

**La R.S.B.A.P. y la música:
una hipótesis de trabajo**

Por JON BAGÜES

El estudio de la música originada en el entorno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (R.S.B.A.P.) fue el tema elegido para realizar un trabajo de investigación que estando en curso, esperamos poder presentarlo en un futuro próximo como tesis doctoral. La labor realizada hasta el presente nos ha permitido vaciar todos los datos relativos a la música existentes en buena parte de la bibliografía sobre la Bascongada, así como en uno de los principales fondos de archivo de la Sociedad, el Fondo Prestamero, en Vitoria¹. A resultas del trabajo surgen inmediatamente varios considerandos. La documentación acerca de la música no debe buscarse tanto en los archivos oficiales como en los privados. Y la razón es sencilla. Los archivos institucionales conservan básicamente la documentación administrativa y jurídica o mejor dicho aquellos documentos que avalan y acreditan los diferentes asuntos en los que estaba inmersa la Sociedad. Fácil es suponer que la música no fuera precisamente una de las principales preocupaciones de la Bascongada. Hay ciertamente una época en la que los propios músicos de la Sociedad presentan trabajos teóricos o de orden científico, pero en lo general la presencia de la música a niveles oficiales puede decirse que se limitó a las academias de las Juntas Generales, especialmente a partir de la creación del Real Seminario Patriótico Bascongado. Y los datos acerca de las Academias hoy por hoy son muy escasos.

Extraña la ausencia de importantes trabajos científicos en el Fondo Prestamero, lo cual nos hace sospechar que pueden estar en algún otro archivo. Pero los principales datos, anecdóticos pero a la vez inexcusablemente reales, los hemos de buscar en la documentación privada, y no pocas veces en el epistolario. Aquí es donde son más comunes las referencias a instrumentos, partituras o personajes.

Por lo que respecta a las partituras musicales, éstas según los Estatutos de 1773 debían estar en posesión del Maestro de Capilla de la Sociedad. Manuel de Gamarra muere en 1791. Comunmente se

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación concedida por el Gobierno Vasco.

ha supuesto que era el único Maestro de Capilla de la Sociedad. Sin embargo en 1801 aparece nombrado como tal Pedro de Landazuri. Lo cierto es que hasta el momento no hay casi ningún rastro de las partituras musicales utilizadas por la Sociedad. Hemos intentado recopilar el máximo de obras de los compositores de la Sociedad, que se hallan desparramadas principalmente en Aránzazu, Azcoitia, Bergara, Rentería (Eresbil), Lecároz, Montserrat y Madrid. Esta dispersión es más patente en el caso de las obras del Conde de Peñaflo-rida, que alcanzaron una cierta difusión en el País Vasco. No per- demos la esperanza de que aparezcan aún más obras en diferentes archivos privados.

El estado de la cuestión antes de comenzar el trabajo podemos decir que se limitaba básicamente a las investigaciones realizadas por D. Julio de Urquijo en torno a la Bascongada. Junto a ello la obra teatral de Peñaflo-rida ha tenido un amplio tratamiento, que pocas veces alcanzaba la faceta musical. Asimismo tanto J. A. Arana como sobre todo el P. Donostia, han escrito sobre los principales músicos de la Bascongada.

Faltaba por una parte la recopilación de las obras que aún pueden encontrarse, su transcripción o puesta en limpio y su estudio. Por otra parte era necesario el trabajo en fuentes documentales de la época, principalmente manuscritas, para la verificación o rectifi- cación de la importancia concedida a la R.S.B.A.P. en la evolución musical en el País Vasco.

Explicado todo ello, creemos que el presente trabajo tiene su principal función en ordenar todos los datos recopilados hasta el mo- mento y establecer su relación de tal forma que nos permita deducir de todo ello unas hipótesis que marquen el rumbo del trabajo definitivo. Este mismo sentido de clasificación de múltiples datos nos obliga a prescindir de las citas textuales y por lo tanto en gran medida al aparato crítico, para ceñirnos a exponer ideas y líneas ge- nerales de los diversos aspectos del tema.

1. Aspectos organizativos y teóricos de la música en la R.S.B.A.P.

1.1. Rasgos evolutivos generales

Prácticamente todos los historiadores de la R.S.B.A.P. señalan la presencia de la música en la Sociedad, atribuyéndola no pocas veces a las «dotes» de los vascos. Pienso que es mejor buscar las

razones en las personas y hechos concretos. Entre las personas, destaca sobremanera el Conde de Peñafloreda. Puede afirmarse que su gran afición musical es una de las premisas sobre las que se asienta la labor musical de la Sociedad. De hecho es perceptible una menor presencia de la música a nivel teórico y científico a medida que pasan los años y las preocupaciones del Conde han de dirigirse necesariamente hacia asuntos urgentes. Esta presencia es aún menor a partir de su muerte, limitándose la música prácticamente a las academias y conciertos de las Juntas Generales. Es claro que la música tenía entonces mayor presencia en el Seminario de Vergara. En este sentido somos coincidentes con la opinión de Areta acerca de la presencia de la literatura en la Sociedad.

1.2. Antecedentes

Los antecedentes de la presencia musical en la R.S.B.A.P. hay que buscarlos por una parte en las aficiones personales de los futuros miembros de la Bascongada, y por otra en las realidades musicales que pudieran existir en su entorno. Poco sabemos del primer aspecto. La música era parte integrante de la educación en las clases altas del antiguo régimen, y efectivamente tenemos datos que avalan dichos conocimientos en más de un miembro de la Sociedad: Samaniego, Mazarredo, etc. Pero los antecedentes directos habría que buscarlos más bien en las conocidas tertulias de que habla el *Elogio*, transformadas hacia 1748 en Juntas Académicas. En ellas se destinaban los jueves y domingos a la música. El siguiente dato conocido nos transporta directamente al año 1764, en el que con ocasión de las Juntas Generales reunidas en Azcoitia, se representan en su honor las óperas cómicas *El borracho burlado*, del Conde de Peñafloreda, y *El Mariscal en su fragua*, traducción hecha por Peñafloreda de la obra *Le Maréchal Ferrant*, de F.A.D. Philidor y ampliada con varias arias de *La Serva Padrona*, de G.B. Pergolesi. Muy probablemente se hicieron pensando en las fiestas de Bergara, celebradas en septiembre del mismo año. De ellas surgiría el compromiso de creación de la R.S.B.A.P.

El año anterior, en 1763, se había propuesto la creación de una Sociedad Económica para la provincia de Guipúzcoa. Sabido es que no prosperó la idea. Lo curioso, en lo que respecta a nuestro tema, es que en el detallado plan propuesto, la música no recibe ni siquiera una mención; el plan es totalmente económico, en el amplio sentido de la palabra y no se habla en absoluto de posibles fines literarios o artísticos. Vista la relativa importancia que se le da a la

música en los estatutos de 1765, pienso que no se ha estudiado demasiado el posible carácter de inofensividad de estos últimos que muy bien pudieron ser utilizados para que la Sociedad tuviese menos rechazo a nivel de clases dirigentes.

1.3. *Estatutos*

El hecho es que en los Estatutos de 1765, la música figura como una de las posibles y deseables dedicaciones de los miembros de la Sociedad, utilizándose las noches para su cultivo. Se crea el cargo de Maestro de Capilla, encomendándole la custodia de las partituras.

Aunque no se refleje de manera tan clara, es muy importante el lugar concedido al teatro (entendiéndolo casi siempre como musical) dentro de las ocupaciones de las Juntas en sus noches.

Falta por hacer un estudio comparativo de las distintas variantes, correcciones, etc., de los estatutos, aunque no es fácil en ocasiones establecer su orden cronológico. En ellos puede haber cierta luz sobre la problemática del teatro en la Sociedad.

Los estatutos de 1773 atan más los detalles acerca de la presencia musical en la Sociedad. Se habla de contrataciones de músicos, de los beneficios que pueden tener los Alumnos tocando en las Academias y de las posibilidades en la adquisición de obras.

A nivel de organización, no parece que la música tuviera un desarrollo práctico en otras ocasiones que no fueran las Juntas Generales que se celebraban anualmente. Nada hemos encontrado acerca de una posible práctica musical en las juntas semanales.

1.4. *Actividad científica*

Lógicamente no podía ser otro sino Peñaflores quien tratara de buscarle sitio a la música dentro del ordenamiento científico. Así en el Discurso sobre las ciencias y artes, incluye a la música dentro de la categoría de las llamadas bellas artes. Se empeña en demostrar el vínculo entre las Artes y las Ciencias. Y en el *Discurso sobre la crítica* se refiere más específicamente a la Música, opinando que ha sido la Sociedad Bascongada la que logró elevarla del estadio meramente placentero para lograr su utilidad. No olvidemos que el concepto de lo útil constituía el principal leit-motiv de la mente ilustrada.

Fiel a los preceptos ilustrados, recurre a teóricos de la anti-

güedad para tratar la música desde aspectos estéticos como el de la percepción artística. Se hace necesario estudiar las fuentes de las ideas estéticas del Conde, a fin de comprobar la asimilación o no de sus ideas a las corrientes ilustradas, concretamente a las francesas. En ellas pueden encontrarse los apoyos teóricos y prácticos del desarrollo y la práctica de la música en la Sociedad. L. M. Areta ha dejado demostrado bien claramente esta influencia en el terreno de la literatura.

Al terreno estético pertenece el discurso presentado por Gamarra acerca de la poesía destinada a la música. Más curiosas son las opiniones de Foronda acerca de la musicalidad de la lengua y su armonía. Son ellas muestra palpable de la gran versatilidad de este importante personaje, así como de las preocupaciones estéticas y musicales de los ilustrados.

Dentro del capítulo dedicado a los trabajos sobre teoría musical tenemos al menos tres: La Noticia dada por Larrañaga acerca del Código de Música de J. Ph. Rameau, del que ha dado cuenta M. Carmen Cuevas. El Compendio de reglas de composición, de Manuel de Gamarra (1772), y el Arte del Organista, de Juan Andrés de Lombide (1773). Tres trabajos de indudable valor e importancia. Desgraciadamente los dos últimos no han aparecido todavía. Del tratado de Lombide tenemos unos breves resúmenes, pero esperamos que aparezca la obra completa para poder estudiarla.

En orden a informes sobre proyectos y obras musicales, en 1786, Inocencio García, organero de Valladolid, presenta un memorial acerca de «un registro de aire maquinario», y en 1801, Vicente Garviso, propone asimismo un método de imprimir música, con varias obras impresas. El Maestro de Capilla de la Sociedad, D. Pedro de Landazuri, es quien emite el informe acerca del método.

Aunque sea un tema marginal, creemos interesante saber qué libros musicales pudieron encontrarse, bien en la biblioteca de la Sociedad, bien en la de sus miembros. Luis M. Areta² describe los fondos de dos importantes bibliotecas, la de la familia Verástegui-Zabala, en Vitoria, y la de Narros, en Zarauz, conteniendo las dos interesantes libros de música.

² ARETA, Luis M.^o: *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* (Vitoria. Caja de Ahorros Municipal, 1976) págs. 436-496.

1.5. *Alusiones musicales en la ficción literaria*

Puede parecer también una cuestión marginal, pero las citas musicales en discursos, e incluso en obras de creación literaria, pueden a veces dar luz sobre modas, niveles de conocimiento, gusto o influencias determinadas. No pretendemos ser exhaustivos en esta materia, pero qué duda cabe que los datos obtenidos pueden ayudar a otros aspectos del trabajo.

Las citas recogidas hasta el momento pueden agruparse en cuatro grupos. En las alusiones a personas, por ejemplo, Peñaflores cita en su obra *El Carnaval* a los compositores Melle y Corseli. En las referidas a instrumentos sobresalen, como es lógico, los instrumentos pastoriles, gaita, zampoña, etc., pero también aparecen otros como el clarín, la voz humana, la guitarra, etc. Las alusiones al baile pueden ser interesantes para constatar los tipos de danzas que estaban en uso en la época. Por último quedan las referidas a la teoría. Normalmente son términos comparativos los que dan lugar a las citas. Pero hay alguna interesante, como la existente acerca de la música instrumental en una sátira contra el tomismo.

1.6. *La música en otras disciplinas*

Es muy curioso un informe de D. José Miravete (de 1773), médico en Cádiz, acerca de un caso de apoplejía, en la que cierto efecto le da pie para realizar unas interesantes reflexiones acerca del poder curativo de la música.

Hay además dos obras impresas, de miembros de la Bascongada, que tienen alguna relación con la música: el libro, bastante conocido de Francisco Xavier Cid sobre el Tarantismo, de 1787, y el Tratado general y matemático de relojería, de Manuel de Zerella (1791), que dedica un capítulo a la música.

2. **Músicos en la R.S.B.A.P.**

Es preciso distinguir los compositores de los intérpretes, y en cada uno de los grupos, los propios de la Bascongada y los relacionados con ella.

2.1. *Compositores*

Entendemos por compositores propios los que eran miembros de la Sociedad, en cualquiera de sus categorías. Lógicamente el lu-

gar y trabajo desarrollado en el seno de la Sociedad varía mucho de unos a otros.

Aunque no sea fácil, esperamos llegar a saber las relaciones de estos compositores con la Bascongada. El estudio de su formación, de sus actividades y de sus obras musicales pudieran también darnos luz sobre la posible influencia de las ideas propugnadas por los caballeros de Azcoitia en materia musical. Hemos dicho ya que, hoy por hoy, están perdidas las obras musicales que se crearon en torno a la R.S.B.A.P. Por ello, las obras de los compositores miembros de la Bascongada hay que buscarlas en los lugares donde ejercieron su trabajo cotidiano.

Entre los compositores propios hay que destacar en primer lugar, no tanto por su mayor calidad como por su importancia a nivel de la R.S.B.A.P., al Conde de Peñafiorida. Sus obras se hallan muy dispersas y en no pocas ocasiones alteradas y modificadas. Al celebrarse este año el bicentenario de su muerte, hemos intentado recoger el máximo de copias de sus obras o de las atribuidas a él, para confrontarlas, realizar copias mínimamente fiables y sacarlas a la luz, tanto en concierto como en disco. Es pronto todavía para hacer un juicio definitivo de su obra, pero una primera valoración la muestra como ecléctica desde el punto de vista de la escritura, utilizando diversos estilos, incluso dentro del mismo género. Es de destacar asimismo, la inusual utilización del euskera en los textos³.

Manuel de Gamarra, Maestro de Capilla de la Sociedad, y en la Iglesia de Santiago en Bilbao, es uno de los socios probablemente de mayor actividad dentro de la Sociedad. Presente desde sus comienzos en la clase de Profesor Agregado, sus trabajos no se limitaron al área musical, sino que participó en las cuestiones agrícolas, ideó máquinas neumáticas e incluso juegos didácticos, además de las obras musicales teóricas y prácticas. De estas últimas se nos han conservado un juego de versos dedicados a la Sociedad, varias sonatas y una única obra vocal.

Fr. José de Larrañaga fue Maestro de Capilla en Aránzazu. Su relación con el Conde de Peñafiorida sería con toda probabilidad la causa de su presencia en la Sociedad. Su contribución más palpable

³ Para un mayor detalle de la problemática y valoración de la faceta musical del Conde de Peñafiorida remito al trabajo que sobre él hemos realizado con el título «El Conde de Peñafiorida, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco». Saldrá publicado en el n.º 4 de los Cuadernos de Sección. Música, de la Sociedad de Estudios Vascos.

es la noticia sobre Rameau, antes citada. Lo que se conoce de su obra se conserva en Aránzazu, además de las obras de tecla editadas por el P. Donostia. Es importante por otra parte señalar la posibilidad de que las obras de maestros de la corte conservadas en Aránzazu, pudieran provenir de esta relación.

Juan Andrés de Lombide era organista de la Iglesia de Santiago, de Bilbao, junto con Gamarra. Lo poco que se conoce de su obra está contenido en lo editado por el P. Donostia, más lo que se conserva en Montserrat. Desgraciadamente no están allí las sonatas para violín y clave que presentó a la Sociedad. Tampoco ha aparecido aún el tratado del que ya hemos hablado.

No parece que tuviera gran actividad como músico en la Bascongada Pedro de Landazuri, sucesor al parecer en el cargo, de Gamarra. La razón de su elección la habremos de encontrar probablemente en su condición de capellán del Marqués de Montehermoso, director de la R.S.B.A.P. desde 1785 a 1799.

Hay un José Ferrer, miembro de la Sociedad en la clase de Profesor, y residente en Pamplona, que bien pudiera ser el famoso José Ferrer, organista entre otros lugares en Pamplona y Oviedo, donde tuvo bastante relación con Jovellanos. De todas maneras no parece que fuera muy estrecha su relación con la Bascongada.

Entre los compositores relacionados con la R.S.B.A.P. localizados hasta ahora, puede destacarse al P. Martín Cruzelaegui, capellán en Lima, y a Tomás de Iriarte, a quien el Conde de Peñafiorida pide una zarzuela, según se lee en la carta del primero editada por Urquijo⁴.

2.2. *Intérpretes*

Aunque no llegara a ser miembro de la R.S.B.A.P. hay que nombrar en primer lugar a Manuel Ignacio de Altuna, quien junto a Peñafiorida y Narros formaba el llamado Triunvirato de Azcoitia. No sabemos si fuera por disipar la duda acerca de su supuesto carácter heterodoxo, el caso es que Urquijo afirma que la conocida relación de este caballero con J. J. Rousseau, tuvo como base la común afición a la música. Aunque no fuera ésta la auténtica razón, el hecho es que Rousseau en las fechas en que se conocieron estaba entre-

⁴ Publicada por URQUIJO, Julio de, en *Menéndez Pelayo y los Caballeritos de Azcoitia* (San Sebastián, 1925) págs. 107-108.

gado a los trabajos musicales. No es demasiado suponer pues, que al volver Altuna a Azcoitia trajera sus teorías musicales, o cuando menos noticias de la práctica musical italiana y francesa.

No es fácil establecer la cantidad de socios que colaboraban en los conciertos de la Bascongada. Los papeles oficiales son mudos en este sentido. Las únicas noticias proceden de la documentación personal, y habrá que esperar a revisar el epistolario para poder disponer de algún dato más. Tenemos constancia, no obstante, de la afición musical entre otros de Félix M.^a Samaniego, de Pedro Valentín de Mugártegui, del Marqués de Rocaverde o de Ramón Munibe.

Es importante el capítulo de los intérpretes relacionados con la R.S.B.A.P., ya que la mayor o menor cantidad de músicos profesionales relacionados con la Sociedad puede implicar su mayor o menor incidencia musical en no pocos lugares del País Vasco y regiones circundantes. Así, sabemos ya de la participación de Gaspar Mainarte, primer volín en la Catedral de Burgos, de Francisco Quintana, bajonista de Laguardia o de Soydel, clarín y violinista en la iglesia de Santiago, en Bilbao. Más importancia tiene la relación, aparentemente simple, pero nada desdeñable, con Juan Simón de Arriaga. Aunque no se dedicara profesionalmente a la música, en su juventud fue organista de la iglesia de Berriatúa (Vizcaya). Recibe durante dos años consecutivos, en 1792 y 1793, el primer premio de primeras letras como maestro que era de la escuela de Guernica. Este personaje es nada más y nada menos que el padre y primer profesor de música de Juan Crisóstomo Arriaga.

3. Práctica musical en la R.S.B.A.P.

3.1. Organización

Los datos existentes a nivel de organización de los actos musicales de la Sociedad señalan básicamente a los Amigos de número como principales responsables, ayudados en la ejecución práctica por el Maestro de Capilla. Todo parece indicar que la proveniencia de los músicos variara, como es lógico, dependiendo de los lugares de las juntas. El número de ellos estaba asimismo en consonancia con la disponibilidades económicas (en 1781 se acuerda economizar el gasto en los conciertos). Por fin las variaciones en la situación político-social hacía conveniente en ocasiones la supresión de los conciertos, como ocurre el año 1794.

Es conocido por otra parte el reglamento redactado por la Sociedad para sus funciones de teatro⁶.

3.2. *Música y teatro*

L. M. Areta es quien mejor ha estudiado el desarrollo del teatro en la Bascongada. Lógicamente su estudio se ha ceñido al aspecto literario. Es a nosotros a quien nos corresponde estudiar el papel de la música en el teatro.

El autor de la «Historia de la Sociedad...»⁶ especifica que se escoge el teatro como medio de diversión para las Asambleas anuales de la Sociedad. Pero deja claro que su concepto de teatro incluye también la música. Prueba de ello es que la «Apología de una nueva Sociedad...»⁷ efectúa la crítica y mofa de la proyectada sociedad en base principalmente a su afición a la poesía y a la música. Y en el caso de esta última se ciñe más concretamente a la ópera.

Es claro que los primeros años hubo una real oposición, por parte especialmente del clero ante este desarrollo del teatro. Ahí está la carta del Conde de Peñafiorida «sobre los problemas suscitados por su actividad teatral»⁸, y el informe del Comisario de la Inquisición, Torrano, en 1773, según el cual cesaron de efectuar representaciones teatrales principalmente por presiones de los Jesuitas.

Sin embargo, a pesar de que no parece que se celebraran representaciones teatrales a nivel oficial, no está claro que éstas desaparecieran a nivel privado. Al menos así nos lo hace suponer la opinión de un viajero inglés que visitó Bergara en 1779, en la que alabando la labor del Conde de Peñafiorida, señala que ponían en escena óperas italianas⁹. En este mismo sentido ya ha sido citada la carta escrita en 1781 por Iriarte al Conde de Peñafiorida, prometiéndole el envío de la Zarzuela *La Espigadera*, que éste le había solicitado.

⁶ Transcrito por ARETA, Luis M.^a, *Obra literaria...*, op. cit. págs 413-414.

⁶ PEÑAFIORIDA, Conde de: «Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País», en *Revue Internationale des Etudes Basques*. XXI, 1930, págs. 317-333; XXII, 1931, págs. 443-482.

⁷ *Apología de una nueva Sociedad ultimamente proyectada en esta M.N. y M.L. Provincia de Guipuzcoa con el título de los Amigos del País*. Manuscrito. Biblioteca Provincial de Guipúzcoa. Fondo Urquijo.

⁸ ARETA, Luis M.^a: *Obra literaria...*, op. cit., págs. 409-411.

⁹ SANTOYO, Julio César. «Un elogio inglés del Conde de Peñafiorida (1779)» en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XXXVI, (1980), págs. 235-238.

Por lo que respecta al repertorio musical, hay que citar en primer lugar las obras representadas en 1764, es decir, *El borracho burlado* y *El Mariscal en su fragua* (sin olvidarse que dentro de esta última estaban incluidos cuatro fragmentos de *La Serva Padrona*).

No es fácil por lo demás saber cuál era el repertorio utilizado por la Sociedad. La única relación de óperas que existe acerca de la Sociedad es la incluida en los Extractos de 1772, ya analizada por L. M. Areta. Sobresalen las obras francesas, la mayoría de Monsigny y Grétry, junto con las italianas, de Pergolesi y Conforto. Pienso que en el caso de las últimas puede verse no tanto una influencia italiana (que entonces pudieran pecar de anacrónicas), como una influencia francesa, ya que en aquella época era cuando se desarrollaba en París la *Querelle des Buffons*, en la que las óperas italianas, con *La Serva Padrona* al frente, eran en gran parte las causantes del conflicto. En la relación arriba indicada figura también *El Médico Avariento*, de Manuel de Gamarra, obra de la que no sabemos más que su título.

El hecho de que no se nos hayan conservado ni siquiera los libretos, impide saber si llegaron o no a cantarse dichas obras en la Sociedad. Es probable que no todas ellas hubieran sido puestas en escena.

Curiosamente la única obra que se nos ha conservado dentro de este género, aunque su carácter sea más bien semiteatral y date de dos años antes de la creación de la Bascongada, son las dos tonadillas compuestas por el Conde de Peñafiorida en 1762 con ocasión de la boda de su amigo Pedro Valentín de Mugártegui.

Existe también un conjunto de libretos dieciochescos, conservados en el Fondo Prestamero, pero que muy bien pudieron pertenecer al Marqués de la Alameda y no a la Bascongada.

El tema de Samaniego en relación con el teatro ha sido ya estudiado por Emilio Palacios²⁰.

Es clara la defensa del teatro efectuada por Samaniego desde las posiciones ilustradas, elaborando un plan reformista el año 1786. Interesa su postura respecto al teatro musical. Destaca Emilio Palacios, no sin cierta contrariedad, la defensa cerrada que hace Samaniego de la zarzuela. Pienso que en este tema es necesario cuestionar

²⁰ PALACIOS, Emilio: *Vida y obra de Samaniego* (Vitoria. Caja de Ahorros Municipal, 1975).

el significado del término zarzuela, de la misma manera que hay que cuestionar el significado real de teatro en la práctica del siglo XVIII. Es probable que el término zarzuela tenga para nosotros unas connotaciones derivadas principalmente del siglo XIX, lo que nos obliga a reconsiderar su auténtico significado en el siglo XVIII. A pesar de los importantes trabajos realizados sobre el teatro musical en el XVIII español, quedan lagunas por aclarar, especialmente en el estudio de la evolución de las diversas corrientes, diríamos ideológicas. No existe en España un equivalente a la polémica creada en Francia; sin embargo pienso que su influencia se dejó notar, y buena prueba de ello es la práctica de la Bascongada. Si ponemos en relación el esquema teatral de la zarzuela con el de la ópera cómica francesa, quizá tengan más lógica y coherencia desde el punto de vista ilustrado las ideas y preferencias teatrales de Samaniego. No hay que olvidar que Samaniego participó en la representación de las dos óperas cómicas puestas en escena en Azcoitia y Vergara en 1764.

Es curiosa por otra parte su oposición al melólogo, género que conoció cierto desarrollo en España, contando entre sus partidarios a Iriarte. De la misma manera se opone Samaniego a las follas y a las tonadillas.

3.3. *Conciertos y Academias*

Las noticias existentes tanto en los *Extractos* como en otros papeles de los archivos de la Sociedad son muy pocas en relación a los conciertos. Normalmente sólo aparece la constatación del hecho. Alguna vez se especifica que se alternaban voces e instrumentos, y poco más. Los conciertos eran con invitación, cosa por lo demás perfectamente lógica atendiendo a la práctica de la época, y teniendo presente que muchas veces no se realizaban en lugares públicos, sino en casas de los propios socios. Habitualmente estaban invitadas las señoras. No está claro si los conciertos eran privados o si pudieron en ocasiones ser abiertos al público. Así lo hacen sospechar varios datos referentes a Bilbao. En 1778, además de cursar esquelas de convite a las Comunidades eclesiásticas, seculares y regulares, así como a las personas ilustres del Señorío, Villa y Consulado de Bilbao, se acuerda fijar «un cartel que anuncie la función en los parages acostumbrados». Lógicamente la asistencia no dejaría de ser selectiva. En 1793, y aludiendo a las Juntas Generales, también en Bilbao, se señala que «podrán concurrir a ellas todas las personas que se presenten con la decencia correspondiente».

Es difícil que aparezcan datos que permitan estudiar la duración de los conciertos así como su programación, con el fin de saber si obedecía a una práctica usual o más bien existía una programación diferente. Ya ha quedado indicado, por otra parte, que en estos conciertos intervenían, además de los miembros músicos de la Sociedad, profesionales contratados para completar la orquesta.

Los conciertos que se ejecutaban en las Juntas Generales no eran los únicos que se celebraban en torno a la Sociedad. Aunque no muy frecuentes, tenemos noticias de algún otro concierto en repartos de premios de primeras letras y dibujos, como el ocurrido en Vitoria, en 1777.

Desgraciadamente, al igual que ocurre con la música teatral, la inmensa mayoría de la música de cámara relacionada se nos ha perdido. Se conserva una lista de obras existentes en el archivo de la Sociedad en 1772, dividida en tres grupos: Sinfonías, con obras de Stamitz, Toeschi, Gossec, Valmadere (?) y Filtz; Cuartetos, con obras de Bocherini, y Tríos con obras de Valmadere y Saleoti (?). Curiosamente otras obras de cámara de algunos de estos compositores se conservan en la actualidad en Aránzazu. Su presencia confirma a nuestro parecer la estrecha relación musical de Aránzazu con la R.S.B.A.P.

El mismo año de 1772 aparecen consignadas en la Comisión 2.^a, las seis sonatas para clave y violín presentadas a la Sociedad por Juan Andrés de Lombide.

Dentro de este capítulo, se nos han conservado los versos de Manuel de Gamarra, hasta el momento solamente en una copia del P. Donostia. Su encabezamiento es el siguiente:

«Cartapacio de un juego de versos para los días de primera clase compuestos por Dn. Manuel de Gamarra, dedicadas |sic| à la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País»

La existencia de una mayor o menor riqueza de acontecimientos musicales en la vida privada de los miembros de la Bascongada, especialmente en aquellos ajenos a la profesión musical pueden ayudarnos a delimitar la importancia de los propios actos musicales de la Sociedad, y analizar sus influencias mutuas. Son pocos ciertamente los datos existentes hasta el presente, y ello está en relación directa a la poca disponibilidad de estudios biográficos. La mayoría de los

datos se refieren al Conde de Peñafloreda. En consonancia a su afición predilecta, gran parte de los actos del Conde estaban rodeados de música. Nacimientos, defunciones, se acompañaban con música adecuada a la circunstancia. Lógico es que sus hijos mantuvieran en gran medida esta afición. Hay un simpático dato, de 1772, según el cual su propia mujer, al poco tiempo de haber dado a luz a uno de sus quince hijos, cantó dos arias en una academia celebrada para festejar el hecho, no sin antes haber asistido a una corrida de toros.

Aún están poco estudiadas las veladas musicales que organizaban Baltasar Manteli en Vitoria, el Marqués de Rocaverde en San Sebastián o los Mazarredo en Bilbao.

3.4. *Baile*

Es curioso que a pesar del gran predicamento que tuvo el baile como lugar de encuentro y diversión social en la España del siglo XVIII, no hayamos encontrado aún ningún dato relativo al baile en la Bascongada, y prácticamente ninguno en otros círculos. Ello no quiere decir que no existiera. Como más adelante indicaremos, el baile era una de las materias integrantes de la educación en las clases altas. Es de suponer en consecuencia que su aprendizaje se hiciera palpable en la práctica.

Si del baile culto giramos la vista al baile popular, las noticias son más abundantes. No en relación a la propia Sociedad, sino más bien en su entorno. Antes de la creación de la Sociedad, en 1746 se produce una polémica en Azcoitia en torno al baile popular y a su licitud en las ermitas. Interviene en la polémica Manuel Ignacio de Altuna, que según señala Urquijo se posiciona junto al P. Mendiburu en la facción más intransigente.

En las famosas fiestas de Vergara de 1764, hay algunas indicaciones acerca de los bailes populares que se realizaron. En el mismo Vergara, en 1788, tenemos una corta descripción del baile popular dominical realizada por el minerólogo sueco Tunborg.

3.5. *Música popular*

Al igual que ocurre con el baile popular, no hemos encontrado hasta ahora ningún dato que relacione directamente la música popular con la R.S.B.A.P. Que nosotros sepamos, no fue tratado nunca como materia de estudio. Lo contrario hubiese sido extraño. Sin

embargo aparece no pocas veces la figura del músico popular, el tamborilero, relacionado con miembros de la Sociedad. Vuelve a destacar en este tema el Conde de Peñafloreda. Hay varios datos de cuentas pagadas a tamborileros que salían a recibirle al Conde. Es conocido el dato de que instruía al tamborilero de Azcoitia, componiendo asimismo obras como contrapases. Se conserva uno de los zortzikos salidos de la pluma del Conde.

Quizás tenga mayor importancia el tema de la música popular en relación a la música ejecutada en la Bascongada, principalmente. Estamos a la espera de poder examinar las óperas cómicas que sabemos que existían en la Sociedad. Ello, junto al estudio de otras obras puede darnos luz acerca de la posible relación entre el cancionero popular vasco hoy conocido y la música creada en el siglo XVIII. Es probable que una parte nada desdeñable de lo que hoy consideramos con toda razón como perteneciente al acervo popular, tenga su origen en la música dieciochesca. Así nos lo hace sospechar por ejemplo la «Canción del Bino», conservada a 4 voces en la *Collectane Lingüística* de Humboldt, y que tiene en nuestra opinión, clara relación con la R.S.B.A.P. La segunda de las canciones (consta de tres) coincide con la publicada por J. de Urquijo como la canzoneta inicial de la ópera *El borracho burlado*, de Peñafloreda¹¹.

3.6. Instrumentos

No va a ser fácil llegar a saber cuáles eran los instrumentos que ejecutaban los Amigos en sus conciertos. Sabemos a nivel general los que se utilizaban habitualmente, así como los que se enseñaban. Pero es difícil llegar a saber más. Hay datos relacionados con Peñafloreda o Samaniego, que nos permiten saber los instrumentos que normalmente tocaban. En el caso del Conde tenemos notas de lo que pagaba por las cuerdas, etc. Es importante asimismo saber dónde compraban los instrumentos musicales. Algunas noticias hacen sospechar que no era fácil conseguir determinados instrumentos.

Por lo que conocemos hay una cierta preminencia de los instrumentos de cuerda, violines por una parte, y guitarras por otra, además de los instrumentos de teclado. Por cierto que hasta el momento no hemos hallado ningún dato que relacione al Conde de Peñafloreda con el clavecín o con el clavicordio. El clavicordio que se con-

¹¹ URQUIJO, Julio de: «Sobre la música de "El Borracho Burlado"», en *Euskalerraren Alde* (1913), págs. 78-82.

serva en el Palacio de Insausti, presumiblemente de los Peñaflores, lo tocaría algún otro miembro de la familia.

3.7. *Referencias musicales*

Así como antes se ha hecho alusión a citas de carácter musical en trabajos de orden científico o literario, tienen también su importancia las referencias a hechos musicales o a músicos relacionados de forma indirecta con la Sociedad. La mayor parte de referencias a hechos se contiene en cartas y crónicas de viajes. No pocos de ellos proceden de Ramón Munibe, hijo del Conde de Peñaflores, relativos a su gran viaje, realizado por diversas naciones europeas los años 1770-1773. Hay datos sobre la ópera y la música religiosa en París, el baile en Viena o incluso el exótico dato de un criado que tocaba la gaita zamorana en Postdam. Existen también algunos otros datos curiosos sobre la corte española.

Los datos relativos a músicos, escasos por ahora, se refieren a actividades comerciales realizadas por músicos, o bien a la mención de ellos en escritos de medicina, como casos curados.

4. **La música y la educación en la R.S.B.A.P.**

Antes de que se creara el Real Seminario Patriótico de Vergara, los socios de la Bascongada, preocupados por el tema de la educación de la juventud, ya realizaron actividades de carácter docente.

4.1. *La música en la educación general*

La música se incluía siempre en la educación de la época, como habilidad propia de caballeros. En el ámbito de la Sociedad siempre se enseñó junto con el baile y la esgrima. Pero además de la práctica, la educación fue uno de los temas más tratados a nivel teórico. Por descontado que en los proyectos de escuelas siempre figuraba la música, así como en los estatutos, en el capítulo dedicado a la educación de los alumnos. Ibañez de la Rentería razona su inclusión en la educación en uno de sus discursos dictados en 1780.

En 1793 se le concede un premio a D. Luis Carlos de Zúñiga por su trabajo acerca de la educación general. Aunque sólo sea a nivel teórico, es interesante analizar el modo en el que inserta la música en la educación general. Se citan géneros, instrumentos y libros, que convienen a los jóvenes en el estudio de la música. Se

hacen divisiones por edades, y quedan especificadas las particularidades en la educación de los dos sexos.

4.2. *La música en la educación femenina*

Aunque al parecer solamente a nivel teórico, también se preocuparon los miembros de la Sociedad por la educación femenina. Tanto en el discurso del Marqués de Montehermoso dictado en 1765 sobre la mujer, como en el discurso de Peñafiorida sobre la educación de la juventud, y sobre todo en los escritos acerca de la Casa de educación de Señoritas, la música y el baile tienen su lugar. Quedan claros algunos modelos, como los implantados por Catalina II en Rusia, o los proyectados por Pablo Olavide en Sevilla.

4.3. *Aprendizaje musical de los alumnos*

Si descendemos de la teoría a la práctica, creemos que es importante estudiar la educación musical a niveles privados, como antecedente de la educación institucionalizada. Los únicos datos existentes hasta el momento son los referidos a los hijos del Conde de Peñafiorida, más en concreto a Ramón. En la correspondencia mantenida entre padre e hijo, así como con el instructor, abate Cluvier, aparecen datos sobre la conveniencia de perfeccionar la práctica musical del joven. El hecho de que varias de las hijas del Conde participaran en la interpretación de óperas, implica el aprendizaje de unos conocimientos musicales nada desdeñables.

Muy poco es lo que se conoce acerca de una posible educación musical en la enseñanza primaria existente en nuestro país; más bien hay que inclinarse por pensar que dicha educación solamente existía a niveles privados.

Nada más crearse la Sociedad, comienzan a preocuparse los Amigos por la educación, y crean la clase de alumnos. Existen ya reglamentos del año 66, donde la música está integrada en la enseñanza de las habilidades, junto con el baile y la esgrima. El profesorado estaba constituido por los propios socios. Sabemos que el adelanto de los alumnos en materia musical quedaba patente en las Academias de música, que se celebraban las noches de las jornadas de exámenes, a veces coincidentes con las Juntas Generales. Puede decirse que constituyen todo un ejemplo de pedagogía activa. Existe también alguna noticia de examen teórico sobre el arte de la Música, como el realizado en 1772 por el alumno Mariano Manso.

5. La música en el Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara

En lógica consecuencia con la práctica realizada, la música tuvo en el Real Seminario de Vergara un tratamiento acorde a los gustos y aficiones de los miembros de la Bascongada. Funcionó el Seminario como tal a partir de 1776 en Vergara. En 1794 tuvo que trasladarse a Vitoria, a causa de la invasión francesa, para volver a instalarse en Vergara en 1798.

La relativa abundancia de bibliografía sobre el tema (principalmente los trabajos de Leandro Silván y J. I. Tellechea) hace que sean más copiosos los datos si los comparamos con los relativos a la práctica musical de la Bascongada, por ejemplo. La misma cotidianidad de la música en el Seminario favorece este hecho sin lugar a dudas. Aun con todo es de lamentar que no se haya conservado tampoco en este caso, ninguna partitura de la época.

5.1. Reglamento. Decretos de Juntas

Los impresos con el nombre de *Noticia...* relativos al Seminario y editados para información de su funcionamiento son los que nos suministran los datos más seguros acerca del lugar de la música en el plan de estudios del centro. La música no figura como materia obligada, sino que es optativa, y por ello se impartía en horas de recreación. El gasto del profesorado era cubierto con el pago suplementario que debían realizar los alumnos.

Las mejoras, solución de problemas, etc., eran competencia de las Juntas de Institución, que se reunían regularmente en Vergara. Por ellas sabemos las vicisitudes del profesorado, sus problemas laborales, etc. En ocasiones, así en 1785, se alude a mejoras a introducir en la enseñanza de la música, y en ellas se determinan las condiciones económicas de su impartición.

Existen unas ordenanzas, impresas en 1818, que aunque se refieren a una época que se sale de nuestro estudio (en principio pensamos que es mejor detenernos en 1808, junto con el cese de las actividades normales de la Bascongada), de alguna manera pueden ser la plasmación teórica de unas costumbres establecidas. En ellas se señala el carácter privado de las clases de música, las obligaciones de los seminaristas, y las funciones que tenían por costumbre celebrarse.

5.2. Enseñanza de la música

Aún no disponemos de los datos suficientes como para hacer un cuadro exacto con las materias musicales que se impartían. Al ser las clases particulares, lógicamente éstas varían en cantidad proporcionalmente al número de alumnos (las cifras globales de alumnos del Seminario en su primera época oscila desde la cifra de 40 en 1777 a la de 132 en 1787). Tenemos datos bastante concretos a partir de 1785, como veremos más adelante. Por lo que respecta a épocas anteriores puede decirse a nivel global que se enseñaba principalmente el violín.

Nada sabemos de los métodos que empleaban para la enseñanza de las materias. Tenemos el dato de 1787 en el que el maestro de música Roig presenta una lista pidiendo dúos, tríos, cuartetos, conciertos y sinfonías, pero sin ninguna especificación de obras.

Dentro de este apartado tiene gran importancia un borrador conservado en el Fondo Urquijo. Se trata de unos estatutos acerca de una escuela de música. Con toda probabilidad puede decirse que son debidos a la pluma del Conde de Peñaflores. No sabemos aún si llegaron a realizarse, pero el mero hecho de su planteamiento teórico lo convierte en un dato excepcional para la historia de la enseñanza musical en nuestro país.

5.3. Enseñanza del baile

Al igual que la música su aprendizaje era optativo. Tampoco tenemos una evolución detallada de los bailes enseñados, pero sí sabemos los cambios introducidos en 1792. En mayo de dicho año se pide al maestro de baile cambiar los bailes enseñados en el Seminario (bretaña, La Marié, etc.) por otros más modernos como pudieran ser la Giga, la alemanda o las contradanzas francesas e inglesas. Igualmente en 1801 se acuerda que queden prohibidos los bailes violentos.

5.4. Actividades musicales

Ha quedado indicado que el teatro musical fue practicado en el Seminario, recogiendo en cierta forma la herencia de la Sociedad que la creó. Sabemos que el Conde murió en 1785 dejando inacabada una ópera, *La paz*, destinada al Seminario. Sin embargo son pocos los datos acerca de otras obras. Jovellanos indica que en 1791 en su visita al Seminario le fue ofrecida una comedia, de Ignacio Luis

de Aguirre (no parece que tuviera música). De 1793 se conserva un reglamento para las funciones de teatro del Seminario, indicando las fechas más idóneas de representación, así como normas sobre elección de obras y compostura en la sala.

La época de Lardizabal como director del Seminario, 1801-1808, es una de las que más datos musicales ofrece, a nivel de reglamentación. Son particularmente interesantes las normas que se implantan en 1804 para su observación en los conciertos del Seminario, en los que se indica meticulosamente el proceder de los alumnos instrumentistas, la afinación de instrumentos, la compostura debida, etc. Anteriormente a esta fecha hay otros datos que aclaran la práctica habitual de los conciertos en el Seminario. En el *Elogio* dedicado a Peñaflores a su muerte se nos indica su activa participación en los conciertos del Seminario, que se realizaban dos veces por semana, con sinfonías y cuartetos de Haydn entre otras obras. Ya hemos hablado de la participación de alumnos en las academias de música de la R.S.B.A.P. Había también conciertos en los exámenes que se celebraban en el Seminario, una vez por cuadrimestre. Y tenemos también noticias de uno de los conciertos del Seminario descrito por Jovellanos en su Diario.

Además de las ocasiones habituales, existían situaciones especiales, tanto religiosas como civiles para las que se necesitaba el concurso de la música. Se conservan así ceremoniales del día de Corpus, o de cumpleaños, donde incluso se especifican los instrumentos. Asimismo el cambio de presidencia en la Junta de Institución estaba adornado por la música.

5.5. *Profesorado*

Tratándose de asuntos administrativos, es natural que hayan sido más abundantes las noticias relacionadas con el profesorado. Ello nos ha permitido no solamente conocer el nombre y materias de los que impartían las clases, sino otros temas relacionados con la docencia.

De todas maneras no disponemos aún de una relación cronológica de todos los profesores de música del Seminario. La mayoría de los datos hacen referencia a unas fechas más bien tardías (hacia 1790). Sabemos que en 1776 el profesor de habilidades era Francisco Dubois, pero no conocemos exactamente las materias que impartía. En 1790 el maestro de violín era Juan Bautista Lascorreta, quien se despide en 1794. Son por esta época maestros José Roig, Fernando Roig y Vicente Quintana. Años más adelante lo serán Joaquín de

Llanos, Domingo Barrera y Bartolomé de Jáuregui entre otros. En cuanto al profesorado de baile, además del mencionado Duboix, tenemos conocimiento de que fueron maestros José León, Antonio Furtó, Segismundo Torrents, Antonio Torrents y José Antonio Challanson.

No son pocos los datos que hablan de las condiciones administrativas, sueldos, ausencias, etc., con respecto al profesorado.

Llama la atención la conexión que en este tema existe con Barcelona. Puede que sea debido al mayor nivel de la docencia en la Ciudad Condal, lo cierto es que hasta el presente es uno de los pocos datos que relacionan directamente el País Vasco con Cataluña en materia musical. Lo habitual era la relación con la música desarrollada en la Corte.

Si bien no puede especificarse nominalmente la evolución histórica del profesorado, conocemos al menos el número de profesores, gracias a los «Estados del Real Seminario» que se publicaron regularmente en los *Extractos*. Hasta el año 1786 hay un profesor para música y otro para baile. En dicho año sin embargo hay cuatro profesores de música y uno de baile. Desgraciadamente los datos paran en 1793, junto con los *Extractos*.

Por lo que respecta a las obligaciones del profesorado, se conserva en el archivo del Seminario de Vergara, un manuscrito en el que se especifican las principales labores, tanto en lo que respecta a horarios, como asistencia a conciertos, número de discípulos y condiciones económicas. Puede datarse dicho manuscrito de hacia 1790.

5.6. Alumnado

Los exámenes de música consistían en un concierto, que habitualmente se ofrecía en el llamado Salón Patriótico del Seminario. No sabemos aún si las obras serían a solo, ya que los datos son hoy por hoy escasos. Tenemos constancia de que en 1784 se ejecutaron, además de otras obras, dos sinfonías de Haydn.

Gracias a los registros de Juntas de Institución sabemos los alumnos que pertenecían a cada clase, y los que resultaban premiados en aprovechamiento. Lástima que hasta el momento solamente dispongamos de datos posteriores a 1785. Con ellos podrá establecerse la variación del número de alumnos en los diferentes instrumentos. Estos datos por otra parte dan clara idea de los instrumentos

que se enseñaban: violín, violón, flauta, clave y canto. En 1790 llama la atención la enseñanza del «fuerte-piano». A veces en vez de flauta aparece «instrumentos vocales», con lo que podemos suponer que se enseñarían otros instrumentos de viento además de la flauta.

Hay alguna noticia de que era el mismo Seminario quien facilitaba el instrumento, concretamente el violín, al alumno. Es de esperar que aparezcan también otros datos relativos a este tema.

6. Actividades científicas de los músicos de la R.S.B.A.P.

Ya se han indicado anteriormente los trabajos que presentaron los miembros de la Bascongada en relación a la música. Tema diferente es el relativo a los trabajos que pudieron presentar los músicos miembros de la Sociedad en otros ramos del saber. El único que hasta el momento destaca en este sentido es, como ha quedado indicado, Manuel de Gamarra. Además de los trabajos que realizara en proyectos de la Sociedad, presenta como propios los siguientes trabajos: una máquina neumática para la conservación de las carnes, en 1766, un juego de cartas geográficas para educación de los alumnos, en 1769, y una máquina para renovar el aire, en 1786.

A modo de resumen

Ha quedado indicado hasta aquí toda una sucesión de temas y aspectos en torno al desarrollo de la música en la R.S.B.A.P. Nuestra intención básica ha sido la de hacer un alto en el camino del trabajo para tratar de ordenar y clasificar los datos recogidos hasta el presente. Esta tarea ha puesto primeramente en evidencia las enormes lagunas que faltan por cubrir a nivel documental. Ello es más patente si tenemos en cuenta la enorme ramificación de aspectos relacionados con el tema, aspectos que únicamente podrán ser clarificados en base a la acumulación y conexión de múltiples datos muy concretos. No obstante, los ya existentes nos permiten al menos formarnos una opinión global en torno al tema, y trazar, a modo de resumen, unas ideas básicas sobre las que continuar el estudio.

Corresponde hoy por hoy sin lugar a dudas al Conde de Peñaflo-rida el mayor grado de responsabilidad en la presencia de la música en la R.S.B.A.P. Las líneas maestras tanto a nivel teórico como práctico son debidas básicamente a su afición a la música. A él debemos principalmente la presencia de importantes músicos en la Sociedad.

Fruto de la labor conjunta de los músicos en la Bascongada resulta la incorporación de nuestro país, aunque sea a nivel de élite musical, al desarrollo europeo de la música. Gracias a ello pudieron ser conocidas las nuevas corrientes del teatro musical, directamente venidas de Francia, así como la práctica de la música de cámara. Es difícil saber qué grado de influencia pudo tener este movimiento, que se extiende a la juventud por vía del Real Seminario Patriótico Bascongado.

No parece en principio que en el terreno de la enseñanza musical difirieran mucho los planteamientos teóricos de la Bascongada con respecto a los otros centros (excepción hecha de lo que implica el borrador de la escuela de música). Pero qué duda cabe que un mayor o menor desarrollo de estos planteamientos redundaría en una mejora del nivel musical. Y en ello la Bascongada da repetidas muestras de apoyo a la música.

También se nota la influencia de la R.S.B.A.P. en el terreno creativo, como lo demuestran las obras que compusieron expresamente para la Sociedad compositores como Manuel de Gamarra y Juan Andrés de Lombide, además del propio Conde de Peñaforida. Pero es necesario también analizar otras obras de compositores propios de la Bascongada, especialmente las religiosas, compuestas entre otros por Fr. José de Larrañaga. No será fácil calibrar si existe o no una dicotomía entre la formación teórica, ciertamente al corriente de las nuevas teorías, y la realidad práctica, necesariamente ligada a un entorno concreto.

Un aspecto especialmente importante es el de la posible relación de la labor musical de la Sociedad con la realidad musical existente en Bilbao. No deja de sorprender el hecho de la inusitada afición operística en Bilbao a comienzos del siglo XIX, afición de cuyos antecedentes sabemos todavía muy poco. Llama la atención que un genio como Juan Crisóstomo Arriaga descollara principalmente en la ópera y la música de cámara, precisamente los dos géneros que mayormente desarrollara la R.S.B.A.P., probablemente por primera vez en el País Vasco. La relación de Juan Simón de Arriaga, padre del músico con la Sociedad, hace pensar que la labor musical de esta última, posibilitó, al menos de forma indirecta, la floración de nuestro gran músico.

La influencia de la Bascongada a nivel musical puede incluso ampliarse fuera de la esfera de la música cultivada. No solamente a las obras de Peñaforida que aún hoy en día se cantan en Azcoitia

y Vergara, diríamos que por tradición oral, sino incluso a la canción popular. El indudable ccrte clásico de un número nada desdeñable de canciones consideradas como más o menos populares, puede tener su fuente directa en la música desarrollada por la R.S.B.A.P.

Todos los temas e ideas apuntados no dejan de ser unas hipótesis de trabajo. Queda aún toda la labor de completar en la medida de lo posible los datos, y sobre todo, de relacionarlos con la situación de la música en Euskal Herria, en España y en el contexto de la Ilustración musical europea. Solamente así será posible calibrar el peso y valor de la realidad musical en la R.S.B.A.P., tanto en una dirección intrínseca como en relación a sus circunstancias.