

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

Lección de Ingreso en la R.S.B.A.P.

Por

JON BAGÜÉS ERRIONDO

Esta Lección de Ingreso fue presentada en San Sebastián
el día 8 de junio de 1990
en el Salón de Actos de la
Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gipuzkoa

Permítanme modificar ligeramente la cita de una de las más representativas mentes de la ilustración hispánica. Decía Gaspar Melchor de Jovellanos:

“No basta ver a dónde se debe llegar; es preciso no perder de vista el punto de que se parte”.

Ante la empecinada costumbre de una buena porción de historiadores en valorar los hechos pasados en función únicamente de los resultados, no estaría de más recordar que no basta ver a dónde se llegó; es preciso no perder de vista el punto de que se partió.

Si en todos los ámbitos de la historia pretérita del País Vasco es innegable la anterior afirmación, crece en importancia al aplicarla a la evolución de la vida musical en el siglo de las luces. Y no creemos pecar de partidismo si concedemos un lugar preeminente en esta evolución a la importancia de la labor de la R.S.B.A.P.

La situación de la música en el País Vasco en las primeras décadas del s. XVIII no era precisamente brillante. Se evidencia la importancia 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 solamente existían en el siglo XVIII sedes catedralicias 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 principales 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.

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.

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 circundante.

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 Vitoria aún menor. Ello suponía la inexistencia de teatros estables, por ejemplo. Mientras no aparezcan nuevos datos todo parece indicar que no conocían las provincias de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya el género operístico con anterioridad a 1760. La única diversión que podía tener el gran público era pues el baile.

Igualmente carecíamos de centros de educación importantes en el País Vasco.

Es en este ambiente y niveles musicales donde hemos de colocar las actividades musicales desplegadas en Azcoitia en la década de los años 40, en torno al círculo impulsado por Altuna, Narros y Peñafloreda. Su probada afición musical asegura en el círculo azcoitiano el conocimiento de la realidad musical de la corte española, de los nuevos movimientos franceses y de los revolucionarios intermedios italianos. No podemos dejar pasar por alto la importancia de la relación de Altuna con Rousseau precisamente en los años en

los que el filósofo se ocupaba primordialmente de sus trabajos musicales, tanto teóricos como prácticos.

Si unimos a las habituales veladas musicales de Azcoitia la celebración durante el año 1764 de unas fiestas celebradas en Vergara en honor a San Martín de la Ascensión, tendremos la realidad sonora existente en los momentos previos al nacimiento de la R.S.B.A.P.: se interpretan así por vez primera en el País Vasco óperas, y suena repetidas veces la música orquestal.

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

Como es bien sabido, fue precisamente en las fiestas de Vergara cuando se toma la decisión de crear la R.S.B.A.P.

Hemos incluido en nuestro trabajo un capítulo dedicado a estudiar la presencia de la música en los dos estatutos de la Sociedad, los editados en el año 1765 y los de 1774.

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.

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. Por 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. Son mucho más normativos pues, que los primeros, que quizás tengan un matiz más ideológico.

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 Peñaflorida. 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.

Esta mayor incidencia musical tiene incluso su reflejo en el artículo I de los estatutos, que figuraba de la siguiente manera en uno de los primeros borradores:

“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”.

SOCIOS MUSICOS EN LA R.S.B.A.P.

La fuerza principal de la Sociedad radica en los socios que llegó a reunir en el trascurso de los años. Buena parte de los socios eran aficionados a la música, pero de entre todos ellos cabría seleccionar dos grupos, el de los compositores y el de los socios especialmente aficionados a la música.

En el primer grupo hay que colocar como es lógico en cabeza al

SOCIOS COMPOSITORES

CONDE DE PEÑAFLORIDA.

Xavier M^a de Munibe, Conde de Peñaflorida realiza los primeros estudios, probablemente también los musicales en el colegio que regentaban los Jesuitas en Azcoitia, para pasar a ampliarlos en la localidad francesa de Toulouse. Los años que reside en Francia eran un tanto confusos hasta hace bien poco. J. Vidal-Abarca ha aclarado que es el año 1740, con apenas 11 años cuando marcha para Toulouse, a estudiar al colegio que tenían los Jesuitas 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 básicamente su formación científica, y donde afianza sus conocimientos musicales, por lo que sabemos en el violin y la viola, aunque probablemente los ampliara con otros estudios teóricos.

La importancia de Xavier M^a de Munibe en el devenir musical del pueblo vasco, más que en su condición de compositor reside en su labor como organizador y animador de actividades musicales. Una vez vuelto a Azcoitia en 1746, se convierte en el centro de la actividad musical componiendo lo mismo música para la iglesia que para la plaza o reuniones privadas. El hecho de que algunas de sus obras hayan llegado hasta nosotros con algún retoque de posteriores músicos azcoitianos, no hace sino corroborar este recuerdo y

veneración de la villa de Azcoitia por el legado musical del Conde de Peñaflores.

Sus actividades políticas le obligan a realizar viajes a Madrid. Conoce así perfectamente la música desarrollada en la Corte en dicha época. Se relaciona con los principales compositores que trabajaban en el País Vasco, sobre todo con Larrañaga (Aránzazu), Gamarra y Lombide (Bilbao). En un proceso de ósmosis puede decirse que se convierte en transmisor e impulsor de la estética y modos musicales ilustrados en el País Vasco.

Es el principal responsable de la proposición en el ámbito vasco del teatro musical como medio de educación, fiel a la máxima de “instruir deleitando”. Utiliza para ello el molde de la ópera cómica francesa. Traduce obras y compone varias óperas, desgraciadamente todas ellas perdidas. Desarrolla esta actividad musical dramática primero en los albores de la creación de la R.S.B.A.P., así como en sus primeras Juntas. Continúa a nivel privado más adelante para volcar su esfuerzo finalmente en el seno del Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara. Creaciones suyas fueron *El Borracho burlado*, *El Amo querido*, la traducción y ampliación del *Mariscal en su fragua*, y su obra póstuma, incompleta, *La Paz*.

Su obra compositiva responde claramente a la posición de un aficionado ilustrado, como él mismo reconoce en más de una ocasión. Esta situación, libre de ataduras a puestos profesionales de la música, le permite alejarse de la ortodoxia de la práctica musical. Aparece clara su preocupación por la conservación y desarrollo del euskera, musicándolo en ocasiones ajenas a la época navideña, como era la práctica habitual en su tiempo. Por otra parte su mentalidad ilustrada le conduce a abarcar y frecuentar ámbitos y modos diversos. Puede así entenderse la falta de unidad estilística correspondiente al compositor de profesión. Esta posición ecléctica en cuanto a escritura tiene sin embargo la ventaja de proporcionarnos un interesante panorama de la práctica musical de la época. Desde los villancicos italianizantes en castellano o euskera a la severidad de los fabordones de Semana santa. Desde la elaborada técnica de las tonadillas al carácter popular de los zortzikos.

Pero sin duda los mayores logros de la faceta musical del Conde de Peñaflores hay que colocarlos en su principal figura de animador en todas las direcciones del hecho musical. Ayudado eficazmente por los dirigentes de la Sociedad, supo aunar esfuerzos y llevar adelante toda una labor de adecuación musical del País Vasco a las principales realidades del momento.

MANUEL DE GAMARRA

Nace en Lekeitio el año 1723. Con once años, es decir en 1734, es examinado y admitido para tiple en la Capilla Musical de Bilbao. Era Maestro de la Capilla por aquel entonces Joseph de Zailorda.

En 1741 afirma encontrarse de organista en Eibar. Nueve años más tarde, en 1759 se casa en San Sebastián con la donostiarra Ursula de Mendinue-ta. Por esta época actúa asimismo en otros lugares, como por ejemplo en Valladolid.

En 1753 sabemos que se encuentra ya en Bilbao, siendo nombrado este año Maestro de Capilla coadjutor, tomando asimismo a su cargo la educación de los tiples.

Es ciertamente importante la labor que desarrolla Manuel de Gamarra como asesor, tasador y examinador de órganos y organistas en diferentes puntos del País Vasco

Actúa así el año 1757 en Olabarrieta-Ceberio, y diez años más tarde, en 1767 en Irún.

Además de sus labores profesionales al frente de la Capilla Musical de Bilbao, llama poderosamente la atención las constantes actividades comerciales de Gamarra, que se remontan a unas fechas tempranas. Así la primera relación conocida con el Conde de Peñaflores, en el año 1757, es el ajuste de una cuenta relativa a diversos géneros suministrados por Manuel de Gamarra. No se limita su actividad comercial a la persona del Conde sino que se amplía con otras conocidas personalidades de la R.S.B.A.P., así Pedro Jacinto de Alava, Juan Rafael de Mazarredo, el Marqués de Narros o Lorenzo Prestamero.

Como miembro de la R.S.B.A.P., es de destacar el hecho de que sea precisamente Gamarra el primer miembro en la clase de Socios agregados, asistiendo a la primera asamblea de la Sociedad. Fue nombrado, como es ya bien conocido, Maestro de Capilla de la Sociedad, cargo que ostenta hasta su muerte ocurrida en Bilbao el 7 de noviembre de 1791.

Su actividad en la Sociedad se desarrolla en dos direcciones, la específicamente musical, consistente en la preparación y dirección de los conciertos de las noches de Juntas, así como en la composición de diversas obras, tanto didácticas como destinadas a los conciertos; por otra parte sus múltiples trabajos de carácter científico. Esta actividad como miembro que era de la 1ª Comisión de Agricultura y Economía rústica es de destacar tanto por la varie-

dad e interés de los trabajos realizados como por el hecho de ser el único socio músico que destacó en otros trabajos científicos de la Sociedad.

Resulta difícil saber el alcance musical de las composiciones de Manuel Gamarra, ya que es muy poco lo que ha llegado hasta nosotros de su obra. Solamente se conservan dos obras vocales, así como varias sonatas para tecla, y un juego de versos dedicado a la R.S.B.A.P. Se dan por perdidas otras obras que sabemos compuso para la Sociedad: su ópera *El Médico avariento* o sus 24 piezas para clave y órgano.

FR. JOSE DE LARRAÑAGA

Nació el año 1728, y por deducciones diversas presentamos la hipótesis de que naciera el 29 de mayo de dicho año en Azcoitia, figurando en el libro de bautizados como José Larrañaga Echaniz.

Su primera obra datada es del año 1746, escrita pues con menos de veinte años y encontrándose en Aránzazu. Probablemente, según era costumbre, habría realizado allí mismo sus estudios musicales como donado. Ya en 1747 aparece en una partitura como “Maestro”, indicando su calidad de Maestro de Capilla de Aránzazu. Asiste en calidad de tal a numerosos lugares, principalmente de la provincia de Guipúzcoa. Entre otros, en 1763 y 1764, a Vergara para las festivas celebraciones en honor a San Martín de la Ascensión.

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. Así ocurre con los órganos de Ataun, Vergara, Cegama, Tolosa, Echarri-Aranaz o Legazpia y las pruebas para organistas de Bilbao y Ondárroa.

Su pertenencia a la R.S.B.A.P. se produce en épocas tempranas, figurando como socio el año 1766. Aunque no parece que fuera grande su asiduidad a las reuniones de la Sociedad, tenemos constancia de su participación en Juntas semanarias de diversos años.

No tenemos noticia de que hubiera compuesto Fr. José de Larrañaga obras musicales para la Sociedad. Sin embargo, y gracias a la conservación del antiguo archivo musical de Aránzazu, es el compositor de la Sociedad del que mayor número de partituras conservamos, elevándose su catálogo de obras a la cifra de 34.

Fallece Fr. José de Larrañaga en Aránzazu en septiembre del año 1806.

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 oposita con frecuencia para alcanzar puestos de mayor relevancia y siempre con la mirada puesta en la Corte). Permeable porque presentando una actividad nada desdeñable dentro de la Sociedad recibe y refleja toda la corriente innovadora que en materia artística e intelectual implicaba.

Nació Juan Andrés de Lombide en Elgueta el 14 de noviembre de 1745. Nada sabemos de su período de formación hasta que en el año 1765 es aprobado para la plaza de organista de la Capilla de Bilbao. El año 1778 oposita y gana la plaza de organista de la Catedral de Oviedo. En junio del año 1786 toma posesión de la plaza de organista en el Real Convento de la Encarnación. Fallece el día 2 de septiembre de 1811 en Madrid.

Su relación con la R.S.B.A.P. se remonta al año 1772, cuando en septiembre se le despacha el título de Profesor de la Sociedad, habiendo presentado seis sonatas para violín y clave. Como la mayoría de los músicos, a excepción de Gamarra, forma parte de la 2ª Comisión, asistiendo a varias juntas semanarias, así como alguna extraordinaria.

No se conserva ninguna obra musical de este autor en relación a la Sociedad. Por lo demás el catálogo de obras hasta el presente conocidas se eleva a la cantida de siete.

JOSE FERRER Y BELTRAN

Ha sido Dionisio Preciado quien ha realizado la biografía más completa de este importante compositor. Nació en Mequinzenza (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 Agustin Tarazona de Pamplona en Echarri-Aranaz (Navarra) el siguiente año 1780.

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.

FR. MARTIN DE CRUCELAEGUI

Figura en los catálogos de la R.S.B.A.P. con la antigüedad de 1784 y como residente “en el Colegio Apostólico de México”. Personalidad de biografía aún incompleta, hemos logrado averiguar el dato de su nacimiento. Su nombre completo es Martin Francisco, siendo su segundo apellido Garagarza. Nació en Elgoibar el 19 de febrero de 1737.

Se ignora su lugar de formación, aunque teniendo en cuenta su hábito religioso franciscano es probable que realizara sus estudios en Aránzazu o en Bilbao.

En 1767 aparece como examinador, junto a Gamarra, del organista Basterria en Bilbao.

En 1774 se encuentra ya en las misiones americanas. Figura así como Vicario de Coro del Colegio de Misiones de San Fernando de México. Fue en aquellas misiones compañero de Fr. Junipero Serra. Los investigadores Stanford y Spiess señalan que hay obras de este compositor en la Catedral de México, así como en otros fondos mexicanos. Hasta el momento solamente conocemos publicado un “Laudate Dominum” compuesto en México el año 1775.

PEDRO DE LANDAZURI

El nombre completo de este compositor es Pedro Antonio Ortiz de Landazuri, y nació el año 1747 en Larrimbe (Alava). El año 1779 fue nombrado Maestro de Capilla de la Colegiata de Santa María de Vitoria, ocupando dicho cargo hasta el año 1815. Fallece a los 70 años en 1817.

La pertenencia de Pedro de Landazuri a la R.S.B.A.P. data del año 1786, despachándosele patente de socio profesor “en atención a la puntualidad con que siempre ha asistido a los conciertos de música de la Sociedad”. Y efecti-

vamente hay pruebas documentales de su participación en las academias musicales de la Sociedad entre los años 1771 y 1793.

Además de Maestro de Capilla de la Colegiata era asimismo Capellán del Marqués de Monterhermoso. Con estos cargos no es de extrañar que figure como Maestro de Capilla de la Sociedad el año 1801, en la petición y presentación de un informe sobre un nuevo método de imprimir música. Es pues el segundo Maestro de Capilla de la R.S.B.A.P., aunque no se sabe con exactitud ni fecha de nombramiento ni duración en el cargo.

JOAQUIN MONTERO

Figura este compositor sevillano como miembro de la R.S.B.A.P. con una antigüedad de 1791. Poco tiempo antes, en 1790 se anunciaban como composiciones suyas en el *Memorial Literario* “seis sonatas para clave y fortopiano, grabadas nuevamente en Sevilla” que fueron dedicadas a la R.S.B.A.P.

Autor asimismo de un Compendio Harmónico y de un Tratado teórico-práctico sobre el Contrapunto, es probable que su relación con la Sociedad proviniera de su conocimiento y amistad con Pablo de Olavide, distinguido miembro de la R.S.B.A.P.

SOCIOS INTERPRETES

Si de los compositores pasamos a los intérpretes, englobando a los socios especialmente aficionados a la música, no podemos dejar de mencionar la destacada participación musical de los siguientes socios:

Felix M^a Samaniego, como violoncellista y cantante.

Pedro Valentín de Mugártegui, como cantante

Roque Xavier de Moyua, Marqués de Rocaverde, como violinista

Los Mazarredo, incluyendo no solo a Juan Rafael, sino a su mujer M^a Antonia de Moyua y Mazarredo, excelente teclista.

Ramon M^a de Munibe, como violoncellista

Antonio M^a de Munibe, como violinista

Fausto Antonio del Corral, y por último, un socio que pertenece a la Sociedad precisamente por su colaboración musical. Se trata de Juan Panphille, flauta profesional de la Catedral de Santander.

LA MUSICA EN LOS TRABAJOS CIENTIFICOS DE LA SOCIEDAD

Podría parecer que la presencia musical en la R.S.B.A.P. estuviera circunscrita al ámbito de las veladas y conciertos musicales. Sin embargo no es menos importante la presencia de la música en los trabajos científicos de la Sociedad.

Fue el Conde de Peñaflorida el más interesado en encontrar a la música un hueco en el ordenamiento científico, intentando en todo momento encontrar la vertiente útil en una materia que figuraba habitualmente como placentera, pero pocas veces como necesaria por su utilidad.

Varios son los socios que elaboraron trabajos estéticos en relación a la música. El propio Conde de Peñaflorida, en algunos de sus discursos trata el tema, especialmente en el del buen gusto en la literatura. Manuel de Gamarra, Maestro de Capilla de la Sociedad presenta el año 1765 un Discurso sobre la poesía destinada a la música.

En lo que respecta a trabajos técnicos, el más antiguo es el presentado por Fr. José de Larrañaga el año 1766 acerca del Código de Música de Rameau. Manuel Gamarra trabaja a partir de 1772 en un *Compendio de Composición*. Juan Andrés de Lombide presenta por su parte entre los años 1772 y 1775 un *Tratado del arte y método de aprender con facilidad el órgano, o Clavecímbalo, y acompañar sobre él*.

A diferencia de los trabajos estéticos, que se concentraban principalmente en los primeros años de la R.S.B.A.P., estos tres trabajos técnicos están más extendidos en el tiempo: el de Larrañaga se presenta en 1766, el de Gamarra en 1772 y Lombide lo entrega 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 R.S.B.A.P. 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.

MUSICA Y OTRAS CIENCIAS Y ARTES

Entre los múltiples trabajos y áreas en las que desplegó su actividad la R.S.B.A.P. deja notar su influencia la música, a veces de manera tangencial, otras con fuerte presencia.

Miembro de la Sociedad era Francisco Javier Cid, que edita en Madrid el año 1778 un tratado sobre el *Tarantismo*.

También lo era Manuel de Zerella, que edita el año 1789 su *Tratado general y matemático de Relojería*, con un capítulo especialmente dedicado a la música.

Pero el caso más curioso es la comunicación que presenta José Mirabete, médico residente en Cádiz, sobre un caso de apoplejía el año 1773. Siendo clave en el caso el sonido de una taza, concede Mirabete categoría de música a dicho sonido, pasando a realizar una breve pero interesante apología de la musicoterapia.

Si de las ciencias pasamos a las artes, no es nada desdeñable la incidencia del tema musical en los distintos géneros literarios trabajados por los Amigos de la Sociedad.

La música está presente en diferentes niveles en la correspondencia de viajeros. En las cartas que escriben los diferentes socios hay referencias a conciertos, teatros y bailes así como sugerencias musicales. También hallamos múltiples referencias en las obras de creación literaria, desde las del propio Conde de Peñaflores, a las de su sobrino Samaniego, pasando por las fábulas de José Agustín Ibáñez de la Rentería.

Pero sin duda el género que más polémicas y pasiones desataba era el

del Teatro. Desde los propios inicios de la Sociedad, como ha dejado bien demostrado Luis M. Areta, tuvieron los socios constantes problemas con el tema de la dedicación teatral. Buena prueba de ello fue la aparición en Vergara el mismo año 1764 del panfleto titulado *Apología de la Sociedad de los Amigos del País*. 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. Se confirma así la noción tan amplia que se concede en la época al término teatro, siendo así 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.

En el terreno de la teoría teatral destaca la actividad de Felix M^a Samaniego, que participa en las polémicas teatrales de fin de siglo en la Corte. Sus teorías la constante práctica seguida en el entorno de la Sociedad. Responde así Samaniego a las influencias estéticas difundidas desde Francia, influencias que provocaron en el seno de la R.S.B.A.P. la práctica de un teatro musical de preceptiva netamente ilustrada.

Hemos hecho referencia a la práctica teatral. Parecía clara la desaparición de dicha práctica en el seno de la R.S.B.A.P. en épocas tempranas, aduciendo como explícita prueba el informe de Torrano del año 1773. Sin contradecirlo, es preciso sin embargo hacer algunas matizaciones. Si bien la R.S.B.A.P. como tal tuvo que interrumpir, y no solamente por presiones, las representaciones operísticas y teatrales al poco tiempo de su nacimiento, no desaparecieron 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.

ACTIVIDAD MUSICAL

Además de los usos teatrales que acabamos de citar, justo es decir que la práctica totalidad de actos sociales, tanto públicos como privados tenían su adecuada respuesta musical.

Pero sin duda la principal labor de difusión musical generada por la R.S.B.A.P. reside en los conciertos que estatutariamente debían celebrarse todas las noches de Juntas Generales.

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.

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. Eran por otra parte habituales Manuel Gamarra, Maestro de Capilla de Bilbao y Soidel, uno de sus más cualificados músicos. Si unimos a esto la contratación de músicos que podían 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, un 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 músicos contratados Pamphille, flauta, y Mainard, violín.

Por otra parte 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 econo-

mizar 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.

En lo que respecta al repertorio, cabría distinguir dos bloques: las obras dramáticas, y las instrumentales.

El repertorio teatral, ya estudiado por otros investigadores, combina el género de ópera cómica francesa, con el de la ópera italiana, tanto en su vertiente bufa como en la de ópera seria, además de obras de creación como eran las del Conde de Peñaflores o la ópera de Manuel Gamarra.

En lo que respecta al género instrumental, son ciertamente pocos los datos que han llegado hasta nosotros del repertorio empleado. La relación de partituras publicada en los extractos del año 1772 es aún la lista de obras más significativa. Están representadas en ella la Escuela de Mannheim en sus dos generaciones, así como la vienesa, sin que falten obras de autores que trabajaron en Bélgica, Italia, Holanda, Inglaterra o Francia. Un hecho a destacar es que si bien son 14 los títulos que se nos especifican en la mencionada lista, 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.

MUSICA Y EDUCACION EN LA R.S.B.A.P.

Gracias a los trabajos de Maite Recarte está fuera de toda duda el enorme peso e importancia del tema educativo desde los comienzos de la andadura de la R.S.B.A.P. Por imperativos de tiempo no vamos a detenernos en la

presencia de la música en los múltiples trabajos teóricos o en la práctica de la educación privada y anterior al nacimiento del Seminario de Vergara. No podemos pasar por alto aunque solo sea como breve cita, el importante lugar que se le concede a la música en la educación de la mujer, y más en concreto en el Proyecto de un Seminario para señoritas proyectado establecer por la R.S.B.A.P. en Vitoria.

El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara abrió sus puertas oficialmente el 4 de noviembre de 1776. Cierra la primera época de su brillante historial el año 1794. Esta es la época que hemos estudiado en relación a nuestro tema.

No creemos que ni la música ni la danza tuvieran en el Seminario de Vergara un tratamiento orgánico diferente al de otros centros educativos de la época. Estas materias formaban parte de los “ramos de instrucción” pero no eran obligatorias. Lógicamente la economía desempeñaba al respecto un papel importante. Por esta razón no es uniforme la práctica seguida en el tema del baile: hay épocas en que su enseñanza es gratuita y otras en las que se cobra por su aprendizaje. En materia musical no hay duda: el Seminario cobró siempre por las clases de música, y se comprometía a mantener profesor de música aun cuando no hubiese cantidad de alumnos suficiente.

Lo que diferencia la práctica del centro vergarés en relación a otros parecidos de la época es la especial atención que concedieron a la enseñanza de las dos materias.

El Seminario mantuvo desde sus comienzos, en 1776, un profesor de baile. En ocasiones hay dos profesores. Por lo que respecta a la música, el primero de los profesores es contratado en 1779 y llegan a tener, a partir de 1786, cinco profesores de música, figurando tres de ellos como en plantilla.

El primer profesor de baile, contratado en 1776, tiene el interés de ser el mismo que el de florete. Aunque no tenemos datos, todo parece indicar su procedencia francesa, ya que se le llama “Mr. Dubois”. Dos años más tarde, en 1778, D. Juan de la Mata Linares, Ministro de la Real Audiencia de Cataluña, proporciona desde Barcelona el primer profesor exclusivo de baile del Seminario, **Reynero Gabrieli**.

No permanece demasiado tiempo en Vergara, ya que en 1780, **Jaime Ferrer**, “Maestro de danzar de la ciudad de Barcelona”, escribe a Vergara ofreciéndose a asistir como profesor de baile bajo determinadas condiciones. Al parecer no le son aceptadas, ya que se acude a Valencia en busca de “un Maestro de Baile a la francesa”. Se contrata así a **Joseph Leon**, el profesor de

baile más estable del Seminario, aunque no por demasiado tiempo, hasta 1785. El primer cuatrimestre de 1786 discurre en el Seminario sin profesor titular de baile. El 6 de mayo comienza a trabajar **Antonio Furtó**. Poco tiempo después, en 1788 se despide. Será **Segismundo Torrents** quien se hará cargo de la plaza. Su estancia es bastante duradera, dado que se prolonga hasta enero de 1794, mes en el que se despide.

En lo que a música se refiere, el primer profesor lo vemos contratado en 1779, siendo su nombre **Juan Bautista Lascorret**.

En los años 1783 y 1784 figura también como profesor de música **Franco Escero**, dando clases de violín y de flauta. Pero habrá que esperar al año 1786 para constatar el máximo grado de desarrollo en la enseñanza de la música.

Firman el contrato en el primer cuatrimestre de 1786 **Fernando Roig** y su padre **José Roig**, como profesores de violín, flauta y viola del Seminario, aunque el primero de ellos fue en realidad profesor de instrumentos de viento. Fue en ocasiones ayudante de ellos **Juan Roig** asimismo hijo de José Roig.

Quedan por fin otros dos profesores de música, **José y Vicente Quintana**. Este último aparece ya en 1786 como profesor de "canto y clave"

El progreso del desarrollo musical únicamente podía lograrse con la mayor asistencia y dedicación del alumnado. No fallan las cifras al respecto. Unos porcentajes medios del 45% de asistencia del alumnado total a las asignaturas musicales son muestra más que evidente del aprecio logrado por la música. Teniendo en cuenta las diversas procedencias de los estudiantes, es importante la influencia del Seminario de Vergara en la formación del gusto musical de un considerable número de jóvenes pertenecientes a familias pudientes; no sólo del país Vasco, sino de varios lugares del territorio peninsular así como de ultramar. En este último caso destaca el papel de transmisores culturales que pudieron jugar los jóvenes alumnos americanos al volver a sus respectivas naciones llevándose consigo una nada despreciable cantidad de copias de música instrumental.

De todo lo anterior bien puede deducirse la actividad musical que se desarrolló en el Seminario de Vergara. Esta actividad está especialmente documentada a partir de la década de los años 80. Múltiples hechos y acontecimientos generaban inmediatamente la réplica sonora. Además del núcleo fundamental de los dos conciertos semanales que se celebraban en el propio Seminario, puede asegurarse que la villa de Vergara recibió un innegable influjo musical procedente del Seminario. En no pocas ocasiones pudo

disfrutar el pueblo vergarés de una auténtica capilla musical religiosa en las funciones en las que participaban los músicos del Seminario. La “Música”, como ellos gustaban llamar. Estas actividades externas llegaron en algún caso hasta la localidad de Mondragón, y a partir de 1783 a las localidades de Bilbao y Vitoria donde con ocasión de la celebración de las Juntas Generales de la R.S.B.A.P. participaban en los estatutarios conciertos nocturnos los músicos aventajados del Seminario.

La ciertamente importante cantidad de partituras que formaron parte del archivo musical del Seminario es un exacto exponente de la variedad y actualidad de la música interpretada en el Seminario de Vergara.

El balance numérico de las obras que o bien se tocaron o bien formaron parte de los fondos musicales del Seminario de Vergara en los 40 primeros años de su vida, entre 1776 y 1817, asciende a:

Sinfonías.....	104
Sinfonías concertantes.....	011
Conciertos.....	025
Oberturas	005
Cuartetos.....	030
Duos.....	014
Sonatas.....	013
Varios	002
TOTAL.....	204 obras instrumentales

Los géneros y escuelas extranjeras representadas se ampliaban con la composición de obras por profesores de la casa o miembros músicos de la R.S.B.A.P. Varios de los trabajos tenían además un claro carácter didáctico. La creación de nuevas obras es especialmente importante en el género lírico, también trabajado en el Seminario. Todas las piezas de las que tenemos noticia procedían de la pluma del Conde de Peñaforida. Sin su constante presencia y apoyo difícilmente hubiera tenido la música la trayectoria que tuvo en el Seminario. A él se deberá sin duda el salto cualitativo que se produce el año 1783, con la contratación de un nuevo profesor y la obra especialmente realizada en la principal aula del centro para acondicionarla como sala de conciertos.

Figura asimismo claramente la personalidad y empuje del Conde detrás

de un proyecto como la Escuela de Música. Proyecto que intentaba organizar las actividades musicales del Seminario aunando la dinámica docente con la labor difusora a través de los conciertos. No pretendían convertirse en un centro de enseñanza especializada, ya que en ningún caso estaban pensando en un nivel profesional, sino que intentaban trascender la mera labor educativa infantil para convertirla en algo próximo a una Sociedad de conciertos. Es el proyecto de la Escuela de Música un claro antecedente de las Sociedades Filarmónicas que tanto auge habían de tener en la siguiente centuria.

Los Amigos de la Bascongada, partiendo de los modelos que ellos mismos habían tenido, utilizan en un principio las propias fuerzas así como los músicos del lugar para satisfacer las demandas educativas en materia musical. Pero se diferencian de aquellos modelos, y probablemente de los centros educativos que funcionaron en España a lo largo del s. XVIII, en que fueron asumiendo paulatinamente mayores responsabilidades en materia de educación musical, contratando a diversos profesores para el propio centro. No consiguieron extender la enseñanza a todo el alumnado, algo difícilmente pensable en la práctica de la época. Pero lograron potenciar y apoyar el desarrollo de la música en los niveles generales de educación. Algo por lo que aún luchamos doscientos años después.

VALORACION DE LA LABOR MUSICAL DE LA R.S.B.A.P.

Diferentes son los ámbitos y direcciones que deberíamos contemplar a la hora de efectuar unas conclusiones sobre el alcance de la obra musical de la R.S.B.A.P..

La relación con los principales centros musicales del País Vasco es sin duda la primera benefactora del nuevo influjo intelectual. 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, todavía 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. con 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 en 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.

Interesante pero difícil es la comparación de la labor musical de la R.S.B.A.P. con la del resto de las Sociedades Económicas peninsulares. El hecho de que los Estatutos de la Sociedad madrileña fueran el modelo para to-

das 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 musical 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.

Hay un hecho que es digno de estudiarse. Por los datos conocidos hasta el presente, coinciden en España la proliferación de grupos humanos y actividades musicales ilustradas con su localización costera. Sabemos del gran desarrollo musical de Barcelona y Valencia. 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.

Con todo, lo que probablemente más deba de tenerse en cuenta a la hora de analizar las consecuencias históricas de la R.S.B.A.P. en relación a la música es la auténtica labor de abono que ejerce en un medio como el del País Vasco, poco acostumbrado a músicas que habitualmente quedaban fuera de su alcance.

Esta influencia indirecta es palpable en diversas figuras musicales, que

tienen en común el pertenecer ya todos ellos a la nueva clase que va perfilando el elemento comerciante, y el desarrollar su trabajo en el primer tercio del siglo XIX.

Baltasar Manteli es un curioso personaje que merece todo un trabajo en sus relaciones con la música. Aparece en diversas ocasiones relacionado con la R.S.B.A.P., como músico y como librero. La Sociedad le ayudó a establecerse como impresor, en 1786. Pero la relación que más nos interesa es su participación como clarinero y trompa en los Conciertos de las Juntas Generales. Tenemos constancia desde el año 1771 en adelante. Pues bien, Baltasar Manteli figura como el centro de la actividad musical vitoriana en el primer tercio del s. XIX. Organizó una orquesta con los miembros de su propia familia, llegando a interpretar las Sinfonías de Beethoven.

Colaboró con Manteli, entre otros, Mateo Pérez de Albéniz, padre de Pedro Albéniz. Estos dos músicos trabajaron durante años en la Parroquia de Santa María, en San Sebastián, llegando a ser el segundo una importante personalidad como concertista y catedrático de piano en el Conservatorio de Madrid. Estudió en el Conservatorio de París, donde conoció a Juan Crisóstomo Arriaga, el malogrado músico bilbaino. Precisamente a la muerte de éste escribe desde San Sebastián una carta al padre de Arriaga, donde menciona a las Señoras Mazarredo

No es la única relación que podemos establecer entre J.C. Arriaga y la R.S.B.A.P. Relación que ya el año 1906 intuyera Teófilo Guiard. En dos ocasiones, en 1792 y en 1793, el padre del compositor, Juan Simon de Arriaga recibió de manos de la R.S.B.A.P. el primer premio de primeras letras por la provincia de Vizcaya, como reconocimiento a sus labores de maestro de escuela de Guernica. En otro sentido, además de las Mazarredo, madre e hija, hay otra mujer estrechamente vinculada al círculo vizcaino de la R.S.B.A.P. como es la Condesa de Echaz que se relaciona con Arriaga. Por otra de las cartas conservadas en el Museo Arriaga, sabemos que se interesó acerca del joven músico, mediante un profesor del Conservatorio de París, participándole la respuesta a Juanita Mazarredo.

Otra personalidad musical nacida en el Bilbao de esta época, y que habitualmente es ignorada por haber realizado prácticamente toda su carrera en Inglaterra es Rufino Lacy. Niño precoz, dio su primer concierto en Bilbao el año 1801.

Los músicos citados no pertenecieron como miembros a la R.S.B.A.P. Algunos, como Arriaga o Lacy no pudieron llegar a conocerla. Pertenecen además a una nueva sociedad emergente, asentada sobre la actividad comercial y mercantil. Sin embargo forman parte de una bien labrada malla musical

que está unida mediante sutiles hilos directos a la R.S.B.A.P. No es casualidad que destacaran estos compositores e intérpretes principalmente en la música de cámara (Arriaga, Lacy), la música escénica (Arriaga), la pedagogía (Albéniz) o cultivaran la música sinfónica (Arriaga en la composición y Manteli en la interpretación). Precisamente los géneros y materias que cultivara la R.S.B.A.P. por vez primera en el País Vasco.

En otro orden de cosas también la Bascongada dejó sentir su influencia en el mundo de la música popular. Además de las citas directas del Conde de Peñaflores, y de su entorno, está aún por estudiar la cantidad de contradanzas, minues, contrapases y zortzikos que hoy conocemos como acervo popular en su relación con la música desarrollada en el País Vasco durante la segunda mitad del siglo XVIII. La relación de Humboldt con el País Vasco en materia de folklore se desarrolla casi en su totalidad con personalidades del círculo de la R.S.B.A.P. Una figura tan importante como J.I. Iztueta tiene frases de elogio hacia el Conde de Peñaflores, y no deja de ser curioso que el transcriptor de sus melodías fuera P. Albéniz.

Volviendo en fin a la frase de Jovellanos, y sin perder de vista el punto de que se parte, concluiremos que consiguió la R.S.B.A.P. elevar el nivel musical del área donde se estableció. Primaba en el País Vasco a mediados del siglo XVIII un barroco musical sin excesiva relevancia. Había buenos profesionales como lo demuestra el elevado número de organistas y Maestros de capilla que ocupaban importantes plazas en toda la península. Pero los recursos musicales del País Vasco eran muy limitados fuera del ámbito eclesiástico. Lograron los Amigos del País desarrollar todo un período ilustrado en conexión con las ideas y autores musicales claves en la evolución de la música europea.

Sirve la R.S.B.A.P. de puente entre la agonizante prepotencia musical de la Iglesia y la pujante y moderna sociedad civil. Quizás el principal acierto de la Bascongada resida en constituirse los impulsores de una ideología musical innovadora y en haber sabido aglutinar a personas de variadas procedencias para avanzar en una nueva dirección.

Se convierte la R.S.B.A.P. en alternativa a la falta de existencia de cortes nobiliarias de fuerte peso, como las centroeuropeas, o de grandes núcleos urbanos que pudieran capitalizar el desarrollo musical.

Actuando en todos los frentes, desde la estética a la pedagogía, pasando por la técnica, desde la composición a la interpretación, desde el teatro musical a la sinfonía concertante, pone la R.S.B.A.P. los cimientos para el nacimiento del nuevo y futuro arte burgués en el País Vasco.

PALABRAS DE RECEPCION

pronunciadas por

FRANCISCO ESNAOLA AUZMENDI

Hoy la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País acoge entre sus miembros a Jon Bagüés, experto en temas musicales. Por el parentesco cultural que con él comparto me pertenece pronunciar las palabras de recepción oficial.

Y lo voy a hacer invocando un aforismo de la escolástica medieval que afirma: "Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur". Lo cual viene a significar, poco más o menos, que todo cuanto se recibe depende, primordialmente, de la capacidad receptiva de quien acoge. Por eso, nosotros, los que formamos parte de esta entrañable familia cultural, que es la Real Bascongada de los Amigos del País, deseamos mostrar nuestra abierta capacidad de acogida, junto a un generoso agradecimiento. Su Lección de Ingreso como Amigo de Número de la Sociedad versa acerca de "La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País". Un título que merece todos los aplausos por su acertada temática.

Efectivamente, el trabajo de Jon Bagüés viene a tratar una de las actividades más sobresalientes en los inicios de la Sociedad. Su intensa dedicación a la historia de la música en el País Vasco, en especial del siglo XVIII, le acredita como conocedor ilustrado de cuanto hoy puede enseñarnos.

La brillante defensa, en la Universidad Autónoma de Barcelona, de su tesis doctoral reciente, le coloca en situación de privilegio para comunicarnos luz acerca de ese período naciente de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Es la época de la Ilustración, del racionalismo cartesiano, del caso de la pura especulación a la experimentación científica. De esas

fuentes, que inundaban de saber y de entusiasmo las aulas europeas del siglo XVIII, brotaron los caudales que enriquecieron la vida cultural y artística del pueblo vasco. Eran tiempos barrocos. En cada uno de los países en los que se extendió y el barroco alcanzó mayor relieve, fueron suscitándose cuestiones relacionadas con la manera de ser de cada pueblo. En el País Vasco se implantó, con pequeñas diferencias, el modelo cultural francés, que incidió de forma definitiva en el desenvolvimiento de la música.

Jean Philippe Rameau, representante musical del cartesiano afirmaba: "La armonía queda reducida a sus principios naturales". La música no es más que una manifestación espontánea de la naturaleza.

Lo que el número representaba en los cánones estéticos griegos, venía a ser para Rameau en el arte musical. Lo cierto es que el sonido está sometido a la inesorable ley de los números. Y no resulta ajena a la orientación pedagógica de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País el simultáneo y preponderante cultivo de los estudios científicos y musicales.

Que en Bergara fuera aislado el wolframio, como elemento químico, que Guipuzcoa acusase la presencia de distinguidos cantores y músicos son prueba fehaciente de la avanzada progresía que reinaba en el País Vasco en los mencionados tiempos.

Esta riqueza cultural que encierran estos hechos históricos ha reclamado siempre la atención de no pocos letrados nacidos en nuestra tierra.

A su loable empeño podemos hoy añadir la sobresaliente aportación que significa para la causa de la Real Sociedad de Amigos del País y del Pueblo Vasco, esta Lección de Ingreso que Jon Bagüés nos regala como primicia y que reconocidamente agradecemos con estas palabras de recepción.