto en el que la Sociedad había destacado espléndidamente en el período que estudiamos. Recoge la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País del s. XIX, si bien en un medio social diferente, uno de los ideales por los que tanto había luchado la Ilustración en el s. XVIII: la educación de la juventud.

NOTAS

(1) ARETA, L.M.: .Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País (Vitoria: Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1976), p.307

(2) BAGÜÉS, Jon: "El Conde de Peñafloreda, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco", en *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Música* (San Sebastián, 4, 1988), p.105-148

(3) A.P.A./D.H.-643/36

(4) MATA LINARES, Francisco de la: *Elogio funebre del Sr. Conde de Peñafloreda Director que ha sido de la Real Sociedad Bascongada* (Madrid, 1785)

(5) VIDAL ABARCA, Juan: "Historia Genealógica de los Condes de Peñafloreda", en *Boletín de la R.S.B.A.P.* (San Sebastián, XLI, 1985, p. 543-755)

(6) Está suficientemente demostrado que es su pariente Narros el autor de lo que aún se lee en algunas monografías como de Vicente M^o Santibañez, siendo así que el trabajo de este último probablemente sea otro que está depositado en el Archivo Provincial de Alava, y del cual daremos una cita al final de esta biografía

(7) En carta de José Izurrategui a José M^o Zapirain, fechada en Azcoitia en 7-IV-1965, se lee: "ayer me habló Garmendia de tu deseo de cantar el Via Crucis de Peñafloreda. Como supondrás, este canto, como todo lo suyo, hay que aceptarlo "cum mica salis" debido que, a través del tiempo, se han trastocado y falseado las voces. Yo, traté de recomponer y lo puse a 4 voces con la mayor austeridad respetando la melodía y su segunda voz íntegramente, pues este canto debió de ser a dúo, alternando el pueblo con el *Damu der*".

(8) IZURRATEGUI, José: "Aspecto musical retrospectivo", en *Azcoitia*, (Azcoitia, 1951), p.122

(9) Archivo de los Condes de Peñafloreda. Caja 127, n^o 2710-2

- (10) Revista *Euskal-Erria*. San Sebastián. Tomo IX, 2º sem. 1883, p.568-570
- (11) *Elogio Postumo*, Ms. A.P.A./D.H.-1404/5, p.19
- (12) FORONDA, Valentín: *Miscelánea o Colección de varios discursos* (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787), Disc. 5º, p.2
- (13) Todos los datos relativos a la Capilla Musical de Bilbao hemos podido incluirlos gracias a la amabilidad de M.Carmen Rodríguez Suso, quien ha realizado un inédito trabajo sobre su evolución en el siglo XVIII. Como quiera que no está aún publicado, nos ha parecido más correcto evitar al máximo el uso de citas directas. Agradecemos sinceramente la posibilidad de poder usar los datos ya que sin ellos quedarían sensiblemente incompletas las biografías no sólo de Gamarra y Lombide, sino de otros varios personajes y hechos que aparecerán a lo largo del trabajo.
- (14) RODRIGUEZ SUSO, M.Carmen: "Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao. 1725-1740)". - en *Revista de Musicología*. (VI, 1983), p.457-489
- (15) ARANA-MARTIJA, José Antonio: *Música Vasca* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, 1987), p.109
- (16) RODRIGUEZ SUSO, M.Carmen: "Sobre la formación..." op.cit., p.9
- (17) Ibidem
- (18) Ibidem, p.10
- (19) Ibidem
- (20) Texto facilitado por M.C. Rodríguez-Suso
- (21) RODRIGUEZ-SUSO, M.Carmen: "Sobre la formación..." op.cit., p.470-479.
- (22) BPV/FA Carpeta 16
- (23) Dato facilitado por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (24) Idem
- (25) Idem
- (26) DONOSTIA, J.A. de: *Música y Músicos en el País Vasco* (San Sebastián: Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951), p.72
- (27) Dato facilitado por M. Carmen Rodríguez-Suso
- (28) Idem
- (29) Idem
- (30) Idem
- (31) Idem
- (32) Idem
- (33) Idem
- (34) Idem
- (35) Idem
- (36) Idem
- (37) Idem
- (38) Todos los datos referidos a la muerte, testamento, etc. son datos asimismo facilitados por M.Carmen Rodríguez-Suso.
- (39) Archivo de los Condes de Peñafiorida. Caja CIII, Leg.2348
- (40) ZUMALDE, Iñaki: "El Conde de Peñafiorida en Bergara (1767-1785)". - en *1 Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián: R.S.B.A.P., 1986.-p. 397
- (41) Archivo de los Condes de Peñafiorida, Caja CIII. leg.2348
- (42) B.P.V./F.A. Correspondencia entre Juan Rafael de Mazarredo y P.J. de Alaya. Carpeta 15
- (43) Archivo Municipal de Vergara Caja 11-5-7º
- (44) PEÑAFIORIDA, Conde de: "Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País". - en *Revue Internationale des Etudes Basques*. - Paris, XXI, 1930, p.327

- (45) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 2.14
- (46) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 3.5
- (47) B.P.V./F.A. Carpeta 14
- (48) B.P.V./F.A. Carpeta 12
- (49) *LIBRO de Bautizados que empezo el año de mil setecientos diez y siete, y finalizo el de mil setecientos treinta y nueve* Azcoitia. Libro 6°, p.172, n° 41
- (50) ZAPIRAIN, José María: "El órgano barroco de San Martin de Tours en Ataun (Guipúzcoa)". - en *Revista de Musicología*.- Madrid, II, 1979, p. 351
- (51) Archivo de Protocolos de Oñate. Protocolos correspondientes a Vergara. Leg.606, fol.314
- (52) Cita facilitada por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (53) SAGASETA, Aurelio: *Organos de Navarra* (Pamplona: Institución "Príncipe de Viana", 1985), p.104
- (54) LASA, Fr. José Ignacio: "Aportación musical de Aránzazu".- en *Aránzazu*, n° 39 año 1969, p.95
- (55) *NOTICIAS de las diligencias practicadas para la construcción del Organo nuevo de la Parroquia de esta villa de Cegama y establecimiento de el Plan Beneficial para lo sucesivo*. Libro ms. en 8°. Archivo ERESBIL. p. 63
- (56) DONOSTIA, P.: *Música de tecla en el País Vasco. siglo XVIII* (Lezároz: Archivo P. Donostia, 1976), IX
- (57) LASA, Fr. José Ignacio: "Aportación musical..." op.cit., p.95
- (58) En carta del Conde de Peñaforida a Ignacio José de Olaso fechada en Vergara a 4 de junio de 1772. A.P.A./D.H.-1261/5
- (59) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 2.4
- (60) Son varios los investigadores que se han ocupado de este organista, entre los últimos Angel González Pérez, e Inmaculada Quintanal. Debemos agradecer especialmente a Juan San Martín, autor también de varios artículos sobre nuestro personaje la amabilidad y facilidades dadas para obtener toda la información que poseía sobre Lombide, así como sus sugerencias sobre la fijación del apellido.
- (61) Dato facilitado por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (62) RODRIGUEZ SUSO, M.Carmen: "La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler". - en *Revista de Musicología* . - Madrid, VII, 1985, p. 70-72. Transcribe toda la Escritura de nombramiento de Lombide como Organista en Bilbao
- (63) DONOSTIA, José Antonio de: *Música y Músicos...*, op.cit., 35
- (64) Datos facilitados por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (65) DONOSTIA, José Antonio de: *Música y Músicos...*, op.cit., p.82
- (66) PRECIADO, Dionisio: "Juan José de Arce, el Tafallés". - en *Revista de Musicología* . - Madrid, XIII, n° 1, enero-junio 1990 . - p.208
- (67) Dato facilitado por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (68) DONOSTIA, P.: *Música de tecla...*, op.cit., XI
- (69) Dato facilitado por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (70) GONZALEZ PEREZ, Angel: "Don Juan Andrés Lombide y Mezquia, distinguido organista que fue de la catedral de Oviedo".- en *Boletín de la R.S.B.A.P.*. San Sebastián, 1981,
- (71) Dato facilitado por M.Carmen Rodríguez-Suso
- (72) QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII* (Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1983), p. 142
- (73) Ibidem
- (74) Ibidem
- (75) GONZALEZ PEREZ, Angel: "Don Juan Andres Lombide...", op.cit, p.633

- (76) QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la Catedral...*, op.cit., p.142
- (77) Ibidem, p.143
- (78) SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986), vol.4, p.167
- (79) Los datos de Lombide referentes a su período de organista en la Encarnación de Madrid los tenemos gracias a la paciencia de Juan Iruretagoyena, quien los ha localizado en el propio Monasterio de la Encarnación. Agradecemos igualmente a Juan San Martín la amabilidad al dejarnos utilizarlos.
- (80) A.P.A./D.H.-1076/1
- (81) A.P.A./F.P. Caja 18 nº 8
- (82) *La Ilustración Vasca: Cartas de Xavier de Munibe, Conde de Peñafloreda, a Pedro Jacinto de Alava*. (Vitoria: Parlamento Vasco, 1987), p.446
- (83) Véase FERRER, José: Sonatas para clave (rev. y est.de Dionisio Preciado)(Madrid: Real Musical, 1979), y PRECIADO, Dionisio: "José Ferrer Beltrán (ca.1745-1815), organista en Tresp. Lérida, Pamplona y Oviedo", en *Revista de Musicología*. Madrid vol.III, 1980, p.77-127
- (84) SAGASETA, Aurelio: *Organos de Navarra*, op.cit., p.104
- (85) A.P.A./D.H.-1076/1
- (86) A.P.A./F.P. Caja 20 nº 4.3
- (87) OMAECHEVARRIA, Fr. Ignacio: "Los Amigos del País y los Frailes de Aranzazu", y "Los Frailes de Aranzazu en la Edad de Oro de las Misiones de California" - en *Misiones Franciscanas*, nº 429, 1964, p.278-279
- (88) Ibidem, p.281
- (89) OAMECHEVARRIA, Ignacio: *Heraldos del Gran Rey en California: Fr. Pablo José de Mugartegui en su marco social y misionero* / Ignacio Omaecheverría, O.F.M. - Bilbao: Desclee de Brouwer, 1959, p.82
- (90) *libro de bautizados en las parroquiales de esta villa de Elgoibar que comenzo el dia catorce de Febrero del año de mil setecientos y treinta y seis siendo cura Dn. Joseph Antonio de Escutuso* *Beneficiado de las dichas parroquiales* Libro nº 8, f.137vº-138, nº 504
- (91) ESTRADA, Julio, ed.: *La Música de Mexico. III. Antología. I Período virreinal* (Mexico: Universidad Nacional Autónoma, 1987), p.77
- (92) Ibidem, p.75
- (93) ARANA MARTIJA, José Antonio: "La Música del Barroco al Romanticismo" en *Bizkaia 1789-1814* (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, 1989), p.215-241
- (94) SPIESS, Lincoln; STANFORD, Thomas: *An Introduction to certain Mexican Musical Archives* (Detroit: Information Coordinators, Inc., 1969)
- (95) MENDIALDUA, Rafael: "Músicos alaveses en la Colegiata de Santa María". - en *Coral Manuel Iradier. Argentina, 1987*
- (96) MENDIALDUA ERRARTE, Rafael: *Maestros de Capilla y Organistas de la Colegiata de Santa María de Vitoria-Gasteiz* / Rafael Mendialdua Errarte . - [Vitoria]: R.S.B.A.P., [1990]. - 41 p.
- (97) A.P.A./D.H.-1076/1
- (98) A.P.A./F.P. Caja 23 nº 10.1
- (99) A.S.V. 3-1-4
- (100) MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), p. 187
- (101) RUIZ TARAZONA, Andrés: Comentarios al disco *Joaquín Montero: Sonatas y minuetes para tecla*. Int.: Antonio Ruiz-Pipó (Madrid: Etnos)
- (102) Ibidem
- (103) PALACIOS FERNANDEZ, Emilio: *Vida y Obra de Samaniego*_(Vitoria: Institución "Sancho el Sabio", 1975)

- (104) *Ibidem*, p.24
- (105) *Ibidem*, p.26
- (106) DONOSTIA, José Antonio de: "El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686". - en *Anuario Musical* Barcelona, vol.X, p.135
- (107) PALACIOS, Emilio: *Vida y obra...*, op. cit. p. 43.
- (108) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.235
- (109) PALACIOS, Emilio: *Vida y obra...*, op.cit. p.55
- (110) *Ibidem*, p.65
- (111) ARANA MARTIJA, José Antonio: *Música Vasca*, op.cit., p.167
- (112) PALACIOS, Emilio: *Vida y obra...*, op.cit. p.100
- (113) SUBIRA, José: *El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melodrama (melodrama)* (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949), vol.I, p.129
- (114) PALACIOS, Emilio: *Vida y obra...*, op.cit., p.47
- (115) *Ibidem*, p.12
- (116) *Ibidem*, p.126
- (117) Véase BAGÜÉS, Jon: "Catálogo de los fondos musicales antiguos de Laguardia (Alava)". - en *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Música*. - San Sebastián, 2, 1985, p.160
- (118) Copia manuscrita, de época posterior, existente en el Archivo ERESBIL, de Rentería
- (119) ALTUBE, Gregorio de : *El Excelentísimo Señor D. Xavier María de Munibe, Conde de Peñafloreda* (San Sebastián: Nueva Editorial, 1932), p.18
- (120) A.P.A./F.P. Caja 15 n° 13.1
- (121) ARANA MARTIJA, J.A.: *Música Vasca*, op.cit., p.168
- (122) DONOSTIA, J.A. de: *Notas de musicología vasca: Dos Zorzicos del siglo XVIII en 5/8* - Tirada aparte de la *Revista Internacional de los Estudios vascos* Tomo XIX n° 3
- (123) *La Ilustración Vasca*, op.cit, p.682
- (124) *Ibidem*, p.762
- (125) *Colección de documentos inéditos para la historia de Guipuzcoa: Fascículo especial dedicado a las conmemoraciones centenarias de la fundación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1965), p.44
- (126) URQUIJO, Julio de: *Menendez Pelayo...*, op.cit, p.25
- (127) GARATE, Justo: *La época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel* (Bilbao: Junta de Cultura Vasca, 1936), p.92
- (128) VIDAL-ABARCA, Juan: "Historia Genealógica...", op.cit., p.699-701
- (129) A.S.V. 4-H-6
- (130) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.434
- (131) A.S.V. 4-H-6
- (132) *La Ilustración Vasca*, op.cit, p.655
- (133) Estatutos primitivos y otros. A.P.A./F.P. Caja 17 n° 5
- (134) *Ibidem* n° 5.4
- (135) *Ibidem* n° 5.2
- (136) *Ibidem* n° 5.1
- (137) *Ibidem* n° 5.5
- (138) *Ibidem* n° 5.3
- (139) *Ibidem* n° 5.6
- (140) Estatutos de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, según el Acuerdo de sus Juntas de Vitoria por Abril de 1765 . - San Sebastian: En la Oficina de Lorenzo Joseph de Riesgo, Impresor de esta Sociedad, (s.a.). - 38 p.
- (141) Estatutos aprobados por S.M. para Gobierno de la Real Sociedad Bascongada de los

Amigos del País. - Vitoria: Por Tomas de Robles, Impresor de la misma Sociedad, (s.a.) . - 1 h., 180 p., 1 grab.

(142) A.P.A./F.P. Caja 4 n° 17

(143) A.P.A./D.H.-1366/19

(144) PEÑAFLOLIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit., XXII, p.479

(145) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Disertacion sobre las ciencias en general y la obligacion de los nobles a dedicarse a ellas en particular* A.P.A./F.P. Caja 2 n° 6.1.2.

(146) MARTIN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologias musicales del XVIII en España* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos "padre Feijoo", 1976), p.73

(147) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Disertacion...*, op.cit.

(148) PEÑAFLOLIDA, Conde de: "*Critica / Juntas de Vitoria / Discurso sobre la Critica / N.50 / PeñafloLida / Año de 1766*. A.P.A./F.P.Com.4° Caja 12 n° 3.2

(149) Ibidem

(150) *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País: Año 1766. Dedicado al Rey N. Señor*. - Vitoria: Thomas de Robles, Año 1768 . p.15

(151) PEÑAFLOLIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit., XX, p.459

(152) Ibidem. XXII, p.458-459

(153) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Critica...*, op.cit., fl 14 v°

(154) ARETA, Luis M°: "Presencia francesa en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País" . - en *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. - San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, (1986), p.279

(155) SUBIRA, José: "Les influences françaises dans la tonadilla madrilène du XVIIIe siècle" . - en *Mélanges de Musicologie offer á M. Lionel de la Laurencie* . - Paris: Societé Française de Musicologie, 1933 . - p.210

(156) OLIVARES, Carmen: "Valentin de Foronda y la comparacion lingüística inglés-castellano" . - *Boletín de la Institucion "Sancho el Sabio"*. - Vitoria, Año XXII, 1978, p.279

(157) Ibidem, p.282

(158) Incluido en el "Extracto de las Juntas celebradas en la Ciudad de Vitoria por la Sociedad Bascongada de los Amigos del País en 13 de Abril de 1766". A.P.A./D.H.-1264-7

(159) RAMEAU, Jean Philippe: *Complete Theoretical Writings* (ed-by Erwin R. Jacobi (:American Institute of Musicology, 1969), v. IV

(160) *EXTRACTOS* , 1772, P.79

(161) A.P.A./D.H.-722/35

(162) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.7

(163) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.5

(164) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.6

(165) *EXTRACTOS* , 1773, p.83-85. El mismo texto figura en las actas de una Junta Semanaria celebrada ese mismo año de 1773 en Bilbao (A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.5), así como en un "Resumen de las noticias, tentativas y observaciones..." de la propia Sociedad, sin fecha (A.P.A./D.H.-1132/4)

(166) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.7

(167) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 9.40

(168) *EXTRACTOS* , 1775, p.114-115

(169) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 8.14

(170) B.P.V./F.A. Carp. 32

(171) A.P.A./F.P. Caja 23 n° 1.27

(172) *Registro de Juntas de Institucion de la Real Sociedad Bascongada . Libro 2° que empieza con el año de 1784 (Llega hasta el año 1804)*. A.P.A./F.P. Caja 15 n° 4

- (173) SARRAILH, Jean: *La España ilustrada* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1974), p.124
- (174) A.P.A./F.P. Caja 23 n° 10.1
- (175) Ibidem. También en A.P.A./D.H.-1076/1, y en A.S.V. 3-I-4 .-
- (176) ARANA MARTIJA, J.A.: *Música Vasca*, op.cit., p.104
- (177) RODRIGUEZ SUSO, M.Carmen: "Sobre la formación...", op.cit.
- (178) *Ensayo de la Sociedad...*, op.cit., p.349
- (179) A.P.A./D.H.-1366/28
- (180) *Ensayo de la Sociedad...*, op.cit., p.349-350
- (181) Ibidem, p.352
- (182) A.P.A./D.H.-1366/28
- (183) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 2.3
- (184) A.P.A./F.P. Epistolario. Ibarra. Caja 34 A n° 16
- (185) A.P.A./F.P. Epistolario. Ibarra. Caja 34 A n° 17
- (186) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 3.2
- (187) B.P.V./F.A. Carpeta 30
- (188) B.P.V./F.A. Carpeta 15
- (189) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 4.7
- (190) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 5.5
- (191) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.12
- (192) Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa. Fondo Urquijo 12.220-17
- (193) A.P.A./F.P. Epistolario. Alava
- (194) A.P.A./F.P. Epistolario. Mazarredo
- (195) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 9.24
- (196) B.P.G./F.U. Sección R.S.B.A.P.
- (197) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 3.5
- (198) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 5.2
- (199) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 5.5
- (200) B.P.V./F.A. Carpeta 12
- (201) B.P.V./F.A. Carpeta 32
- (202) *EXTRACTOS*, 1786, P.75-76
- (203) Biblioteca Nacional de Madrid. M-53
- (204) Biblioteca Nacional de Madrid. 3/45.583
- (205) A.P.A./F.P. Caja 3 n° 2.5
- (206) *Coleccion de documentos...*, op.cit., p.39
- (207) Ibidem
- (208) Ibidem, p.41
- (209) Ibidem, p.64
- (210) Ibidem, p.67
- (211) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.9
- (212) *Colección de documentos...*, op.cit., p.72
- (213) B.P.V./F.A. Carpeta 17
- (214) Ibidem
- (215) JOVELLANOS, G.M.: *Diarios*, t. 85, p.35
- (216) Ibidem, p. 38
- (217) Ibidem, p. 460
- (218) URQUIJO, Julio: *Los Amigos del País...*, op.cit., p.94-95

- (219) A.P.A./F.P. Caja 12 n° 5.1
- (220) Para un estudio de la obra literaria de Samaniego, véase el libro de Emilio Palacios: *Vida y Obra de Samaniego*, ya citado.
- (221) A.P.A./D.H.-1132/2
- (222) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Crítica...*, op.cit., f.8.. Reproducido por Areta, L.M., en su *Obra literaria...* p.375
- (223) Citado por PEÑAFLOLIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit., XXI, p.330
- (224) *EXTRACTOS*, 1784, p.111
- (225) PALACIOS, Emilio: "Actividad literaria del Conde de PeñafloLida. El Carnaval" . - en *Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*. Vitoria, XVIII, 1974, p. 547
- (226) *Ibidem*, p.550
- (227) ISLA, P.: *Obras escogidas* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1850), p.392). Citado también por VIDAL-ABARCA, Juan, en "Historia Genealógica...", op.cit., p.658.
- Si bien el más conocido de los cuatro cantantes citados es sin duda Farinelli, no eran menos famosos en su época los otros tres.
- Gaetano Caffarelli (1710-1783) fue llamado, posiblemente al igual que los otros dos cantantes, por Farinelli para formar parte del grupo de músicos al servicio de la Corte española. Al parecer llega a Madrid en marzo de 1756. Era soprano.
- Giovanni Manzuoli (1720-1782) llega a Madrid el año 1749 y permanece hasta 1752. Vuelve en 1755 por unos meses. Figura en la relación de "virtuosos" realizada por Farinelli el año 1749.
- Anton Raaf (1714-1797) reside en Madrid desde 1755 hasta 1759. Figura asimismo en la relación de Farinelli.
- (228) B.P.V./F.A. Carpeta 10
- (229) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Los Aldeanos críticos* (s.l.: Pantaleon Aznar, s.a.), A 3 v°
- (230) A.P.A./F.P. Caja 8 n° 15, f. 2 v°
- (231) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Crítica...*, op.cit., f.39 v°
- (232) *Ibidem*, f.27 v°
- (233) ARETA, L.M.: *Obra literaria...*, op.cit., p.92
- (234) ERRO, Martín de: *Elogio histórico de Carlos III* (Vitoria: Baltasar Manteli, 1790), p. XXIV
- (235) B.P.G./F.U. Sección de la R.S.B.A.P.
- (236) *EXTRACTOS*, 1793, p.116
- (237) PEÑAFLOLIDA, Conde de: *Los Aldeanos críticos*, carta 3°, p.53
- (238) A.P.A./F.P. Libro XIII(A)-19. El texto coincide con la edición de la Suma Teológica que hemos manejado (Madrid: B.A.C., 1955). Perteneció efectivamente al Tomo IX. Tratado de la Religión.... He aquí la traducción que figura:
- "En la ley antigua se alababa a Dios con instrumentos músicos y voces humanas, como lo atestigua el salmista: "Cantad a Yavé con la cítara, ensalzadle con el arpa de diez cuerdas; cantadle un cántico nuevo". Pero la Iglesia no usa en las alabanzas divinas instrumentos músicos, como salterios y cítaras, precisamente por no seguir las costumbres de los judíos. Luego, por la misma razón, es preciso excluir los cánticos de la alabanza divina.
4. Aristóteles hace notar que "es preciso excluir de la enseñanza el uso de la flauta o de cualquier otro instrumento parecido, como el arpa, y todo lo que sea capaz de excitar a los oyentes". Pues los instrumentos músicos de este género estimulan más al espíritu a los sentimientos deleitables que a formar en el alma buenas disposiciones. En el Antiguo Testamento se utilizaban tales instrumentos porque el pueblo era muy rudo e inclinado a las cosas carnales. Por esto mismo había que moverlo a devoción a través de estos medios, así como también con promesas de bienes terrenos. Por otra parte, esos instrumentos materiales tenían un sentido figurativo"

- (239) B.P.V./F.A. Carpeta 17
- (240) URQUIJO, Julio: *Los Amigos del País...*, op.cit., p.47
- (241) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.10
- (242) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.9
- (243) ARETA, L.M.: *Obra literaria...*, op.cit., p.58
- (244) Ibidem, p.61
- (245) Ibidem, p.436-468
- (246) Ibidem, p.473-496
- (247) Citado por SANTOYO, Julio-César: *Viajeros por Alava* (Vitoria: Caja de Ahorros Municipal, 1972), p.213
- (248) BAGÜÉS, Jon: "La música teatral en Euskal Herria durante el siglo XVIII", en *De Musica Hispana et Altiis* (Santiago de Compostela: Universidad, 1990), Voll, p.431-450
- (249) TUNBORG, Anders Nikolaus: Extracto de una carta al Conde Nils Adam Bjelke, fechada en Vergara el 16 de agosto de 1788. Ms.(copiado con posterioridad a 1929?) B.P.G./F.U.
- (250) PEÑAFLOIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit., XXI, p.323
- (251) Ibidem, p.326
- (252) A.P.A./F.P. Caja 17 n° 5.2
- (253) Ibidem
- (254) URQUIJO, Julio: *Los Amigos del País...*, op.cit., p.33
- (255) YRIZAR, Joaquín de: "Los Amigos del País y un enemigo anónimo".- en *Revue Internationale des Etudes Basques* .- Paris, t.XXIV, 1933, p.134-135
- (256) Ibidem, p.136
- (257) Ibidem, p.137
- (258) Incluido el texto completo de la carta como Apéndice 2 por ARETA, L.M., en *Obra literaria...*, op.cit., p.409-411
- (259) texto citado por PINTA LLORENTE, Miguel de la: *Los Caballeritos de Azcoitia : (Un problema histórico)* .- (Madrid: Estudio Agustiniiano, 1973), p. 27
- (260) LARRAÑAGA, Luis F.: "Actitud del Clero Vasco frente a los empeños renovadores de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País" .- En *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, Año XXV, 1969, p.112
- (261) PEÑAFLOIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", XXI, p.327
- (262) Ibidem, XXII, p.455
- (263) Ibidem
- (264) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 2.3
- (265) A.P.A./F.P. Caja 17 n° 5.2
- (266) *La Ilustracion vasca*, op.cit., p.235
- (267) B.P.V./F.A. Carpeta 11
- (268) *La Ilustracion Vasca*, op.cit, p.313
- (269) Ibidem, p.313
- (270) Ibidem, p.338
- (271) SANTOYO, Julio César: "Un elogio inglés del Conde de Peñafloida (1779)" .- en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* .- San Sebastián, Año XXXVI, 1980, p.238
- (272) URQUIJO, Julio: *Menendez Pelayo...*, op.cit., p.108. La carta está íntegramente transcrita asimismo en ARETA, L.M.: *Obra literaria...*, op.cit., p.308.
- (273) Archivo de los Condes de Peñafloida. Caja 127 n° 2710-2
- (274) SUBIRA, José: *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953), p.499

- (275) DONOSTIA, José Antonio de: *Música y Músicos...*, op.cit., p. 47
- (276) EXIMENO, Antonio: *Delle origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rimovazione* (Roma: Michel Angelo Barbiellini, 1774), p.447
- (277) ARETA, L.M.: *La obra literaria...*, p.300
- (278) SAMANIEGO, Felix M' de: *Obras críticas de Don Felix María de Samaniego*, ed. de Julián Apraiz (Bilbao: Biblioteca Bascongada de Fermin Herran, 1898), p.88-89
- (279) *Ibidem*, p.93
- (280) PALACIOS, Emilio: "El Teatro en el siglo XVIII", en *Historia del Teatro en España* (Madrid: Taurus, 1988) tomo II, p.184
- (281) PALACIOS, Emilio: *Vida y obra de Samaniego*, op.cit., p.65-73
- (282) ARETA, L.M.: *Obra literaria...*, op.cit., p.136-137
- (283) PALACIOS, Emilio: "El Teatro en el siglo XVIII", op.cit, p.276
- (284) *ESTATUTOS* 1765, p.10-11
- (285) *ESTATUTOS* 1773, P. 112
- (286) *Ibidem*, p.15
- (287) A.P.A./F.P. Caja 17 n° 5.2
- (288) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.12
- (289) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 1.16
- (290) A.P.A./D.H.-1259/35
- (291) *EXTRACTOS* 1777, p.VII-VIII
- (292) PEÑAFLORIDA, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit., XXII, p.459
- (293) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 2.3
- (294) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 4.7
- (295) B.P.V./F.A. Carpeta 15
- (296) *EXTRACTOS* 1771, p.3
- (297) A.P.A./F.P. Caja 31 n° 121
- (298) A.P.A./F.P. Caja 31 n° 122
- (299) A.P.A./D.H.-1076/1
- (300) B.P.V./F.A. Carpeta 15
- (301) *Ibidem*
- (302) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 6.12. Desde "con un concierto..." en adelante está tachado. Queda así el párrafo que se incluía en los extractos.
- (303) A.P.A./F.P. Caja 20 n° 7.10
- (304) AGUDO HUICI, Rosa M': "Cartas de Pedro Jacinto de Alava al Conde de Peñaflo-
rida. 1765-1784" . - en *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (San Sebastián: R.S.B.A.P., 1986), p.447
- (305) B.P.V./F.A. Carpeta 16
- (306) B.P.V./F.A. Carpeta 30
- (307) A.S.V. 4-H-6
- (308) *Ibidem*
- (309) *Ibidem*
- (310) *Ibidem*
- (311) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.434
- (312) B.P.V./F.A. Carpeta 30
- (313) *Ibidem*
- (314) *Ibidem*
- (315) *EXTRACTOS* 1777, p.LXXXII

- (316) A.S.V. 4-H-6
 (317) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 2.4
 (318) *La Ilustración Vasca*, op.cit. p. 582
 (319) *Ibidem*, p.586
 (320) *Ibidem*, p.587
 (321) *Ibidem*
 (322) Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa. Fondo Urquijo, 9765-7
 (323) B.P.V./F.A. Carpeta 16
 (324) *Ibidem*
 (325) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.589
 (326) Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa. Fondo Urquijo 9765-7
 (327) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 3.1
 (328) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 4.1
 (329) *Ibidem*
 (330) *EXTRACTOS* 1782, p.2
 (331) *Ibidem*
 (332) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.655
 (333) *EXTRACTOS* 1783, P.3
 (334) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.728
 (335) *EXTRACTOS* 1783, P.147-148
 (336) A.P.A./F.P. Caja 22 n° 7.1
 (337) *EXTRACTOS* 1784, p.4
 (338) *EXTRACTOS* 1785, p.4
 (339) *EXTRACTOS* 1786, p.4
 (340) B.P.V./F.A. Carpeta 32
 (341) *EXTRACTOS* 1787, p.5-6
 (342) A.P.A./D.H.-1259/35
 (343) A.P.A./F.P. Caja 23 n° 3.4
 (344) *EXTRACTOS* 1788, p.6
 (345) Archivo Municipal de Vergara, 11-5-7^b
 (346) A.P.A./F.P. Caja 3 n° 4.1
 (347) *EXTRACTOS* 1790, p.5
 (348) *EXTRACTOS* 1791, P.7-8
 (349) "Cuaderno de Juntas Privadas desde las Juntas Generales de 1793 hasta las mismas de 1794 con inserción de las juntas generales y cuatrimestres" Ms.A.P.A./F.P. Caja 23 n° 7, p.1
 (350) *Ibidem*, p.163
 (351) A.P.A./D.H.-1076/1
 (352) *Ibidem*
 (353) *Ibidem*
 (354) *Resumen de Actas de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del país en sus Juntas Generales celebradas en la villa de Bilbao por setiembre de 1778* (Vitoria: Tomás de Robles), p.28
 (355) *La Ilustración Vasca*, op.cit., p.163
 (356) A.P.A./D.H.-1352/1
 (357) *Ibidem*
 (358) *Ibidem*
 (359) B.P.V./F.A. Carpeta 32

- (360) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.96
 (361) *Ibidem*, p.110
 (362) *Coleccion de Documentos...*, op.cit., p.17
 (363) A.P.A./F.P. Epistolario. Alava. Caja 31 n° 131
 (364) B.P.V./F.A. Carpeta 19
 (365) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.446
 (366) *Ibidem*, p.615
 (367) *Ibidem*, p.628
 (368) *Ibidem*, p.725
 (369) *Ibidem*, p.762
 (370) *Ibidem*, p.763
 (371) *Ibidem*
 (372) *Ibidem*, p.782
 (373) B.P.V./F.A. Carpeta 14
 (374) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.184
 (375) B.P.V./F.A. Carpeta 14
 (376) Archivo de los Condes de Peñafloreda, Caja CIII, leg.2348
 (377) *Ibidem*
 (378) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.157
 (379) Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa. Fondo Urquijo 9765-7
 (380) B.P.V./F.A. Carpeta 11
 (381) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.735
 (382) HUMBOLDT W.F. von: *Los Vascos* (Donostia: Auñamendi, 1975), p.189
 (383) B.P.G./F.U. Sección de la R.S.B.A.P.
 (384) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.779
 (385) URQUIJO, Julio: *Los Amigos del País...*, op.cit., p.15-16
 (386) *Ibidem*
 (387) TUNBORG, a.n.: *Extracto...*, op.cit.
 (388) GARATE, Justo: "Cinco cartas inéditas de Guillermo de Humboldt" . - en *Revista Internacional de los Estudios Vascos* . - San Sebastián, t.XXV, 1934, p.624
 (389) A.P.A./D.H.-1076/1
 (390) A.P.A./D.H.-722/35
 (391) A.P.A./D.H.-722/35
 (392) A.S.V. 4-H-6
 (393) A.P.A./D.H.-722/35
 (394) A.S.V. 4-H-6
 (395) *Ibidem*
 (396) *Ibidem*
 (397) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.141
 (398) *Ibidem*, p.280
 (399) *Ibidem*
 (400) A.P.A./F.P. Epistolario Caja 31 n° 76.1
 (401) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.61
 (402) A.P.A./F.P. Epistolario Caja 31 n° 76.1
 (403) *La Ilustracion Vasca*, op.cit., p.68
 (404) A.P.A./F.P. Epistolario Caja 31 n° 79
 (405) A.S.V. 4-H-6

(406) Ibidem

(407) Ibidem

(408) Ibidem

(409) Ibidem

(410) PEÑAFLORES, Conde de: "Historia de la Sociedad...", op.cit. XXII, p.455

(411) Ibidem, p.456. La tragedia en cuestión era *La clemencia de Tito*, del Abad Pedro Metastasio. Joaquín de Yrizar, en su trabajo "La clemencia de Tito", por el Marqués de Narros", p.271-271 señala el hallazgo de un manuscrito de la tragedia en verso castellano en la biblioteca de Manuel Ignacio de Altuna y Portu, haciéndose la pregunta de si podría tratarse del ejemplar que sirvió para las representaciones de 1764. Por otra parte, en el archivo de los Condes de Peñaflores, Caja CIII, leg. 2348 hemos hallado en unos pagos firmados el 13 de septiembre de 1757 la siguiente cuenta:

"It. ciento y treinta y seis reales y veinte y cuatro maravedís que este mismo día pague por los cinco tomos de las Operas del Abad Pedro Metastasio"

De esta forma, curiosamente, y aunque Altuna hubiera fallecido el año 1762, esta obra de Metastasio relaciona los nombres de las tres personalidades claves que conocidos con el nombre de los Caballeritos de Azcoitia, supieron crear el germen de la R.S.B.A.P. en Azcoitia quince años antes de su nacimiento.

(412) *EXTRACTOS 1772*, P.133

(413) ARETA, Luis M: "El teatro "frances" en los albores de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País" . - en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* . - San Sebastián, XXX, 1974, p. 239-240

(414) FOX, Leland: "Opéra-Comique: a vehicle of classic style" . - *Recherches sur la musique française classique* . - Paris, IV, 1964, p.134

(415) Ibidem, p.136

(416) Ibidem

(417) Véase el comentario del mismo en MORALES, Consolación: *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI: Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987), 22-45

(418) AGUILAR, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1974), p.277

(419) El investigador E.I. LUIN, en su artículo: "La Fama di Pergolesi all'estero" (Siena: Ticci Editore, 1942), p.50-56, escribe acerca de Tracollo:

"Livietta e Tracollo divenne opera favorita in Spagna. Un manoscritto che ho avuto in mano nella biblioteca privata del Re a Madrid, mostra le traccie dell'esemplare adoperato nella esecuzione, che dovrebbe essere quella del 1748, avvenuta nel teatro del "palacios y Sitios Reales"(p.56)

(420) LAZAREVICH, Gordana: "From Naples to Paris: transformations of Pergolesi's intermezzo *Livietta e Tracollo* by contemporary buffo singers" . - en *Studi Pergolesiani* . -Scandici, I, 1986, p.148-165

(421) MAMCZARZ, Irène: *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie* . - (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972)

(422) FOX, Leland: "Opéra Comique...", op.cit., p.141

(423) Ver GROUT, Donald J.: "Opéra bouffe et opéra-comique" . - en *Histoire de la Musique* .-(Paris: Gallimard, 1963) v.II, p.5-25

(424) M. Defourmeaux, en su obra *Pablo de Olavide: ou l'Afrancesado (1725-1803)*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1959) indica que Olavide había traducido y hecho representar en su teatro varias óperas cómicas, entre ellas "*Ninette a la Cour*". Señala asimismo (p.287): "Vers la même époque [1772] la *Sociedad vascongada de Amigos del País* place au programme de son "Académie de Musique" des opéras-comiques français dont deux au moins, *le Déserteur* et *Ninette a la Cour* semblent être des adaptations d'Olavide".

- (425) En *Revista Internacional de Estudios Vascos* (San Sebastián), I, 1907, p.383-408; 481-496, II, 1908, p.298-301; 564-568, y III, 1909, p.248-260
- (426) *EXTRACTOS* 1772, p.131-132
- (427) *Ibidem*, p. 79
- (428) B.P.V./F.A. Carpeta 17
- (429) BROOK, Barry S.: *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Paris: Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1962), p.42
- (430) *Ibidem*, p.36
- (431) AGUILAR, Francisco: "Más sobre la fundación de la Sociedad Patriótica de Sevilla", en *Archivo Hispalense* (Sevilla, 1962, nº 113), p.263
- (432) AGUILAR, Francisco: "Fundación de la Sociedad Patriótica de Sevilla", en *Archivo Hispalense* (Sevilla, 1961, nº 109), p.190
- (433) LLUCH, Ernst: "Las Sociedades Económicas de Cataluña", en *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra* (San Sebastián: Patronato "Jose Maria Quadrado", 1972), p.283-284
- (434) Véase la clásica obra de DEFOURNEAUX para las relaciones de Olavide con la R.S.B.A.P.
- (435) AGUILAR, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1974), p. 79
- (436) MENA, J.M^o: *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla* (Madrid: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1984)
- (437) Publicado el texto en facsímil por MENENDEZ, Jesús: *Teatro escolar en la Asturias del siglo XVIII* (Gijón:G.H., 1986), p.99-117
- (438) VIRGILI, M^o Antonia: "Ambientes musicales del siglo XVIII en Valladolid", en *Valladolid en el siglo XVIII* (Valladolid: Ateneo, 1984), p.439
- (439) CENTRO DE CULTURA VALENCIANA: "Proyección Artístico-Cultural de la Real Sociedad Económica de los Amigos del País, de Valencia", en *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra* (San Sebastián: Patronato "José María Quadrado", 1972), p. 225
- (440) ALVAREZ, M^o Rosario: "Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti", en *Revista de Musicología* (Madrid, VIII, 1985), p.51-52



REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN
ELKARTEA



EDITADO CON EL PATROCINIO
DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO
EUSKO JAURLARITZAKO KULTURA SAILAREN
LAGUNTZAREKIN ARGITARATUA