

III Jornadas de Folklore:
Música, músicos e
instrumentos populares

Presentación

MIKEL ARAMBURU
(Ortzadar taldea)

El afán de contribuir al estudio y divulgación del Folklore que inspira, desde su fundación, las actividades de Ortzadar nos impulsó, hace tres años, a organizar unos encuentros o jornadas en las que de la mano de los investigadores y especialistas pudiésemos profundizar en los conocimientos de cuestiones específicas de la cultura tradicional. Así surgieron, en 1985, la primera jornada que dedicamos a las Danzas de Palos y, el año pasado, las que trataron sobre la Danza Social.

Pese a la evidente singularidad de los temas propuestos, la buena acogida, casi sorprendente en esta época de aparente desidia general hacia aquello que requiere un esfuerzo intelectual, dispensada tanto por parte de los ponentes con la aportación de muy interesantes trabajos, como por parte del público nos animan a continuar en el empeño organizando la presente edición, la tercera, que ve incrementado el número de participantes, sesiones y actividades.

Nuestra atención durante estos cinco días se centrará en la Música tradicional, en los músicos populares y en los instrumentos de música. Se ha dicho siempre que la música es idioma universal y así es en tanto que es inherente a la naturaleza humana y configura su cultura espiritual. Cada pueblo, sin embargo, tiene una música propia que, aunque compartida en el tiempo y en el espacio con la de los otros pueblos, es expresión colectiva de su personalidad.

El estudio de esas interrelaciones, de las características comunes o diferenciadoras, de los procesos de aculturación y difusión, de la recíproca influencia de la música culta y la popular, de la transmisión oral, de los documentos históricos, del carácter y condición de los músicos populares y la técnica y propiedades de sus instrumentos, etc. nos permitirán conocer algo más de nuestras pautas culturales, algo más de nosotros mismos.

Queremos agradecer sinceramente la disposición de los participantes que nos ofrecen en primicia el fruto de su trabajo de investigación con el desinterés que caracteriza este tipo de actividades. Hacemos extensivo este agradecimiento a todos aquellos que, de una u otra forma, han colaborado en la preparación de las Jornadas y, muy especialmente, a quienes han tenido la gentileza de ceder la importante muestra de instrumentos musicales que se exponen estos días en nuestro local social.

Agradecemos, también, al Gobierno de Navarra y al Ayuntamiento de Pamplona su ayuda económica y su confianza en los proyectos de diversa índole que Ortzadar desarrolla en pro de la cultura tradicional.

Reitero, por último, nuestro saludo y consideración inicial al público asistente y cedo la palabra al señor Bagüés que con su ponencia acerca de la «enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico de Vergara en el siglo XVIII» inicia las sesiones de estudio.

EGITARAU - PROGRAMA

AZAROAK 2, ASTELEHENA - LUNES 2 de NOVIEMBRE

- Arratsaldeko 7,30 etan: 7,30 tarde

- Arratsaldeko 8 etan: 8 tarde

Hasierako Aurkezpena - Inauguración Oficial

Hitzaldia - Ponencia:

Ion Bagüés «La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico de Vergara en el S. XVIII».

Adierazpenak - Comunicaciones:

Jesús Ramos «Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona (1700-1800)».

Juan Cruz Labeaga «La gaita en Viana (S. XVI-XX)».

AZAROAK 3, ASTEARTEA - MARTES 3 de NOVIEMBRE

- Arratsaldeko 8 etan: 8 tarde

Hitzaldia - Ponencia:

Javier Hernández Arsuaga «El silbote. En pos de sus orígenes: Tratamiento de su trayectoria histórica».

Adierazpenak - Comunicaciones:

Carlos Sánchez Equiza «Del tamborilero al txistulari: La influencia de la música culta en la música para la danza de txistu».

José M. Satrustegui «Datos para el estudio de la evolución del txistu».

AZAROAK 4, ASTEAZKENA - MIERCOLES 4 de NOVIEMBRE

- Arratsaldeko 8 etan: 8 tarde

Hitzaldia - Ponencia:

José Luis Ansorena «El txistu. El estado de la cuestión».

Adierazpenak - Comunicaciones:

Mikel Aramburu «Consideraciones acerca de la música de danza en Euskal Herria».

Tomás Alonso «Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical de Navarra».

AZAROAK 5, OSTEGUNA - JUEVES 5 de NOVIEMBRE

- Arratsaldeko 8 etan: 8 tarde

Adierazpenak - Comunicaciones:

Enrique Jorda «Acerca del Soinua».

Iruñeko Gaiteroak «Un músico navarro del S. XIX: Julián Romano Ugarte (1830-1899). Apunte sobre su vida y obra».

José Antonio Quijera «Organografía tradicional en La Rioja».

Thierry Truffaut «Los instrumentos de música utilizados en Laburdi a través de los textos antiguos y la iconografía».

AZAROAK 6, OSTIRALA - VIERNES 6 de NOVIEMBRE

- Arratsaldeko 8 etan: 8 tarde

Hitzaldia - Ponencia:

Enrique Jorda «Influencia de la danza vasca en la formación de la danza clásica».

Adierazpena - Comunicación:

Juan Mari Beltrán «Txalaparta».

AMAIERAKO SOLASALDIA - ACTO DE CLAUSURA

Hitzaldien Aretoa: IRUÑEKO AURREZKI KUTXA (Ejertzito etorbidea, 2 beheara).

Sala de Conferencias: CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE PAMPLONA (Avda. del Ejército, 2 bajo).

HERRI MUSIKA TRESNEN ERAKUSKETA:

ORTZADAR taldeko aretoan (Descalzos Kalea, 65-Behera). Urriaren 30 etik Azaroaren 8ra. Lanegunetan arratsaldeko 7 etatik 9 etara eta jaiegunetan eguerdiko 12 etatik ordu 2ak arte.

EXPOSICION DE INSTRUMENTOS POPULARES:

En los locales del grupo **ORTZADAR** (Calle Descalzos, 65 bajo) los días 30 de Octubre a 8 de Noviembre. Laborables de 7 a 9 de la noche y festivos de 12 a 2 del mediodía.

BENITO LERTXUNDIren JAIALDIA - RECITAL DE BENITO LERTXUNDI:

Azaroak 7, gaueko 10etan - 7 de Noviembre. 10 noche - Salón Loyola (PP. Jesuitas).

La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara en el siglo XVIII

JON BAGÜES

0. Introducción

El tema que presentamos forma parte de un trabajo más amplio que con el título de La Música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País estamos elaborando para presentarlo como tesis en la Universidad. Trátándose pues de un trabajo en curso forzosamente han de ser provisionales los resultados. Tomamos ello como excusa para rehuir voluntariamente la proliferación de citas en aras de una mayor agilidad del texto.

Dividimos esta ponencia en dos partes, la primera dedicada a tratar específicamente el tema y la segunda a presentar unos apuntes sobre la relación entre la música académica y la popular, con especial incidencia en la música de danza.

1. LA DANZA COMO PARTE INTEGRANTE DE LA EDUCACION EN EL SIGLO XVIII

Como es lógico suponer no era precisamente lo que hoy conocemos como educación general básica donde se acostumbraba a impartir clases de semejante disciplina. La educación distaba mucho de ser general y en lo que entonces se llamaban las escuelas de primeras letras a duras penas podían cumplir los escasos profesores su principal cometido. Era en los colegios reservados a las clases nobles y económicamente pudientes donde tenía su lugar la enseñanza de la danza.

Las razones de que la danza formara parte de la educación eran fundamentalmente de índole social. Entre los varios discursos que presenta José Agustín Ibáñez de la Rentería en las Juntas Generales de la Real Sociedad

Bascongada de los Amigos del País, en el segundo dedicado a la educación de la juventud, escribe:

«En la infancia debe alternar el estudio con las diversiones propias de aquella edad, pero en la más adelantada puede interpolarse con mucho fruto con aquellos ejercicios que llamamos habilidades personales, como son el bayle, picadero, música, esgrima, &c. Estas habilidades favorecen infinito la perfección de nuestra educación en lo físico y moral. Agilitan y fortifican el cuerpo, realzan las ventajas de la disposición natural, y vencon ó disimulan algunos defectos naturales. En lo moral estas diversiones inocentes distraen de las compañías y concurrencias bajas; los atraen á los concursos donde la buena crianza propone exemplos de decencia y de consiguiente los apartan del vicio»¹.

No eran, con todo, las exigencias sociales las únicas razones para la inclusión de este arte en la educación de los jóvenes. En opinión de Jean-Pierre Pastori, las posiciones de base del ballet son próximas a las de la esgrima:

«un corps souple mais fort, bien placé et aux réflexes rapides tel que la danse académique le forme, sert la technique du combat. Raison pour laquelle les écoles de cadets, dès le XVIIe. siècle, vont s'assurer les services de maîtres de ballet»².

Antes de seguir más adelante es importante señalar que básicamente nos referiremos a la educación de los chicos, por cuanto el Real Seminario de Vergara únicamente admitía a varones. También la danza formaba parte de la educación de las niñas, pero sólo era factible en muy pocos colegios, y en lo que a nuestro país respecta es un tema aún por trabajar.

1.1. La danza en la práctica educativa de la época

Aunque sea de forma muy somera creemos interesante dar una visión de la existencia o no de la danza en la educación peninsular durante el siglo XVIII. Es conocida la incidencia e importancia de la Compañía de Jesús en el terreno de la educación, especialmente la destinada a los nobles. Y dentro de la educación impartida formaba parte la música y la danza.

Sabemos que en el Real Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús de Calatayud, en los años 1761-1762 se daban clase de «bayles, espada y música».

En la «Información del imperial y real Seminario de nobles de Barcelona que esta a la dirección de los Padres de la Compañía de Jesús», conocido por el Colegio de Cordelles, leemos en el apartado dedicado a las diferentes materias de educación:

«En las horas destinadas para el recreo del animo, a fin de que este sirva tambien de utilidad à los Seminaristas, aprenden a danzar, jugar la espada, y tañer algun instrumento músico, según la inclinación de cada uno, y gusto de sus Padres: para

1. IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José Agustín, *Discursos que Don Joseph Agustin Ibañez de la Renteria presentó á la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais en sus Juntas generales de los años 1780, 81 y 83*. Madrid: por Pantaleón Aznar, 1790, p. 42.

2. PASTORI, Jean Pierre, *L'homme et la danse*. Fribourg; Paris: Office du Livre; Ed. Vilo, 1980, p. 33.

enseñarles estas habilidades, concurren al Seminario los Maestros mas acreditados de la Ciudad, à poca costa de los Seminaristas...»³.

Es importante este texto ya que nos sirve de precedente directo a nuestro tema. Por una parte porque también en el País Vasco eran los jesuitas los que soportaban el principal peso de la educación primaria y sobre todo de la secundaria. Y por otra, porque los principales artífices de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País se educan en colegios regentados por jesuitas. Así, por ejemplo, el primer Director de ella, el Conde de Peñafiorida, se educa primeramente en el colegio que tenían los jesuitas en Azcoitia para pasar en 1741 a continuar sus estudios en el Real Seminario de Tolosa, en Francia dirigido también por jesuitas. Vuelve a nuestro país en 1746, con 18 años de edad.

1.2. La danza en el entorno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País

En 1764 como es ya bien sabido se crea la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en Vergara. Una de las principales preocupaciones de la recién estrenada Sociedad será el tema de la educación, tanto más importante teniendo en cuenta que en 1767 son expulsados de España los jesuitas.

La Sociedad celebraba anualmente sus juntas generales de forma rotativa en Vitoria, Bilbao y Vergara. Al mismo tiempo, se celebraban juntas semana-rias en cada una de las provincias. Las relativas a Guipúzcoa se celebraban en Vergara, localidad a la que se traslada el Conde de Peñafiorida el año 1767. En ella centrarán todos sus esfuerzos los Amigos del País para lograr un centro educacional de categoría. Según leemos en los extractos del año 1777, refiriéndose a las juntas de Marquina de año 1767:

«Desde estas juntas se empezo a tomar el objeto de la educación de los jovenes por uno de los mas esenciales de la Sociedad: y con la casualidad de haberse juntado en Vergara el número de siete Alumnos, se estableció entre los Amigos de Guipúzcoa una escuela particular, en donde alternando por horas, daban los mismos socios lecciones de aritmética, álgebra, geometría, geografía, historia, lenguas latina y francesa, y habilidades de música, bayle y florete»⁴.

Concuera esta noticia con otra, en la que tratándose de distribución de horas para estos alumnos, se señala: «De onze y media a doce leccion de Música o Baile», y los encargados de ella eran los Amigos Lili y Rocaberde.

También a niveles privados se denota una cierta preocupación por la enseñanza de la danza. Así cuando el Conde de Peñafiorida instruye al Abate Clavier, tutor de su hijo Ramon Maria en el largo viaje que hizo por Europa incluye:

«Ultimamente deseo que continue en tomar leccion de violonchelo de que tiene

3. Archivo Central del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo. Barcelona. Serie impresos antiguos. Carpeta 5. Doc. 67.

4. *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la ciudad de Vitoria por setiembre de 1777*. Vitoria: Tomás de Robles, s.a., XIV.

ya algunos principios: y me parece que también le convendrá volber por algunos meses a tomar lección de baile aunque no es mi intencion el que salga sobresaliente en habilidad»⁵.

2. LA DANZA EN EL REAL SEMINARIO PATRIOTICO BASCONGADO

Si bien fue en 1776 cuando abrió sus puertas oficialmente la principal creación estable de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, el estudio y aprobación de sus estatutos llevó largos años de trabajos. Y en ellos siempre figura la inclusión del baile como parte de las «habilidades» propias de un caballero. No obstante es curioso el modo en el que se incluye el baile en el plan general de educación a través de su historia. Hay momentos en los que su enseñanza debe ser costeada por quienes desearan tomarlo, mediante el pago de 22 reales al mes. En otras ocasiones es gratuita su enseñanza. Y por último hay épocas en las que se permitía la recepción de lecciones extraordinarias.

2.1. El profesorado de danza

Es éste un tema de gran interés y en el que aún faltan muchos datos por aclarar. No obstante intentaremos plantear un breve recorrido cronológico. 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 después, 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, *Raynero Gabrieli*. Son interesantes los detalles que nos facilita dicho ministro en carta dirigida al Conde de Peñaflores:

«...está firmada la escritura por Reyner Gabrieli Bailarin de Teatro que se halla en Zaragoza y cumplirá el primer día de Quaresma: le pagaré su viage segun lo tratado, y celebrare que le aprobeis en su conducta, y modo, tengo mui buenos informes, en su habilidad es mediano, ni podia ser mas por lo que se le dà: vosotros lo vereis, y si no os gustare poco ai perdido»⁶.

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 a buscar «un Maestro de Baile a la francesa». Se ofrece *Joseph Leon*, natural de Valencia, de quien nos dicen:

«Es de edad de 40 años, y ha estado 12 años de Maestro de Baile en el Seminario de Nobles de Calatayud. Sabe tocar el Violonchelo, Contrabajo y violin»⁷.

5. URQUIJO, Julio de, *Los Amigos del País (según cartas u otros documentos inéditos del XVIII)*. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1929, p. 43.

6. Archivo del Seminario de Vergara. Carpeta 4-F-4.

7. Biblioteca del Parlamento Vasco. Fondo Alava. Carpeta 24.

Es éste el profesor más estable del Seminario, aunque tampoco por demasiados años. En diciembre de 1785 pide permiso para tomar una temporada de reposo en su país debido a una «tiricia». La siguiente noticia que tenemos de él se refiere al próximo mes de enero de 1786, en el que la Sociedad entrega una cantidad a la viuda del profesor.

En abril de 1786 toman en el Seminario el acuerdo de «que se eche mano del Maestro de Bayle que hay en Barcelona». Con toda seguridad será *Antonio Furtó* este maestro. Poco tiempo después, el año 1788, tiene unas desavenencias con la Junta de Institución, a raíz de lo cual se despide en septiembre del seminario. Al parecer quedan unos meses sin profesor de baile. Ofrecen el puesto a «Mon, que es el mas acreditado de Barcelona», pero tampoco llegan a un acuerdo.

Será *Segismundo Torrents* quien se hará cargo de la plaza. Llega asimismo de Barcelona, y comienza a impartir clases en octubre de 1789. Su estancia es bastante estable, ya que se prolonga hasta enero de 1794, mes en el que se despide. Probablemente será ésta la época de mayor actividad, ya que debido al gran número de alumnos que tenía, solicita y le es concedida la ayuda de su hijo Antonio en las clases de baile. Presenta este último en 1790 un memorial aduciendo la elevada cantidad de alumnos, 57, para pedir un contrato fijo, petición que le es aceptada. Con todo, a los pocos meses, en mayo de 1791, se despide este segundo profesor. Tres años más tarde, como hemos dicho, se despide el padre, cuya vacante es solicitada por el anterior profesor Furtó, así como por José Antonio Challanson, italiano residente en Vergara. No sabemos aún si comenzó alguno de ellos. En todo caso no habría podido desarrollar gran labor ya que en agosto de este mismo año 1794 todo el seminario tuvo que trasladarse a Vitoria ante la invasión de las tropas francesas. Tarda unos cuantos años en rehacerse el Seminario, concretamente no vuelve a abrir sus puertas hasta 1798. Es en abril del siguiente año 1799 cuando vuelven a preocuparse en las Juntas del tema de la danza:

«Se trató de traer Maestro de Bayle capaz de enseñar los principios de la Escuela francesa para acostumbrar à los Seminaristas à llebar los Cuerpos en aire y actitud de gentes de modo, y que manifiesten en los Cuerpos no serles ageno este ramo de Educacion; y se dio Comision al Amigo Lili mayor, y a mi el Secretario para que tomando razon de los Seminaristas actuales que con permiso de sus Padres, ò interesados inmediatos querrán aprehender esta habilidad, y noticia de algunos Maestros capaces de desempeñar este cargo, y bien morigerado, aunque no sean de los de mayor fama, hagan venir à uno de estos à Seminario con el sueldo de 300 ducados por ahora»⁸.

Se cubre este puesto con Juan Antonio Lorenzo de Castro, venido desde Madrid, quien sirve de profesor hasta el año 1811.

Hemos transcrito el párrafo anterior porque de alguna manera cierra todo un capítulo y, con el cambio de siglo, se refiere a otra época que nos aleja del objeto directo de nuestro estudio. Supone además la ruptura con un hábito que llama extraordinariamente la atención. Se trata del primer caso de profesor de baile que viene de Madrid. Algo que aparentemente no es en absoluto de extrañar. Tanto por razón de comunicaciones, como por parentescos e influencias, prima la relación de la Bascongada con la Corte, antes que con

8. Archivo Provincial de Alava. Fondo Prestamero. Libro XIX-35.

Cataluña. Sin embargo, y éste es el hecho sobresaliente, prácticamente todo el profesorado de danza (a excepción de José León que llega de Valencia) viene vía Barcelona. Hemos procurado aclarar las razones de este hecho sin resultados satisfactorios hasta el momento. Sabemos que Raynero Gabrieli cuando es contratado desde Barcelona, trabaja en el teatro. Hemos revisado cierta documentación de teatro en Barcelona y no hemos podido encontrar ninguno de los nombres. ¿Cabe pensar que pertenecían los demás únicamente al mundo de la enseñanza? ¿Puede pensarse en un mayor nivel de la implantación de dicha disciplina en el mundo educativo catalán? Son preguntas hoy por hoy difíciles de contestar. Hemos de esperar a la cotejación de diferentes documentaciones.

2.2. El baile en la reglamentación del Seminario

Son las ordenanzas del Seminario las que definen el lugar y modo de la enseñanza de la danza. No creemos que sea éste el lugar apropiado para un examen minucioso de todas ellas. Nos limitaremos a señalar la continua modificación de la normativa, aunque ciertamente los cambios no eran muy significativos. Se redactan así «Instrucciones para el Maestro de Bayle», o similares los años 1777, 1779, 1783 y 1786. De ellas, y a modo de resumen podemos extractar los siguientes extremos:

- Las clases se celebraban en las horas de recreación. En 1777 se fijan las horas de 1 a 2 / de 4,30 a 6 / y de 8 a 9. Más adelante, en 1779, solamente se le obliga al profesor a dar dos horas diarias de lección, una por la mañana y otra por la tarde.
- Los días llamados de «asueto», como el jueves, se enseñaba de 10 a 12 de la mañana y 1 hora por la tarde.
- En las vacaciones de verano también tenía obligación de dar clases el profesor durante tres horas y media diarias, a excepción lógicamente de las propias vacaciones que consistían en 20 días.
- En 1780 se pone como condición al Maestro de baile el que no dé lecciones particulares.
- El profesor tenía obligación de asistir a los conciertos semanales del Seminario que se celebraban normalmente los llamados días «clásicos».

Como dato curioso, y que nos sirve de comprobante de la principal función atribuida a la danza, se le señala al profesor que los jueves «enseñara el modo de quitar el sombrero, presentarse y hacer la cortesía».

A cambio de todas las obligaciones hasta ahora señaladas, el Seminario acostumbraba a dar al profesor casa, comida y veinte pesos mensuales de paga.

2.3. El alumnado de danza en el Real Seminario Patriótico Bascongado

No estando aún aclarado el tema de si las clases de baile eran o no generales y por lo tanto entraban o no en el ramo general de enseñanza, no sabemos con seguridad si eran los padres quienes debían solicitar la inclusión

de la materia en la educación del hijo. Probablemente variaría por épocas, a tenor de las disposiciones generales. Tenemos algún dato, por ejemplo de 1791, de que el padre de dos alumnos del Seminario escribe desde La Habana pidiendo que «se les dedique a la Musica de Violi y Vaile, en aquellos ratos que no esten dedicados al estudio, cuio principal objeto es, y ha de ser el Primero».

Entre las ordenanzas e instrucciones del Seminario, aunque no muy abundantes, existen algunas dedicadas a los alumnos de danza. Así en 1805 el Director del Seminario, Lardizabal, dicta las siguientes normas:

«Sobre Seminaristas dedicados al bayle

- 1.º Para evitar que los Seminaristas dedicados al bayle se excusen de asistir por estar ocupados en otra distribución, su Maestro, de acuerdo con ellos, arreglara la hora en que deban concurrir à la Escuela sin poder excusarse con este, ni otro pretexto.
- 2.º Ninguno de los dichos Seminaristas podrá sacar los zapatos de bayle del cuarto en que se enseña; ni pedir pase para nuevos sin presentar al Vice-Principal un papel del Maestro en que diga que los necesita»⁹.

En las dos primeras juntas cuatrimestres se celebraban exámenes, y no faltaba en ellos el de danza. No sabemos exactamente en qué consistirían las pruebas, pero muy probablemente fueran unas simples sesiones de danza. A veces los exámenes de baile precedían a la distribución de premios.

Ya en la escuela que tenían anterior a la creación del Seminario, se celebraron exámenes. Así, en 1768, y refiriéndose al «Examen literario que han de tener los Caballeros Alumnos de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País» leemos en nota:

«Y por las tardes y las noches de Academias de Música, mostraran tambien sus adelantamientos en el Florete, el Bayle y la Musica»¹⁰.

Ocasión hubo en la que se utiliza por parte de los padres el baile como medio de presión para la conducta del hijo. Así, en 1790 una madre escribe al Seminario manifestando su disgusto por la falta de aplicación de su hijo y pidiendo «se le quite el baile, cuyo requisito nada le utiliza, ni es esencia le posea». Curiosamente es en el baile donde a dicho alumno se le indica «entró en premio». Ciertamente lo tenía complicado el chico para ser bailarín.

El premio al que se alude era de aprovechamiento y se daba en las materias de Lenguas, baile, música y esgrima.

Además de estos exámenes, lógicamente había otras ocasiones en las que bailaban los alumnos, si bien son muy escasas las noticias. Jovellanos, dentro del llamado «el gran viaje» anota en sus Diarios el domingo 28 de agosto:

«Destinamos la tarde a ver el Seminario Vascongado (...) A los diez y ocho años pasan los Seminaristas a la clase de académicos; salen por la noche; concurren los días festivos a las tertulias, donde bailan hasta las nueve, que es la hora de la cena»¹¹.

9. Archivo del Seminario de Vergara. Carpeta 2-D-1.

10. Archivo Provincial de Alava - Diputación Histórico - 1400/5.

11. JOVELLANOS, Melchor de, *Diarios*, En B.A.E., v. 85, p. 38.

2.4. Danzas enseñadas en el Real Seminario Patriótico Bascongado

Hemos visto quiénes eran los profesores, su procedencia y obligaciones, y hemos tratado el tema del alumnado. Nos toca ahora acercarnos a la materia que se impartía. ¿Cuáles eran las danzas que integraban la educación del alumno?

No es frecuente que se nos hable de ello. En una de las *Noticias abreviadas*, sin fecha, destinadas a difundir el Seminario, leemos entre las materias «12. Baile, en cuya Escuela no se enseña, ni se permite mas que la francesa y el Baile Inglés».

En 1790, el contrato que firma el hijo de Segismundo Torrents, nos facilita por fin unas preciosas noticias sobre este tema:

«Dn. Antonio Torrents como Segundo Maestro de Baile admitido por la Real Junta de Ynstitucion se obliga a enseñar baxo las circunstancias siguientes:

1.º Que deberá enseñar la Escuela Francesa baxo la direccion del Primero que lo es en el día su Padre por el sueldo de 50 ducados anuales.

2.º Que deberá enseñar la Giga, Alemanda, y Escuela Española por poseerla el, con el vien entendido que no se podrá admitir a ninguno a estos bailes, à no ser que tenga un año de Francesa, y esté abilitado en ella, y por dicho trabaxo extraordinario se le darà la mitad de lo que dan los Dicipulos por dichos Bailes Giga, Alemanda y Escuela Española.

3.º Ambos Maestros enseñaran la Escuela Francesa à cuantos seminaristas fuesen destinados por el Señor Presidente, ò quien hiciere sus veces.

4.º Que nadie podrá pasar de esta a la otra Escuela de Giga, Alemanda y Escuela Española que no se haviendo cumplido lo prevenido por la 2.ª condicion, y a mas no preceda el consentimiento de los padres o recomendados de los Seminaristas, con cuyos requisitos se les enseñaran estos bailes ultimos los dias de asueto, Jueves y fiestas, en los demas continuaran asistiendo a las lecciones del Baile frances para su perfeccion, en atencion à no haver tiempo para dar leccion de uno y otro baile los dias de ordinaria distribucion.

5.º Y que ha de asistir y tocar en las Orquestas sin otra contribucion.

Vergara 22 de julio de 1790
Antonio Torrents»¹²

Entre los múltiples e interesantes temas en los que incide, uno de ellos queda aún muy confuso, y es saber qué se entiende por Escuela Española. Probablemente sean las seguidillas y el fandango. Pero no hemos encontrado aún pruebas. Solamente podemos añadir que en el año 1787, y en la especificación del Equipaje necesario para cada seminarista se encuentran «castañuelas para el baile».

En mayo de 1792 se puede leer en el Registro de Juntas de Institución:

«Habiendose notado que los Bayles que se enseñan en el Seminario, como son la bretaña, amable, La Marie, & no son usuales en el dia, aunque estan comprehendidos en la Contrata hecha con el Maestro de Bayle Torrens, se acordò llamar à este para ver si podian substituir por ahora en su lugar otros de moda, como son Giga Ynglesa, Alemanda, Minué congò y escosez juntamente con las Contradanzas Francesas è Ynglesas, y conferenciando con dicho Maestro largamente sobre el particular; convino en enseñar los referidos Bayles en lugar de los otros à que estaba obligado por Contrata; bien entendido que nadie pudiese pasar à aprender la Giga ni demas Bayles, sin que primeramente estubiese idoneo en el minue y paspie; y en

12. Archivo del Seminario de Vergara. Carpeta 2-L-2.

vista de dicha conformidad se encargó al Amigo Director no permitiese que sin su pase entre ningun seminarista à aprehender los referidos Bayles sin que viese estar suficientemente instruidos en el minue y paspie. Y que por evitar emulaciones entre los seminaristas y molestias à sus Ynteresados, no permita se dê à ninguno de ellos leccion particular fuera de los días y horas destinados à este fin»¹³.

Y en febrero de 1801, asimismo leemos en el Registro antes citado:

«Se trato de la Escuela del baile, y considerando que la de este Seminario deve reducirse al Minue, Paspie, Xiga amable, y Brettaña, todos bailes serios; se acordo que todos los demas queden providos absolutamente por violentos, y poco correspondientes a la educacion propia del Seminario y se encarga al Maestro Principal el exacto cumplimiento de este decreto, y que cuide sobre los Modales posturas de los Academicos, y seminaristas para que sean agraciadas, y cultas»¹⁴.

Hemos preferido en este caso transcribir las citas textualmente sin más comentarios, ya que faltando aún otros datos necesarios para analizar los textos debidamente, sirven de por sí para explicar fehacientemente los usos y modas en materia de danza escolar y de salón en nuestro país.

Por lo que se refiere al Seminario, y a modo de brevísima síntesis, todo parece indicar que tras un período de apertura a las danzas de moda, vuelven a imponerse las clásicas, especialmente las francesas, base de la educación de la danza académica.

3. RELACION DANZA ACADEMICA-DANZA POPULAR. APUNTES PARA UN DEBATE

La presencia de una ponencia tan específica como ésta en unas jornadas dedicadas al folklore tiene su sentido en cuanto contraposición y comparación entre el mundo académico y el popular. El propio texto introductor a estas III Jornadas de Folklore incide en el hecho de la «gran interrelación entre música folklórica, al menos en el entorno europeo, y la música denominada culta». Y así es efectivamente. Ocurre que en determinados períodos de nuestra historia cercana se ha recurrido al folklore como uno de los cimientos de nuestra peculiaridad cultural. Y de hecho lo es; sin embargo se le ha exigido a veces un monolitismo y estatismo que nunca lo tuvo, lo cual paradójicamente ha impedido ver lo que de original y personal había en él.

Afortunadamente no hemos carecido de investigadores que se acercasen a la música y al folklore con una postura más científica. El P. Donostia, Isidoro de Fagoaga, J.A. Arana-Martija entre otros han tratado el tema de la relación música popular-«culto». Nuestro antropólogo J.C. Baroja señala en su obra *Los Vascos*:

«Marinos y hombres de iglesia han sido los que han dado a la música vasca sus acentos más profundos. Sobre éstos se perciben claras las infiltraciones elegantes del clasicismo dieciochesco...»¹⁵.

13. Archivo Provincial de Alava. Fondo Prestamero. Libro XIX-35.

14. *Ibidem*.

15. CARO BAROJA, Julio, *Los Vascos*. Madrid: Istmo, 1975 (3.ª ed.), p. 364.

Comenta Javier Bello-Portu este tema, y añade el año 1960:

«convendría un análisis cuidadoso de estos músicos italianos (Pergolesi y los 2 Scarlatti) y tratar de ver hasta dónde llega su influencia, junto a la de algunos alemanes e ingleses; pero cuidadosamente realizado. Creo que esa música ha ejercido tanta o más fuerza que la más conocida de Mozart, Haydn, Glück y otros autores. Concretamente, y en abono de esto, apunto cómo nuestros *chistularis* guipuzcoanos interpretan, como alborada, y como pieza de desfile, una hermosa melodía que es una de las arias de un salmo de vísperas latinas de G.F. Händel: *Excelsus super omnes Deo*, cuya versión original es para dos oboes, bajo y continuo, y soprano solo»¹⁶.

Asumiendo plenamente las anteriores opiniones, es una lástima que desde entonces no se hayan realizado más trabajos en este sentido. Por mi parte, y teniendo presente el trabajo que estoy realizando, quiero incidir en la influencia e importancia de la música y sobre todo de la danza académica dieciochesca en parte de lo que hoy conocemos por folklore tradicional vasco. Y creo que el peso del Real Seminario de Vergara, puede ser de una influencia nada desdeñable. Téngase en cuenta que por él pasaron alumnos de todo el país. Allí aprendieron y se acostumbraron a utilizar la música y la danza. Y lógicamente paseaban la moda y las costumbres allá donde iba. Sin duda esta moda había de tener su reflejo en el ambiente popular. Prueba de ello son las invectivas que lanza el pionero de nuestros folkloristas, Iztueta, que si bien edita sus obras en los años veinte del siglo pasado, se refiere básicamente al mundo dieciochesco.

3.1. La música como vehículo comunicador entre la danza académica y la popular

Bien es cierto que en el tema de trasvases entre lo académico y lo popular a nivel de danzas nos enfrentamos ante una carencia de documentación propiamente coreográfica. Y la poca que existe, caso Iztueta, difícil de analizarla en este sentido. Pero no es solamente este problema de fuentes lo que nos obliga a analizar primordialmente las partituras musicales. Pienso que era la propia música, en sus momentos de academias y conciertos, la principal transmisora de todos estos elementos, influenciando los gustos y costumbres coreográficas populares y a la inversa.

Si me permiten voy a extraer un párrafo de la novela de Pío Baroja titulada *El Caballero de Erlaiz*, donde un profundo conocimiento de la época unido a su sensibilidad artística consiguen describirnos de forma inmejorable la época que estamos tratando:

«Concluida la comida (la acción se desarrolla en la Casa de Empanan de Azpeitia) pasaron de nuevo al salón. Dolores Empanan tocaba la guitarra muy bien. Había aprendido en Pau; Adrián sabía igualmente manejárselas con la vihuela, y ella y él se acompañaban y cantaban seguidillas, cachuchas, boleros y fandangos.

El Señor Ponce de León dijo que debían cantar en vascuence, y, efectivamente, Dolores cantó con malicia, acompañada por Adrián, la canción de las tres señoritas donostiarras que tienen una tienda en Rentería y que saben mejor beber que coser:

16. BELLO-PORTU, Javier, «La Música» en: *Guipúzcoa*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1969, p. 350.

Donostiyaco iru damacho
Erreteriyari dandari
Josten ere badaquite baña
Ardua eraten obequi

Maria, la mayor de las señoritas de Emparan, después de oír a su hermana y a Adrián tocar la guitarra y cantar, se puso en el viejo clavicordio, que estaba en la sala entre dos balcones, y empezó a tocar una contradanza de compás muy marcado.

Las muchachas comenzaron a bailar, entre risas y bromas. Adrián se dispuso también a hacerlo, porque presumía de buen bailarín. Le habían dado clase en el Seminario de Vergara»¹⁷.

Este es el ambiente en el que se mueven los personajes. Aparentemente y según los datos que hemos visto anteriormente sobre la enseñanza de la danza en el Seminario, más parece indicar que hubiera una dicotomía en la época entre el mundo del salón y del academicismo y el popular. Sin embargo, tal y como nos lo describe Pío Baroja, es un perfecto mundo de vasos comunicantes.

3.2. Presencia de elementos populares en la música académica y de salón

Es ésta una época en la que lo popular está de moda en la cultura francesa. Y por extensión en prácticamente en el resto de Europa. Las nuevas ideas filosóficas favorecen además todo ello. En lo referido a la música, triunfa en la querrela de los bufones la nueva ópera cómica, de estructuras sencillas, con fuerte carácter didáctico, y plagadas de aires y melodías de extracción popular. El propio Conde de Peñafiorida, en su ópera *El borracho burlado*, aunque musicalmente perdida, sabemos por el libreto que utiliza algunas melodías populares.

Uno de los casos más curiosos de melodía popular utilizada en la música académica es el *Donostiako hiru damatxo*. Dejando a un lado su originalidad o no vasca, el hecho es que aparece en varias colecciones del siglo XVIII, entre otras en la tonadilla escénica «La vizcaína» de Blas de Laserna, en el libro de M.^a Josefa Marco, y en «La canción del Bino» recogido del País Vasco por Guillermo de Humboldt.

Tenemos documentada por otra parte la costumbre de cantar zortzikos en reuniones privadas.

3.3. Préstamos e influencias de la música académica en el folklore vasco

La obra que acabamos de citar, «La canción del Bino» nos sirve perfectamente para ejemplificar la difícil frontera entre lo «culto» y lo popular. La segunda de las canciones contiene de forma escondida en el 2.º tiple la melodía utilizada por el Conde de Peñafiorida para comenzar su ópera *El borracho burlado*, melodía hoy bien conocida en el folklore vasco.

17. BAROJA, Pío, *El caballero de Erlaiz*. Madrid: Caro-Raggio, 1976, p. 71.

No es por supuesto caso aislado. Hemos indicado ya que varios de nuestros investigadores han escrito repetidas veces sobre el tema, señalando precedencias muy concretas de canciones. Ahí está la sugerencia de Javier Bello-Portu, y lo cierto es que conforme vamos consultando diversas fuentes aparecen nuevos datos. Así, y es algo que no creemos casual, la arieta con que comienza el *Mariscal en su fragua*, de F.A.D. Philidor y traducido por el Conde de Peñaforida, coincide totalmente con una melodía de danza vasca conocida por las hilanderas.

Sabemos incluso que autores de la época componían obras para los txistularis. Así del mismo Conde citado nos dice su biógrafo:

«revive el pequeño pueblo de Azcoitia [una vez vuelto de Francia, en 1746], y se anima: nuestro Conde presencia y regenta todas las funciones, así en el Templo, como en la plaza. En la Iglesia se le ve delante del facistol rodeado de todo el cabildo, llevando el compás, y cantando las misas y arietas que ha compuesto él mismo. Se le ve en la plaza instruyendo al tamboritero, y haciéndole tocar zorcicos y contrapases de su composición»¹⁸.

Hay en todo este problema una evidente carencia de fuentes documentales. Ello obliga en gran medida a cotejar las melodías que hoy conocemos con la música de los compositores más famosos. Sin embargo está aún prácticamente por explorar y analizar el campo de los manuscritos musicales de la época que aún se encuentran en nuestra tierra. Cierto que no son muchos y que gran parte de ellos están plagados de anónimos. Pero pueden sernos de gran utilidad. M. Carmen R. Suso ha analizado los «minués, contradanzas y vales en la antigua música para tecla conservada en el País Vasco», señalando que «su número es muy elevado, lo cual confirmaría todas las noticias que sobre la invasión de las danzas modernas nos dan autores como Iztueta»¹⁹.

Un tipo especialmente interesante de documentos son los cuadernos de tecla utilizados por los aficionados de la época. Lástima que su existencia sea escasísima. Uno de los raros ejemplares que conservamos es el «Libro de Música de M.^a Josefa Marco» conservado en Corella y estudiado por A. Sagaseta en el disco registrado por M.^a Teresa Chenlo²⁰. En un repaso somero a este interesante cuaderno nos viene a la memoria el párrafo de Pío Baroja antes recordado, pues contabilizando el número de piezas del mismo tipo, nos encontramos con este orden de danzas:

Minués / Sonatas / Contradanzas / Zorcicos / Fandangos / Paspies, etc.

Varias de las obras son conocidas actualmente como danzas vascas. Lo mismo ocurre con otras partituras que se encuentran en el archivo musical de Aránzazu. Todo ello redundará en la idea del peso del sustrato clasicista en nuestro folklore.

18. «Elogio de Don Xavier Maria de Munive Idiaquez, Conde de Peñaforida» en *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la villa de Vergara por Julio de 1785*. Madrid: Don Antonio de Sancha, 1786, p. 38.

19. RODRÍGUEZ SUSO, Karmen, «Minues, contradanzas y vales en la antigua música para tecla conservada en el País Vasco». En: *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Folklore 1*. San Sebastián, 1983, p. 295.

20. *Música para tecla en Navarra. Siglo XVIII*. Disco 33 rr. Pamplona: Tic-Tac, 1982. Estudio de Aurelio Sagaseta.

Por otra parte no parece adecuado fijarse solamente en los rasgos melódicos. Tan importantes como ellos son los formales, que encuadran la longitud y modos de construcción de las melodías. Y en este sentido está aún por estudiar el peso cuantitativo y cualitativo de formas como el minueto, fandango, contradanzas, etc., algunas de ellas creadas y difundidas en el siglo XVIII.

Se conservan en el Archivo de Aránzazu y en Eresbil unos papeles sueltos para txistu de mediados del siglo pasado. Hemos hecho una rápida cata, y aun teniendo que tomar los datos con precaución, ya que son papeles sueltos en los que se escriben una tras otra partes de diferentes obras, tanto para «silbo 1.º», como para 2.º y silbote, tenemos esta curiosa relación en orden de número de partes:

- 24 partes de «zorcico»
- 22 partes de «Valz»
- 18 partes de contradanza
- 12 partes de contrapas
- 9 partes de minué
- 9 partes de «fandanguillo»
- 8 partes de «jota»
- 7 partes de «Alegro»
- 4 partes de «volera»
- 3 partes de «jaleo»
- otras sueltas

No es prudente sacar conclusiones, pero permite situar más o menos la realidad de la música de txistu en el País durante el pasado siglo. Ello nos trae una vez más a la memoria los escritos de Iztueta sobre la música y los txistularis de su tiempo. El valor y mérito de la obra de nuestro insigne pionero no debe obcecarnos en el estudio de la realidad de su tiempo y de las auténticas razones y situación de sus trabajos. Por la misma razón debemos analizar desde la perspectiva etnomusicológica los escritos y posturas de otro importante vasco al que se le ha estudiado aún poco entre nosotros: J.A. Iza Zamácola, más conocido por «Don Preciso», influyente escritor en Iztueta, y defensor igualmente de las danzas tradicionales frente a la invasión de danzas extranjeras²¹. Pocos podremos concluir mientras no se investiguen los múltiples aspectos de toda esta problemática: falta por inventariar el repertorio folklórico, principalmente txistulari, y de danza en orden a minuets, contradanzas, contrapas, etc. y su posible relación con la música de tecla, sus proveniencias y sus usos, el estudio de sus estructuras musicales y su conexión con datos históricos y literarios. Todo ello daría luz sobre la influencia y el peso dejado en el folclore vasco por uno de los momentos musicales más abiertos al exterior, sobre todo en música instrumental, que ha conocido nuestro país.

21. Véase GARMENDIA, José, «Una fuente inadvertida en las obras de Iztueta» en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, t. XL, cuad. 3-4, 1984, pp. 783-797.

