



MONOGRAFIA
DE
HILARION
ESLAVA

primer centenario

MUSIKASTE-ERESBIL



DIPUTACION FORAL DE NAVARRA
INSTITUCION PRINCIPE DE VIANA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

I

DELIMITACION DEL CAMPO DE ESTUDIO

El título de este trabajo empieza ya a ser polémico. Tan polémico como el personaje que se trata de estudiar en las diversas aportaciones vertidas en este libro sobre don Miguel Hilarión Eslaba y Elizondo. Nadie duda del calificativo de *músico* aplicado al navarro insigne; pero ¿cuál es la razón de apellidarle *Eslaba*? y ¿cuál la de calificarlo como *músico vasco*? Pretendo dar respuesta a ambas cuestiones en este trabajo, y si bien la primera es accidental y subordinada a la segunda, es ésta la cuestión central y fundamental del estudio que se me ha encomendado.

Así pues, sin dejar de fundamentar mi aseveración sobre el apellido, me extenderé en consideraciones sobre el segundo y fundamental aserto. Pero vayan, previamente, unas aclaraciones que considero necesarias. A pesar de que no hayan producido música alguna con raigambre popular vasca son conocidos como vascos músicos como Arriaga o Isasi, de los que podríamos decir que son músicos de origen vasco. Por el contrario, de Bordes o Pierné, a pesar de haber compuesto música sobre motivos vascos no podremos decir que sean músicos vascos ni siquiera de ascendencia vasca. De nuestro polifonista Anchieta o de nuestro impresionista Ravel sí podremos decir que son músicos vascos por su origen y por la inspiración fragmentada de algunas de sus obras. Pues bien; tanto como Anchieta —o quizá más que él— y tanto como Ravel (así, con «v» por ser apellido suizo) —o quizá más que él— nuestro Eslaba es un músico vasco por muchas razones que el condescendiente lector puede leer en líneas sucesivas.

No se me ocultan las oposiciones que puedan surgir de esta tesis. En efecto, quizá más que nunca y también con menos razón que nunca, a mi modo de ver, se plantea en estos días la antítesis de *vasco* y *navarro*. No quiero dar a esta cuestión tintes políticos pues por encima de mi opinión, y la de otros muchos o muchísimos, serán los mismos navarros los que reafirmen su vasconía. Eslaba, al menos, se decidió por llamarse vascongado, lo cual, con la actual absurda terminología, es mucho más que llamarse vasco. ¿Quiénes

fueron los primeros vascos? ¿No se llamaban vascongados, en los siglos XVII y XVIII los navarros que hablaban el idioma euskera? Prescindiendo del neologismo Euskadi ¿no formaron y forman parte los navarros del antiguo y actual Euskal Herri? Y ¿qué es esto sino el País de habla vasca, o País Vasco? En este sentido —y en todos los sentidos, creo yo— los navarros son vascos y no sólo esto, sino los primeros vascos que dieron nombre a la *lingua navarrorum*. La Institución Príncipe de Viana, de la Diputación Foral de Navarra, edita desde 1969 esa magnífica revista *Fontes Linguae Vasconum* dedicada al estudio del idioma de los vascos. Si no hubiera otra razones, bastaría ésta, de marchamo oficial, para terminar con este debate. Si Eslaba es músico navarro —y lo dice su origen de Burlada— es también músico vasco por la unidad bien definida que han apreciado en la música del País, entre otros, el vizcaíno Azkue, el guipuzcoano Donostia y el menos sospechoso, en este caso, el navarro Riezu¹.

Voy a sistematizar una serie de notas, tomadas desde hace tiempo aquí y allá, para dejar bien claro que dentro de las corrientes románticas del arte en el siglo XIX, Hilarión Eslaba es no sólo músico vasco, sino el más grande de los músicos vascos. Esta primacía la podría compartir con Juan Crisóstomo Arriaga, pero si a éste podemos definirlo como el más genial de los músicos de origen vasco del siglo XIX, Eslaba le aventaja por serlo no sólo de origen sino de carácter. No tuvo Arriaga la culpa de esta pérdida de puesto pues alejado del País desde muy joven —desde casi niño, mejor— vivió en París sus últimos años de clasicismo apátrida. Eslaba vivió inmerso en un ambiente romántico, con sus defectos y virtudes, que le llevó a apreciar y defender originalidades de su patria, como veremos.

II

EL APELLIDO ESLABA

No he tenido la oportunidad de ver los otros estudios de este libro, y lo lamento de verdad por lo que podría haber aprendido de tan insignes tratadistas de musicología. Supongo que en todos ellos se escribirá el apellido en su forma viciada, Eslava. Pero aunque esta grafía se haya hecho tradicional, abogo por la vuelta a lo original, independientemente de las normas ortográficas actuales, según las cuales, si el apellido es vasco ha de escribirse con «b». Antes de la fijación de normas ortográficas, el apellido —o el topónimo de donde procede— se escribía Eslaba.

¹ Jorge DE RIEZU, *Nafarroako Euskal Kantu Zaharrak* (Viejas Canciones de Navarra). Editorial Gómez, Pamplona, 1973. Ver la introducción.

Según García Carraffa² «esta familia, de puro y rancio linaje navarro, es originaria de la villa de Eslava (cuyo nombre tomó) del valle de Aibar y partido judicial de Aoiz». Si importante y documentada es la obra de García Carraffa, no lo es menos la que publicó Juan Carlos de Guerra en la Geografía General del País Vasco-Navarro³ donde nos da, con la descripción de su escudo, el apellido Eslaba. ¿Cuál de las dos grafías ha de tomarse como original? No me saca de dudas Luis Michelena que no incluye este apellido en su libro «Apellidos Vascos». Acudiendo a Isaac López Mendizábal⁴ nos lo da como apellido vasco en sus dos grafías, con significado de pastizal, con prueba documental de 1622. No hay pues duda de que el apellido de nuestro músico era vasco.

Pero sobre su dudosa grafía a lo largo del tiempo, encuentro una curiosa lista de pueblos bascongados (sic) de Navarra, hecha en 1587 y publicada por Manuel de Lecuona⁵ en la que aparece Eslaba.

No es pues extraño que algunos biógrafos, como hace notar el navarro Isidoro de Fagoaga⁶, escribieran el apellido con la grafía original vasca. Pero es que en el caso de nuestro músico no cabe la duda en la grafía puesto que en su partida de bautismo el Vicario de Burlada don Joaquín de Undiano escribió no sólo al margen, sino en el texto del documento el apellido Eslaba⁷. Igualmente el mismo Vicario escribe Eslaba como apellido de la hermana mayor Catarina Vizenta⁸ aunque luego, en las partidas de las siguientes hermanas María-Francisca-Sotera, María-Serafina y Juana-Engracia-Rita, nacidas en 1810, 1812 y 1819, escribe el apellido Eslava. Cuando por causa de la excomunión es Vicario Interino de Burlada Fray Serafín de Arizaleta, escribe nuevamente Eslaba en la partida del hijo menor Francisco-Vicente⁹. En la partida de matrimonio de los padres del músico¹⁰ aparece como soltero el padre Josef Joaquín de Eslaba.

2 A. y A. GARCÍA GARRAFFA, *El Solar Vasco Navarro*. San Sebastián, 1967, tomo III, pág. 264.

3 Juan Carlos DE GUERRA, *Armorial de Linajes conocidos en el solar euskaro*. Geografía General del País Vasco-Navarro, Vascongadas, pág. 286.

4 Isaac LÓPEZ MENDIZÁBAL, *Etimologías de apellidos vascos*, Buenos Aires, 1958, pág. 459.

5 Manuel DE LECUONA, *El euskera en Navarra a fines del siglo XVI*. Geografía Histórica de la Lengua Vasca, Col. Auñamendi, tomo 13, págs. 126-37.

6 Isidoro DE FAGOAGA, *Retablo Vasco*. Col. Auñamendi, tomo 6, pág. 178. También en LGEV, tomo IX, 1974, pág. 106.

7 Libro de Bautizados de la Parroquia del Lugar de Burlada. Da principio en 26 de diciembre del año 1727 (hasta 1850). Partida 9.º, folio 126.

8 *Ibidem*. Partida 3.º, folio 121, de 20 de enero de 1805.

9 *Ibidem*. Partida 10.º, folio 146 vto., de 27 de octubre de 1822.

10 Libro de Casados y Belados (de Burlada), folio 32 vto., de 6 de junio de 1803. El mismo músico firmó en más de una ocasión Eslaba. En su carta de 14 de diciembre de 1977 me dice D. Javier María Jiménez, Párroco de Cemborain, que «según parece, antiguamente, Eslaba se escribía con «B»».

Si respetamos pues la norma internacional según la cual los apellidos y topónimos deban de escribirse como se hace en la grafía de origen, creo que no sólo en euskera, sino en castellano deberá aceptarse escribir el apellido del músico vasco como corresponde, es decir, Eslaba.

Respecto a los demás apellidos, hasta ocho, de nuestro músico, todos ellos son de profunda raigambre vasca. De un curioso trabajo de Eugenio Sarralbo Aguares¹¹ cuyos datos he podido confirmar personalmente en investigación en los respectivos archivos parroquiales, se deduce que los apellidos de Miguel Hilarión fueron Eslaba, Elizondo, Beroiz, Isturiz, Gorraiz, Artazcoz, Latasa, Gazariain. ¿Puede dudarse de la ascendencia vasca del músico navarro?

III

EL EUSKERA EN NAVARRA EN TIEMPOS DE ESLABA

Los pueblos que tienen un idioma propio tienen una cultura original que condiciona la forma de pensar, de vivir, de expresar los sentimientos, hasta los artísticos, del individuo. En cuanto a la música de ese pueblo no sólo forma parte de esa cultura original sino que es un desarrollo forzoso de ese idioma vivo¹². Esta observación es importante en dos direcciones: el individuo que participa del idioma de un pueblo está inmerso en el ambiente musical propio de esa cultura; y además, la sensibilidad, receptividad y expresividad musical de ese individuo estará marcada por las coordenadas de esa cultura en general y de esa original cultura musical en particular. Así pues, quien en la época de la niñez vive dentro de una cultura determinada se formará intelectual y artísticamente en esa cultura y tanto su estructura mental como artística se comportarán dentro de esas coordenadas propias.

Eslaba no fue excepción de esta norma y se vio sujeto de por vida, en mayor o menor grado según las influencias de las culturas extrañas con las que convivió, a las exigencias de su cuna. Aunque el euskera y la cultura concordante hubieran desaparecido de Burlada en la niñez de Eslaba, la fecha de su desaparición era demasiado reciente para que su rastro, allí vivo desde muchos siglos antes, dejase de causar su impacto. Pero el idioma y cultura vascos estuvieron presentes en la niñez de Eslaba.

¹¹ Eugenio SARRALBO AGUALES, *Eslava, Racionero de Osma*. Rev. Celtiberia, núm. 3, 1952, págs. 135-9.

¹² José Antonio ARANA MARTIJA, *Música Vasca*. San Sebastián, 1976, páginas 255 y ss.

Según una comunicación del fino investigador don Jesús Morrás a don José Luis Ansorena «en casa Iñigo tiene los mayores idea de que sus bisabuelos, por lo menos alguno, hablaba euskera, seguramente porque procedía de zona lindante con la Barranta». Según otro testimonio, el de doña Mercedes San Martín Navaz, bisnieta de José San Martín y Catalina Eslaba, hermana ésta del músico, los padres de la madre de éste, José Antonio Elizondo, de Artázcoz, y Graciosa Micaela Istúriz, de Burlada, hablaban exclusivamente euskera; no sabían castellano. Como eran propietarios de diversas fincas y casas en Arre y Burlada, los trámites de sus compraventas y testamentos llevaban consigo la necesidad de recurrir a intérpretes para llevar a cabo las operaciones.

Estos testimonios, mantenidos en la familia por tradición oral, se ven confirmados por los siguientes estudios y documentos. Don Angel de Irigaray publicó en la Revista Internacional de los Estudios Vascos¹³ un curioso pleito entre receptores eclesiásticos vascongados y romanizados que reclamaban para sí los servicios de información de la Diócesis de Pamplona en sus diversas parroquias según los pueblos fueran euskaldunes o castellanos. El pleito fue entablado en 1767 y continuaba inconcluso en 1778. En él pugnan el receptor vascongado Bidaurre contra el romanizado Latorre en defensa de sus derechos a la intervención pericial en varios pueblos, que se consideran vascongados, y de los que se da lista detallada de la que se puede desprender la línea delimitatoria de la Navarra vasca de aquellas fechas: marcan el límite sur de la zona vasco parlante Eulate, Amillano, Estella, Artajona, Tafalla, Sansoain (Eslaba era ya castellanizada), Leache, Lumbier y Orradre. Dentro de esta zona, según el informe de Bidaurre, todos excepto «el escribano, los médicos y cirujanos hablan vascuence». Aun en Pamplona y su Cuenca, más influenciados por el castellano, «todas las pláticas y rezos de la iglesia se explican en vascuence como más común y comprensible a todos». El retroceso del euskera en esta época es lento pues según otro documento que aporta el mismo Irigaray en 1806 el pueblo de Amillano, a la altura de la línea Estella Tafalla, es de «vascuence cerrado».

Los abuelos paternos de Eslaba viven toda su vida dentro de esta zona: José Eslaba Gorraiz (1733-1792) y Catalina Beroiz Latasa (1736-1809) el primero de Zuazu, viven después del matrimonio en Cemborain hasta su fallecimiento. El padre del músico, José Joaquín Eslaba Beroiz nace en Cemborain en 1774, en los años en que se realizaba el pleito y por tanto en zona euskaldun. Casa en Burlada con María Manuela Elizondo Istúriz en 1803. El padre de ésta, abuelo materno del músico, José Antonio Elizondo Artazcoz, había nacido en esta villa de Artazcoz hacia 1750 y vivido allí hasta que en

13 Angel de IRIGARAY, *Documentos para la Geografía Lingüística de Navarra*. RIEV, tomo XXVI, 1935, págs. 601-23. Este trabajo se volvió a publicar en Col. Auñamendi, tomo 13, págs. 67-102.

1780 vino a casarse a Burlada con Micaela Engracia Istúriz. El abuelo materno era también euskaldun y la abuela Micaela también lo sería porque en la segunda mitad del siglo XVIII Burlada era pueblo vascongado y así consta en la lista del receptor Bidaurre. El padre del músico era pues euskaldun y la madre, hija de padres euskaldunes, lo sería también pues nacida en 1782 en Burlada vivió su niñez en época en que según Bidaurre esta villa era vascongada. En 1807 nace Miguel Hilarión de padres euskaldunes.

El siguiente testimonio en el tiempo es el del vizcaíno Pedro Antonio de Añibarro que además de Vizcaya y Guipúzcoa recorrió varios pueblos de Navarra en sus predicaciones. A él debemos una lista de pueblos de Navarra que eran vascongados a principios del siglo XIX¹⁴. Esta lista debió ser confeccionada por Añibarro hacia 1825, época de juventud del músico Eslaba cuando todavía vivía en Pamplona, cerca de su familia de Burlada. Según esta lista se infiere que en esos 50 años se había introducido una cuña romanizada con base en Estella-Tafalla y vértice en Pamplona. Artázcoz, Zuazu y Cemborain sigue todavía en zona euskaldun; pero Burlada no se nombra por Añibarro como pueblo vascongado. En el siguiente documento, que es el mapa del Príncipe Bonaparte de 1863, se mantiene el euskera en la zona occidental, pero se pierde en la oriental siguiendo el límite sur de la zona vascongada una línea que va de Pamplona, por Aoiz, a Garde, en la frontera con Huesca.

Tanto en 1825 (lista de Añibarro) como en 1863 (mapa de Bonaparte) el euskera está vivo al oeste y norte de Pamplona por lo que esta capital y su cuenca del este están en contacto con zona vascongada por lo que es de suponer que las familias originariamente vascoparlantes seguirían siéndolo, lo que coincide con el testimonio de los de la casa Iñigo.

Cuando en 1828 oposita Eslaba a la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral del Burgo de Osma, el Cabildo ordena instruir un expediente de limpieza de sangre del opositante y el Vicario General del Obispado de Pamplona nombra a don Juan José Larrondo, Notario y Receptor numeral del Tribunal Eclesiástico para que pase a los pueblos de Burlada, Cemborain, Zuazu y Artázcoz y reciba la información testifical. Así lo hace a mediados de julio de 1828. Pero observemos que según las listas de Añibarro, levantadas por esos años, los tres últimos pueblos eran vascongados y por ello es de suponer que el receptor fuera vascongado y no romanizado según hemos visto era norma en el Obispado de Pamplona. Siendo el mismo receptor el nombrado también para Burlada, sin oposición por parte de los receptores romanizados que hubieran exigido para sí la información en este pueblo, de haber sido no vascongado, puede deducirse que en Burlada habría una ma-

¹⁴ Pedro Antonio DE AÑIBARRO, *Una lista de pueblos vascongados de Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra de principios del siglo XIX*. Col. Auñamendi, tomo 13, páginas 44-60.

yoría de vascoparlantes en aquella época. Los testigos interrogados en Burlada el 17 de julio son Francisco Oroz y Juan Francisco Maquiriain, declarando ambos que conocen a la familia y al pretendiente al cargo, de trato y comunicación y le tienen amistad y estima —dice uno— y amistad y cariño —el otro—. Para que se diera esta comunicación, trato, amistad e incluso cariño sería necesario que se conocieran de años antes, luego eran convecinos viejos y todos euskaldunes. De los testigos de Cemborain se obtiene declaración de que los padres y abuelos habían sido cristianos viejos y honrados labradores, calificación social que lleva implícita su clasificación lingüística. Todo ello, naturalmente, es una conjetura pero más lógica que la contraria y siendo lógica ha de admitirse mientras no se demuestre lo contrario¹⁵.

Y es el mismo Eslaba quien nos da pie para reafirmarnos en esta conjetura. En las diversas ediciones de su *Método de Solfeo*¹⁶ y en un artículo publicado en *Gaceta Musical de Madrid* en 1855¹⁷ deja entrever, al hablar del *zortziko* que se consideraba vascongado, e incluso *vasco*. En primer lugar hace de traductor para los castellanos al decir que «la palabra *Zorzico* viene de *zorzi* que en vascuence significa ocho; lo cual podía haber escrito sin ser vascoparlante con sólo haber acudido a algún vasco que le hubiera dado la significación del cardinal. Pero es que además dice «que hay en España cuatro provincias a cuyos habitantes es tan natural el compás de combinación quíntuple que no solamente cantan sobre esta medida cantinelas llenas de gracia, sino que bajo el mismo metro bailan con admirable ligereza, exactitud y aplomo»¹⁸. Poco nos dice este párrafo para nuestro intento si no lo combinamos con otro que dice: el *zortziko* es «diferente de los anteriores, desconocido de los extranjeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles y de un uso muy frecuente entre los vascongados que así como tienen diferentes costumbres e idioma que los demás españoles, se distinguen de éstos hasta en el ritmo de sus originales cantinelas»¹⁹. A estos párrafos escritos en 1837, cuando compuso su *Método de Solfeo*, da aun más precisión en 1855 al decir que este compás es «desconocido hasta ahora fuera de nuestras provincias vascas». Como se ve, no duda en calificar de vascongadas, y aun vascas, a las cuatro provincias de Alava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya, dando además a los adjetivos un preciso contenido étnico resaltando su originalidad de costumbres, idioma, música y danza. Para él, pues, su Navarra nativa, el entorno en que ha vivido y recuerda al escribir en Sevilla y Madrid, es vasca y lo declara con la mayor naturalidad.

15 Eugenio SARRALBO AGUARELES, ob. cit., págs. 138-9.

16 Hilarión ESLABA, *Método Completo de Solfeo* (con acompañamiento). Nueva edición, sin fecha, págs. 123 y 163.

17 Hilarión ESLABA, *Del Compás*. "Gaceta Musical de Madrid", núm. 11, de 15 de abril de 1855.

18 Hilarión ESLABA, *Método Completo de Solfeo*, pág. 163.

19 Hilarión ESLABA, *Método Completo de Solfeo*, pág. 123.

IV

ESLABA Y NAVARRA

Durante la niñez y juventud de Eslaba, el Reino de Navarra vivió días azarosos²⁰. La Guerra de la Independencia hace tambalearse la conciencia de Reino viva entre los navarros que en la Revolución Francesa ven más la herejía religiosa que la transformación social. Cuando en 1807 nace el músico, el Gobierno central autoriza que las tropas francesas atraviesen Navarra camino de Portugal y en febrero de 1808 el General Armagnac ocupa Pamplona. La provincia, todavía Reino, está dominada por Espoz y Mina y «la Religión, el Rey y la Patria están pidiendo venganza». Los representantes navarros, no libremente elegidos, aceptan la Constitución de Cádiz de 1812 pero defendiendo el «statu quo» de Navarra. Tras la Batalla de Vitoria²¹ queda ésta liberada de los franceses pero Pamplona permanece en poder del General Cassan hasta que el 31 de octubre de 1813 se rinde a los navarros. El 20 de mayo de 1814, Joaquín y Francisco Javier Elío presentan una exposición al Rey pidiendo la instauración del Antiguo Régimen y el 14 de agosto de 1814 se decreta la confirmación de los Fueros y Leyes de Navarra. De 1814 a 1820 hay un período de Restauración Foral y dentro de él es cuando el niño Eslaba llega de cantorcillo a la Catedral de Pamplona. La relativa paz del momento influye en que los padres del niño autoricen su traslado a la vecina capital.

Pero en 1820 se instaura un Trienio Constitucional y al decir de Arturo Campión «desde aquel día hubo en Navarra un grupo de liberales a la española, centralistas y unitarios». Contra los supremos derechos de Dios y del César se predica la Constitución hasta en las iglesias. Pero pronto, el 11 de diciembre de 1820 una sublevación popular defiende «a Dios, al Rey y las leyes patrias del suelo natal»; ha corrido un manifiesto en el que se denuncia: «se intenta privarnos del nombre de navarros, cambiando el antiguo Reino de Navarra por una mera provincia de Pamplona». Pero el Congreso de Verona decide la derrota de los Constitucionales y en abril de 1823 los «Cien mil hijos de San Luis» atraviesan la frontera y tras largo asedio los Constitucionales ceden la plaza de Pamplona en septiembre de 1823. El 1.º de octubre de ese año, Fernando VII de España y III de Navarra instaura de nuevo el período absolutista en el que las luchas internas del Gobierno permitirán que siga vigente la autonomía del Reino de Navarra con su régimen foral. Será en 1829 cuando se celebren las últimas Cortes de Navarra.

²⁰ Rodrigo RODRÍGUEZ GARRAZA, *Navarra de Reino a Provincia (1828-1841)*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1968.

²¹ José Antonio ARANA MARTIJA, *Beethoven y su Batalla de Vitoria*. Rev. Txistulari, núm. 64, octubre-diciembre, 1970, págs. 36-7.

Me perdonará el lector esta digresión histórica que nos ambienta en los azares políticos que vivió Eslaba hasta su nombramiento de Maestro de Capilla del Burgo de Osma. El y su familia se declararon católicos, navarros y anticonstitucionales como puede verse por las informaciones obtenidas por el antes mencionado receptor Larrondo en 1828. Los testigos Francisco Elizarrri y Francisco Lecumberri, de Cemborain, declararon que «ni en la época de la Constitución abrazaron ninguno de los padres y abuelos del Pretendiente (Eslaba) ni aun éste aquel sistema, antes bien fueron contrarios a él y adictos a la Religión y a su Rey». En casi idénticos términos se pronunciaron los antes citados testigos de Burlada²².

Cuando el 29 de septiembre de 1833 fallece Fernando VII, Eslaba llevaba ya año y medio en Sevilla alejado de los acontecimientos políticos de su Navarra. No sabía que el Roncal, Salazar y Aézcoa se habían declarado partidarios de la sucesión a favor de Isabel II Regentada por su madre María Cristina. Y no vivía los avatares de la Primera Guerra Carlista que durará toda su estancia en la capital andaluza, hasta 1840. Se enterará quizá de la muerte de Zumalacárregui el día de San Juan de 1834 pero no sabrá que los cristinos organizan en 1835 en el Conservatorio «funciones a beneficio de la Guerra de Navarra»²³. Esto le hubiera producido el consabido disgusto pues no en vano sus ideales políticos eran, como hemos visto, anticonstitucionales y en ello chocó, más tarde, con Julián Gayarre²⁴ que como buen hijo del Roncal profesaba unas ideas liberales que en este aspecto le alejaron de su protector Eslaba, aunque en todo lo demás se había avenido, sumiso y complaciente, al Maestro.

Sin embargo son muchos los testimonios que nos presentan a Eslaba como hombre liberal, de pensamiento y costumbres. Ante esta contradicción bueno será no confundir el liberalismo político antinavarrista y centralista que, contra los carlistas propugnaba la abolición de los fueros, y una forma liberal de entender la vida sin renunciar a un acendrado navarrismo. Este era el liberalismo de Eslaba, navarro y liberal.

Una vez alejado de su Navarra por razón de sus cargos, poco sabemos de los viajes del músico a su país natal. El 20 de octubre de 1830 pide permiso al Cabildo del Burgo de Osma para ir a Pamplona «para ver a su madre gravemente enferma». Su madre falleció el 17 de octubre de 1834. ¿Podría entonces Eslaba trasladarse de Sevilla a Burlada, donde murió? ¿Influiría este suceso en el músico, de 27 años, para componer en 1835 el Miserere que iba a ser ya tradicional en la Semana Santa sevillana? ²⁵. Cuando murió

22 Eugenio SARRALBO AGUARELES, ob. cit., pág. 139.

23 Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, 1967, pág. 47.

24 Isidoro DE FAGOAGA, ob. cit., pág. 201.

25 José Enrique AYARRA JARNE, *La Música en la Catedral de Sevilla*, pág. 74.

su padre en Burlada el 12 de agosto de 1840 ¿haría también el viaje a su pueblo natal? Es posible que no tuviera que trasladarse pues por la época del año en que ocurrió el fallecimiento podía estar pasando las vacaciones en su tierra, tal como insinúa Isidoro de Fagoaga²⁶. Quizá fuera en alguna de estas vacaciones cuando, siendo ya Maestro de Capilla de la Metropolitana de Sevilla, compuso las Letrillas a la Santísima Virgen de Valvanera, patrona de la Rioja y sin duda en uno de estos períodos de estancia en su tierra garantizó un préstamo de 4.240 reales a su cuñado José San Martín que vivía en Burlada casado con su hermana Catalina según aparece en el Testamento otorgado por Eslaba en Madrid el 2 de agosto de 1849²⁷. De este matrimonio era hijo Bonifacio, que en la época del Testamento citado vivía con su tío en Madrid estudiando la carrera de música; a él legó en dicho documento «todos los instrumentos músicos y libros y papeles de la facultad musical».

El día 27 de mayo de 1852 solicita permiso en la Capilla Real para trasladarse a Francia y Alemania a obtener partituras de Victoria, Morales y otros para la Lyra Sacro Hispana. El 24 de octubre de 1852 comunica su regreso. En el viaje de ida o vuelta ¿no pararía en Burlada a ver a su familia?

Dos años después, el 10 de octubre de 1854, pide permiso «para ir a Navarra a curarme del estómago... para tomar los aires nativos». La solicitud pasa a informe médico y los cirujanos de la Familia Real, Cifuentes y Gutiérrez, dictaminan que «hemos opinado como de sumo provecho y de necesidad indispensable para conseguir su curación que pase a su país a respirar el aire nativo dejando el cerebro en reposo, siéndole indispensable para este fin el tiempo de licencia por dos meses para pasar a Pamplona». En el Expediente se lee, en feliz anacronismo, Reino de Navarra. Pero por esta vez, en que podíamos contar documentalmente con un viaje a su tierra, desistió de realizarlo tal como se puede saber por un papel sin fecha en que comunica que, hallándose aliviado, no se diera curso a la instancia.

Es curioso que cuando Navarra había dejado de ser Reino, insistía Eslaba en llamarlo así. No era raro el sentimiento monárquico navarrista de la familia pues consta que la casa «Soldadorenna», pertenecido del solar familiar «Benitorenna» fue en tiempos caballeriza de los Reyes de Navarra. Esta nostalgia se revela, por ejemplo, cuando en su trabajo *Apuntes varios para la Historia Musical de España*²⁸ dice: «recordamos con este motivo los grandes disgustos que hubo en la Capilla Música de la Catedral de Pamplona al reemplazar las tocatas que tañían las chirimías y bajones con otras de violines

26 Isidoro DE FAGOAGA, ob. cit., pág. 198.

27 José PINILLA, *Testamento de Eslaba*. Rev. Celtiberia, núm. 2, 1952, páginas 305-6. En este trabajo se menciona este préstamo, pero los datos concretos de él los obtengo de fotocopia íntegra del Testamento que me ha sido facilitada por el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 25.615.

28 *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 10, de 8 de abril de 1855.

y órgano para solemnizar la entrada de la Diputación del Reino de Navarra cuando asistía a las funciones religiosas».

Pero su recuerdo de Navarra no fue solamente familiar, afectivo hacia su país natal o político, sino que fue constante su preocupación por el futuro musical de su pueblo. Esta preocupación era anterior a su magisterio en el Conservatorio madrileño y la tenía viva desde años antes en que con tanta ilusión como pocas ganancias se dedicaba a la enseñanza privada de la música. La expone en la primera ocasión en que puede hacer público su sentir, es decir, en el primer número de la Gaceta Musical de Madrid²⁹: España «tiene conservatorio ... pero no tiene escuelas auxiliares en aquellas provincias en que brillan las mejores disposiciones». Una Sociedad, Orfeo Español, «trabaja para que se establezcan escuelas musicales en algunas capitales de provincia sea por el Gobierno, sea por los Ayuntamientos o por las Sociedades de Amigos del País». Se refería sin duda a Pamplona, entre otras capitales, y en esta Memoria dirigida a S. M. el 23 de enero de 1855 firmaban con él los navarros Emilio Arrieta, José Guelbenzu, Joaquín Gaztambide y Juan María Guelbenzu, todos ellos profesores de música.

Aunque según un periódico sevillano³⁰ había declarado Eslaba que hubiera deseado concluir sus días en Sevilla, no desistió de la idea de morir en su pueblo natal, una vez retirado. ¿A qué *pueblo* podría referirse, si no, cuando en su Testamento de 1849 dispone que sea «sepultado donde y con arreglo a los estatutos de la concordia funeral de la Real Capilla, la que queda al cuidado de mis testamentarios o los que se hallen en el pueblo en que suceda mi fallecimiento»? No murió en Burlada, pero desde el 3 de mayo de 1920 sus restos reposan en el Cementerio de su pueblo natal donde fueron trasladados solemnemente desde Pamplona³¹.

V

ESLABA Y LOS MUSICOS VASCOS

Ni el espacio de este trabajo, ni el interés en este caso, permiten un detalle de los músicos vascos, Organistas y Maestros de Capilla que desde el siglo XV han pasado por las diversas Catedrales, Colegiatas y Capillas de España. Habrá de acudir para ello a otros tratados o estudios monográficos.

²⁹ Hilarión ESLAVA, *Del Arte Musical en España*. "Gaceta Musical de Madrid", núm. 1, de 1 de febrero de 1855 (Por error dice el ejemplar 1854).

³⁰ *El Porvenir*, de 1 de abril de 1880.

³¹ BILDARI, *Traslado de los restos de Eslaba a Burlada*. EEA, 1920, tomo X, página 200.

cos, si bien de forma sistematizada puede verse una casi completa nómina en mi libro *Música Vasca*³². Pero sí debo dar una sucinta referencia de los músicos vascos anteriores o posteriores a Eslaba, relacionados con él en el primer caso por haberlos mencionado expresamente en su *Museo Orgánico* o en su *Lyra Sacro Hispana*, o haberle precedido en la Capilla Real, y en el segundo por haber sido discípulos suyos antes o después de su magisterio en el Real Conservatorio de Música y Declamación³³.

En el Museo Orgánico, en cuyo Prólogo da noticias de organistas famosos, menciona a Joaquín Asiain Bardaxi, de fines del siglo XVIII, a Lombida, Eguiguren, Vigaray, José Preciado, Valentín Metón, Joaquín Tadeo Murguía y Juan Francés de Iribarren. Me interesa resaltar a estos tres últimos por la importancia que el mismo Eslaba les concede. De Valentín Metón, natural de Tafalla, y organista en Pamplona, Estella y El Pilar de Zaragoza, publica algunas obras de órgano en el Museo Orgánico y repite, con obras corales, en la Lyra Sacro Hispana. Los otros dos nos muestran que antes de Eslaba hubo una mayor influencia vasca en la Catedral de Málaga que en la de Sevilla, influencia que dará un giro a favor de la segunda después del burladés. Juan Francés de Iribarren Echeberria (1699-1767) fue organista de Salamanca en 1717, Maestro de Capilla en Granada en 1733 y desde 1738 hasta su muerte Maestro de Capilla de Málaga. Veinte años después llegaría a esta Catedral otro vasco: el guipuzcoano Joaquín Tadeo Murguía Azconobieta de quien Eslaba hace referencia no solamente en su Museo Orgánico sino en la Gaceta Musical de Madrid con ocasión de un folleto que en 1807 publicó Murguía contra don Pablo Blasco, tiple de la Real Capilla. Nacido en Irún en 1759 ganó por oposición la organistía de Málaga en 1788 y allí falleció en 1836. Cuatro años coincidieron Murguía y Eslaba en Andalucía y mantuvieron buenas relaciones personales. A aquél sucedió su sobrino y tocayo Joaquín Tadeo Murguía Egaña, nacido también en Irún en 1789.

En su otra antología, la Lyra Sacro Hispana, recoge Eslaba noticias y obras de más numerosos vascos, quizá porque tuvo más tiempo para su elaboración. Por orden cronológico, el primero que menciona es Pedro de

32 José Antonio ARANA MARTIJA, *Música Vasca*. Por no figurar en mi libro me permito añadir aquí los siguientes nombres de músicos: Siglo XVII, OLAEGUI, Maestro de Capilla en Santiago de Compostela; José VALLE, de Falces, Maestro de Capilla de El Escorial que falleció en 1692. Siglo XVIII, Dionisio URRUTIA, que siendo Maestro de Capilla de Calahorra falleció en 1716; Antonio URRRAIZ, de Tudela, que fue organista de la Catedral de Huesca. Siglo XIX, Santiago AGUIRRE, que siendo organista de Granada opositó a la Maestría de Capilla de Sevilla, juntamente con Eslaba, el 30 de enero de 1830; por comunicación de don Norberto Almándoiz supe que Teodoro ECHEGOYEN fue Maestro de Capilla de Tarragona a fines del siglo XIX, sin que haya podido confirmarlo.

33 Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, ob. cit., pág. 219. Desde el año de su fundación (1830) hasta 1856 este Centro se denominó Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. De 1856 a 1868 Real Conservatorio de Música y Declamación. De 1868 a 1900 Escuela Nacional de Música y Declamación. Se suprimió Real a la vez que el 15 de octubre de 1868 desapareció la Capilla de Palacio. Esta se instauró de nuevo el 11 de mayo de 1875.

Tafalla (1606-1660), Maestro de Capilla de El Escorial. Del mismo siglo es Diego de Cáseda, navarro también, que falleció en 1691 siendo Maestro de Capilla de Zaragoza. No sabía entonces Eslaba que en la Semana Santa de 1911 se iban a interpretar en la Catedral de Westminster obras de éste con otras suyas y de otro navarro ilustre y olvidado, Remigio Oscoz Calahorra³⁴. Otro navarro que aparece en la Lyra es José Cáseda, hijo de Diego, que fue Maestro de Capilla de Calahorra (1680), de Pamplona (1691), de la Seo de Zaragoza (1695) y por fin de Sevilla hasta su fallecimiento en 1723, adelantándose algo más de cien años a Eslaba en este cargo³⁵. Es pues el primer vasco situado con cargo musical en la capital andaluza. Este paso de Cáseda de norte a sur coincide con un hecho socio-económico que estudia Julio Caro Baroja³⁶: durante el reinado de Felipe V (1700-1746) se instalaron en Sevilla, Cádiz y Madrid nutridas colonias de navarros llevadas por asentistas de la Corona de esa procedencia. Es curioso observar que fue precisamente en esas tres capitales donde Eslaba estrenó sus Operas unos cien años después. ¿Influiría el mecenazgo de esas familias acomodadas en el estreno de las obras del compositor navarro que en esos momentos estaba necesitado de ayuda económica?

Pero sigamos con los músicos vascos que aparecen en la Lyra. Eslaba publica en ella obras de Juan García de Salazar, cuya documentada biografía prepara Dionisio Preciado, del gran polifonista Pedro Aranaz Vides, tudelano (1740) que después del Magisterio de Capilla en Zaragoza pasa a Cuenca en 1769, falleciendo allí en 1820 cuando Eslaba empieza a decidir su vocación musical, de Domingo Olleta, de su profesor Julián Prieto, de su compañero de estudios musicales en Pamplona Mariano García, de sus discípulos Ciriaco Jiménez Ugalde y Remigio Oscoz Calahorra y del aragonés Nicolás Ledesma que de la organistía de Tafalla, donde le conoció Eslaba, pasó en 1830 a la Basílica de Santiago de Bilbao. De este último y de Damián Sanz, de José Preciado y de su discípulo José Aranguren publica algunas Elevaciones y Ofertorios en su Museo Orgánico.

La andadura de los vascos en la Capilla Real comienza con el gran polifonista Joanes de Anchieta (1461-1523) llevado a la corte de los Reyes Fernando e Isabel en 1489. Este primer representante vasco en la Capilla Real tiene una curiosa coincidencia con nuestro Eslaba: lejos de su tierra natal escribe una melodía en compás de 5/8 o zortziko³⁷. Años después será Ximé-

34 Cecilio de RODA, *La España Musical en Inglaterra*. Revista Musical, Bilbao, abril, 1911, núm. 4, pág. 86.

35 José Enrique AYARRA JARNE, no lo menciona en su ob. cit. En cambio, José GARCÍA MARCELLAN, en su obra *Catálogo del Archivo de Música del Palacio de Oriente* lo asegura, diciendo además que allí se conservan algunas de sus obras: misas, salmos, motetes, himnos, etc. (pág. 166).

36 Julio CARO BAROJA, *La hora navarra del siglo XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*. Pamplona, 1965, pág. 286.

37 José Antonio ARANA MARTIJA, *Música Vasca*, pág. 78.

nez de Oñate organista de Carlos V. Y ya a mediados del siglo XVIII tenemos a dos de nuestros más grandes organistas y compositores asentados en la Capilla Real: Joaquín de Oxinaga, dejando la organistía de la Catedral de Burgos, pasa fugazmente en 1746 por la Capilla Real y se asienta en la de Toledo. Sebastián de Albero, roncalés (1722-1756), es nombrado organista de Palacio por Fernando VI en 1746 precisamente³⁸. Poco después será Profesor de la Real Capilla Joaquín Garisuaín (1751-1810).

Párrafo aparte merece Pedro Albéniz Basanta por las relaciones que durante más de diez años tuvo con Eslaba en Madrid. Hijo de Mateo Albéniz, nacido en 1795 en Logroño, se trasladó con su padre a San Sebastián cuando éste se hizo cargo de la organistía de la Iglesia de Santa María de la capital donostiarra. Cursados estudios en París, donde convivió seis meses con Juan Crisóstomo Arriaga, vuelve a San Sebastián donde ocupa la organistía de San Vicente. Es entonces cuando transcribe en 6/8 los zortzikos que le dicta Juan Ignacio de Iztueta, como luego veremos. Al crearse el Conservatorio de Madrid es llamado para regentar la cátedra de piano en 1830. Desde 1844, año en que Eslaba se instala en Madrid, ambos tienen frecuentes contactos profesionales y de amistad, aquel en su puesto oficial del Conservatorio y el burladés en sus clases particulares de música, necesarias para su subsistencia hasta que en 1847, fallecido Mariano Rodríguez Ledesma, pasa Eslaba a Maestro titular de la Real Capilla. Fallece Albéniz en abril de 1855 y su amigo le dedica una amplia nota necrológica y catálogo de obras en la Gaceta Musical de Madrid³⁹.

Mantiene también relaciones Eslaba con otro navarro: José Sobejano Ayala. Había nacido en Cintruénigo en 1791 y después de pasar por la Basílica de Santiago de Bilbao (1815) y por la Catedral de León (1823) se instaló en 1827 en Madrid como Profesor del Real Seminario de Nobles y simultáneamente como organista de la Real Capilla de San Isidro. Después de publicar un Método de Solfeo y otro de Piano, falleció en 1857 cuando Eslaba estaba ya asentado en el Conservatorio. He aquí pues a tres didácticos vascos en Madrid en la primera mitad del siglo XIX.

Pero entre los tres fue sin duda Eslaba el de más prestigio y sin duda el que más influencia ejerció en la formación de los compositores vascos que pasaron por las aulas del Conservatorio. La figura patriarcal de Eslaba entre sus discípulos queda reflejada en este párrafo de Esperanza y Sola que transcribe Luis Villalba⁴⁰. Con ocasión de la inauguración de la Sociedad de Cuartetos que fundara Jesús Monasterio con Pérez, Lestán, Castellanos y Guel-

38 Antonio R. BACIERO, *Sebastián de Albero (1722-1756) un gran músico roncalés en la Corte de Fernando VI*. "Diario de Navarra", 9 de octubre de 1977.

39 Núm. 12, de 22 de abril de 1855.

40 Luis VILLALBA MUÑOZ, *Ultimos Músicos Españoles del Siglo XIX*. Madrid, 1914, pág. 71.

benzu, «hallábase allí reunida la mayor parte de los que entonces cultivaban con verdad o tenían amor a aquel divino arte. Véase allí al respetable Eslaba rodeado de sus discípulos más predilectos; y cercanos al grupo que formaban, y para no perder nada del texto ni de los comentarios que hiciera el gran didáctico...». Este carácter bondadoso del Maestro se ve reflejado en otro documento, la información recogida en Burlada a la que antes me he referido ⁴¹: era Eslaba «persona en quien concurren las más bellas cualidades de virtud y amor para con todos los que le conocen». Como colofón a un reciente artículo de don Samuel Rubio ⁴² se dice en este mismo sentido: «En conclusión: nadie podrá regatear a Hilarión Eslaba estos valores: estudio asiduo, trabajo intenso, dedicación íntegra, entusiasmo rayano en el idealismo, firmeza de voluntad y entrega sin reservas al servicio de su causa y de la causa de los demás». Bella definición del carácter de este hombre a quien sus discípulos amaron y admiraron.

Muchos fueron los que pasaron por su magisterio en el que hay que distinguir dos períodos: uno de diez años, los que van des 1844 a 1854, en que siendo Maestro Director de la Capilla Real se dedica a clases particulares de música y otro en que, nombrado profesor Contrapunto y Fuga en el Conservatorio, en 1854 y de Composición en noviembre de 1855, sigue formando su escuela desde el centro oficial. En el primero de los períodos hay dos años y medio, los que van del 25 de junio de 1844 en que se le nombra Maestro Compositor de la Real Capilla hasta el 21 de febrero de 1847 en que se le nombra Maestro efectivo, y ya con sueldo, en que se ve forzado a dar clases para su sustento. Con posterioridad, aun siendo acogido en nómina —como diríamos ahora— sigue con sus clases particulares.

Todos los vascos que llegaron a Madrid por esas épocas pasaron por las clases de Eslaba. No fue discípulo del burladés el navarro Joaquín Gaztamide Garbayo que llegó a Madrid en 1842 dando clases de composición con Carnicer y de piano con Albéniz. Quizá el primero fuera Salvador María Rementería, que en 1859 publicó un Manual de Canto Llano y de los primeros Venancio Herrasti Bernal (1813-1887) que siendo organista de Archabaleta, y por sus especiales aptitudes fue llevado a Madrid donde perfeccionó sus conocimientos con Eslaba quien le publicó una obra en el Museo Orgánico. Llegó a ser Organista 2.º de la Capilla Real y Profesor de Organo en la Escuela Nacional de Música y Declamación ⁴³. Fue pariente de Vicente Goicoechea por la línea Materna de éste.

En 1843 llega a Madrid José Aranguren Añibarro (1821-1903) después de haber estudiado solfeo y piano con Ledesma y violín con Fausto Sans en

⁴¹ Eugenio SARRALBO AGUARELES, ob. cit., pág. 139.

⁴² Samuel RUBIO, *Ante el centenario de la muerte de Hilarión Eslava*. "El País", 22 de enero de 1978.

⁴³ EE., tomo IX, 10 de noviembre de 1883, págs. 411-3.

Bilbao. Estudia la composición en clases particulares con Eslaba, quien en el Museo Orgánico publica un *verso* 3.º que el autor dedica al Maestro «en prueba de afecto y gratitud». En 1887 es nombrado Profesor Numerario de Armonía en la ENMD ⁴⁴.

Bonifacio San Martín Eslaba, hijo de Catalina hermana de don Hilarión, nació en Burlada en 1829 y a los 15 años, en 1844, se trasladó a Madrid a estudiar música al amparo de su tío con quien sabemos vivió por el Testamento ya citado. En 1857, influenciado sin duda por su tío, inició la formación de una Biblioteca Musical fundando una editorial de música que durante muchos años publicó obras musicales, entre ellas muchas de su tío. En 1871 construyó una casa-salón de conciertos con un almacén de instrumentos musicales, transformado en café y teatro de dos pisos poco después. En 1881 se reformó el local llegando a ser el actual Teatro Eslaba.

El polémico Juan María Blas Altuna Mascarua fue también, según Delmas ⁴⁵, discípulo de Eslaba. Nacido en Durango falleció en Lequeitio, donde era organista, en 1868. Parece ser que en 1849 llegó a Madrid a perfeccionarse en el estudio de la composición con el «ya célebre Maestro Eslaba». Pasó en 1854 a París donde, a falta del magisterio de piano de Albéniz en Madrid, quiso perfeccionarse en este instrumento. Poco antes había intervenido en el lanzamiento a la colonia vasca del *Gernikako Arbola* que cantara Iparragirre en el Café San Luis en 1853.

Don Norberto Almandoz, en una de las interesantísimas charlas musicales que mantuve con él, me dio la pista de otro discípulo vasco de Eslaba: José Toribio Eleizgaray Muguerza. El gran organista y profundo conocedor de nuestra historia musical don José Izurrategui me facilitó los datos necesarios para confirmar la pista de Almándoz. Eleizgaray nació en Albistur en 1839 y falleció en Azpeitia en 1910. Estudió composición con Eslaba hacia 1860 pasando a ser organista de la Catedral de Vitoria y desde 1890 de Azpeitia. Coincidió con Eleizgaray en Madrid el durangués Anastasio Meabe Azcarraga (1835-1913) que le acompañó también en Vitoria como chantre de la Catedral.

En los primeros años en que el Maestro Eslaba es Profesor de Composición en el Conservatorio madrileño tiene un grupo numeroso de alumnos vascos. Ciriaco Jiménez Ugalde, pamplonés (1828-1893) pasa, terminados sus estudios, a ser Maestro de Capilla en Jaca (1857), en Valencia (1861) y por fin en Toledo (1865) hasta su muerte. El ya mencionado Remigio Oscoz Calahorra, nacido en Villafranca de Navarra en 1833, que terminada su carrera con Medalla de Oro, es llamado para Maestro de Capilla de la

⁴⁴ Esta sigla, que utilizaré en adelante, significa Escuela Nacional de Música y Declamación.

⁴⁵ Juan E. DELMAS, *Biografía Universal de Claros Varones de Vizcaya*, LGEV, tomo IV, págs. 24-9.

Catedral de Manila de donde vuelve a Madrid para ser Profesor Honorario de la Real Capilla. Muchas de sus obras son editadas por Bonifacio Eslaba. El también navarro Dámaso Zabalza Olaso (1833-1894) que, tras estudiar piano con Luis Bidaola y armonía con Mariano García en Pamplona, es profesor de piano en Saint Jean de Pie de Port en 1850 y pasa después a perfeccionar sus conocimientos musicales a Madrid donde llega a ser en 1868 Profesor de piano de la ENMD⁴⁶ y compositor de numerosos zortzikos que se han hecho populares. Uno de éstos, quizá el más popular de todos, fue compuesto en Madrid en 1864 por el bilbaíno Avelino Aguirre Lizaola (1838-1901): *La del pañuelo rojo*. Aguirre, según José de Arriaga⁴⁷, después de estudiar con Ledesma en Bilbao, pasó por consejo de éste a la clase de composición de Eslaba hacia 1859. Un discípulo completo de Eslaba, que además por su mediación terminó en Sevilla, fue el navarro Agapito Insausti Morrás, nacido en Murillo el Fruto. Después de pasar por el Colegio de Infantes de la Catedral de Pamplona, estudió con Eslaba hacia 1860 y ocupó las organistías de Jerez de la Frontera y Catedral de Málaga, yendo en 1894 a Sevilla como Beneficiado Tenor de su Catedral. En 1902, por muerte del Maestro de Capilla García Torres, suplió interinamente a éste en el cargo.

Pero los dos grandes discípulos de Eslaba fueron Juan Ambrosio Arriola Jáuregui y Felipe Gorriti Osambela. El primero murió muy joven en su pueblo natal de Elorrio (1833-1863). Llega a Madrid a los 21 años a estudiar piano con Manuel Mendizábal y órgano y composición con Eslaba. Sus condiciones y aptitudes son tales para la composición, y sobre todo para la música orgánica e interpretación que, como discípulo predilecto, no duda Eslaba en presentarle en un concierto de inauguración del órgano de Murcia, construido según planes y orientaciones del mismo Eslaba. Dijo éste de Arriola que estaba llamado a ser uno de los mejores organistas de Europa⁴⁸. De los varios zortzikos que compuso, tengo dos en mi archivo: un *Villancico y zortziko* escrito en 5/8 y un *Zorzico para tenor o tiple* escrito en la medida propugnada por su maestro, 10/8.

Felipe Gorriti tuvo una más larga vida y, por tanto, oportunidad de mostrar sus condiciones excepcionales y preparación. Nace en Huarte Araquil (1839) y fallece en Tolosa (1896). Es otro de los navarros a quien Mariano García, tras una primera formación, envía a completar estudios con su amigo Eslaba. Llega a Madrid cuando don Hilarión va a estrenar su título de Profesor de Composición en el Conservatorio (1855). Termina brillantemente su carrera y de vuelta a Tafalla donde ocupa su organistía, dedica

46 Federico SOPENA IBÁÑEZ, ob. cit., pág. 238.

47 José DE ARRIAGA, *Avelino de Aguirre y Lizaola*, Rev. "Vida Vasca", 1954, página 193.

48 EUSTAQUIO DE URIARTE, *Estética y Crítica Musical*. Barcelona, 1904, páginas 236-7. Juan ERESALDE, *Juan Ambrosio de Arriola*. Rev. "Vida Vasca", 1947, página 203.

al maestro Eslaba su motete *Surge prospera* (1859). El maestro le ha infundido la vocación por la enseñanza y abre una Academia de Música que volverá a fundar cuando pasa a Tolosa en 1867. Pero no se estanca en la formación del maestro burladés y el continuo estudio de los grandes maestros le lleva a progresar de Eslaba a César Franck y así Emilio Verhaeren podrá decir a su paso por Azcoitia que «oímos un Miserere de Gorriti, música alemana y profunda» (1888). Para entonces ya ha ganado en París varios premios de composición otorgados por la Sociedad de Organistas y Maestros de Capilla (1881 y 1882) y puede decirse que, según los buenos conocedores de sus obras, ha superado al maestro en sus Misereres, Salves y Misas. Gorriti en Tolosa hace de puente entre la escuela de Eslaba y la de los grandes compositores vascos de principios del siglo XX. En realidad ha creado su propia escuela⁴⁹.

Si Mariano García abre el camino de Eslaba a los navarros, en Bilbao es el humilde Nicolás Ledesma el que envía a sus discípulos capacitados hacia la cátedra de don Hilarión. Casi a la vez llegan por esta recomendación dos vizcaínos: Zubiaurre y Zabala. Valentín María Zubiaurre Urionabarrenechea (1837-1914), después de una larga estancia en América, se dirige a terminar su formación musical con Eslaba en 1861. La influencia del maestro es grande en su primera época y cuando en 1874 estrena su ópera *Don Fernando el Emplazado*, los «arrietistas» lamentan: «Qué lástima que Zubiaurre sea discípulo de Eslaba». Un año antes de la muerte del maestro estrena otra ópera, *Ledia* sobre la batalla de Roncesvalles y no falta un zortziko al estilo del maestro. Escribe otros zortzikos más, algunos ya en 5/8. A la muerte de Eslaba es nombrado Maestro de la Capilla Real y en 1891 es Profesor Numerario de Conjunto Instrumental en la ENMD. Pero en los últimos años del siglo se ha avanzado en la técnica de la composición y también Zubiaurre, como lo hiciera Gorriti, se empapa de formas y modos europeos. Y declarará: «Me propuse amalgamar y resumir la elegancia, expresión y naturalidad de la melodía italiana con el lujo, brillantez y naturalidad de la escuela franco-alemana». Zubiaurre es otro de los que en Madrid van preparando el cambio hacia formas más europeas⁵⁰.

El otro bilbaíno que llega a Madrid a la vez que Zubiaurre es Cleto Zabala Arambarri (1847-1912). Diez años más joven que aquél, se ahorra los años perdidos por Zubiaurre en América y recomendado por Ledesma llega a la clase de Eslaba en 1862. No obstante puede en él más su vocación

49 Antonio ARZAC, *Apuntes necrológicos*. EE, núm. 569, de 30 de abril de 1896, págs. 370-4. Javier BELLO PORTU, *Felipe Gorriti en París. Homenaje a Julio de Urquijo*, tomo III, pág. 147. APAT-ETXABARNE, *Berriketan. Xabier Bellok diosku*. Egan, 1956, 1.º, pág. 2. Antonio María LABAYEN, *Mocoroa, Apóstol de la Música*. BRSVAP, 1959, 2.º, pág. 152.

50 Antonio FERNÁNDEZ CID, *Cien años de Teatro Musical en España*. Madrid, 1975, pág. 48. Angel SAGARDIA, *Valentín de Zubiaurre*. Rev. "Vida Vasca", 1948. Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, ob. cit., pág. 247.

al piano y la formación de Mendizábal en el instrumento supera al resto de las enseñanzas. Algo traerá, no obstante, de Eslaba y es la afición orfeónica que le llevará a crear el Orfeón Bilbaíno en 1886⁵¹.

Tres navarros llegan en la década de los 60 a las clases de Eslaba: Iñiguez, Brull y Gainza. El primero, Buenaventura Iñiguez Tellechea (1840-1902) estudia en Pamplona con Damián Sanz, otro gran amigo de don Hilarión. Se ordena sacerdote después de ganar la plaza de organista de la Catedral de Jaén y en 1862 llega a la cátedra de Aranguren y Eslaba. Este, que lo califica de «prodigio de disposición» le recomienda al Cabildo sevillano para organista de la Catedral en 1865. Es el primer vasco que llega a Sevilla, veinte años después de haberla dejado Eslaba. Después vendrán el vergarés Juan Bautista Elústiza Ganchegui (1912) al que sucederá en 1919 Norberto Almádoz Mendizábal. En 1939 es éste promovido al cargo de Maestro de Capilla de dicha Catedral y su puesto en el órgano lo ocupa otro vasco, Angel Urcelay Aldalur. Jubilado Almádoz en 1960, el organista Urcelay accede a su puesto de Maestro de Capilla y en oposiciones para ocupar la organistía gana la plaza José Enrique Ayarra Jarne. He aquí siglo y medio de música de la Catedral de Sevilla en que los músicos vascos han jugado tan importante papel. No lo hubiera sospechado siquiera Eslaba cuando el 15 de marzo de 1844 solicitó desde Sevilla la plaza de Maestro de la Real Capilla de Su Majestad⁵².

Los otros dos navarros terminan su vida musical en Madrid. Apolinar Brull Ayerra (1845-1905) pasa por la Escuela de Gorriti en Tafalla y en 1865 es enviado a la clase de Eslaba. También tiene sus preferencias por el piano y termina siendo Profesor del instrumento en 1872 en la ENMD⁵³. José Gainza Garamendi (1844-1882) pasa de su villa natal de Allo a Madrid en 1868 y llega a ser uno de los discípulos más queridos de Eslaba⁵⁴. Sus rápidos progresos le hacen llegar a ser Profesor de Solfeo de la ENMD en 1870.

Empieza ya a declinar la estrella de Eslaba, cansado ya de una total dedicación a la enseñanza y a la composición. Los cuadros de profesores de la ENMD están en su casi totalidad ocupados por sus propios discípulos que siguen con su escuela. Pero todavía pasan por su aula de composición Santiago Arrillaga Ansola, Emilio Serrano, José María Echebarría, Javier Gaztambide y Zía y otros. Félix Ortiz San Pelayo, Valentín Arin, José Erviti, Fabián Furundarena, etc. no serán ya discípulos de Eslaba.

51 Angel SAGARDIA, *Cleto de Zavala*. Rev. "Vida Vasca", 1953, págs. 201-4.

52 José Enrique AYARRA JARNE, ob. cit.

53 Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, ob. cit., pág. 239.

54 Antonio PEÑA Y GOÑI, *La Opera Española y la Música Dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, 1881, pág. 244. Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, ob. cit., página 248.

Esta quizá demasiado larga exposición nos hace obtener, como resumen, varias conclusiones. Don Hilarión Eslaba, en la búsqueda de partituras de músicos de épocas pasadas no olvida a los vascos más punteros, aunque hay que reconocer que no lo hace con criterio discriminatorio vasco. Se olvida de Anchieta y Albero cuyas obras se han rescatado para la posteridad por investigaciones más modernas. Pero queda pendiente la pregunta: ¿Habiendo sido ambos músicos de Palacio, cómo no dio con sus obras en los archivos de la Real Capilla? Pero por lo que se refiere a sus contemporáneos, ocupan gran porcentaje en sus antologías de órgano y polifonía los autores vascos. También aquí extraña su desconocimiento, por ejemplo, de Santesteban, riguroso contemporáneo. Tampoco hace mención especial de Juan Crisóstomo Arriaga lo que me hace pensar que en su viaje por Europa en 1852 iba en busca de partituras de determinados autores, por supuesto, de épocas anteriores; por otra parte la obra de Arriaga, en su mayoría para orquesta, no tenía cabida en sus antologías de órgano y polifonía.

En cambio con sus discípulos sí puede decirse que al ejercer sobre ellos una influencia decisiva, sus métodos de Contrapunto, Fuga y Composición fueron creando una escuela eslabiana que cortó por un patrón nuestra música culta de la segunda mitad del siglo XIX. Este patrón era el de un Eslaba fundamentalmente didáctico, quizá demasiado sujeto a unas normas y cánones que dejasen vía abierta a la inspiración y espontaneidad, a fondos y formas enraizados en nuestra música nacional. Cayó en el defecto natural que denunció Antonio Peña y Goñi⁵⁵: «los didácticos, sin excepción, abdican difícilmente de sus teorías» e impuso su *sentido armónico* frenando con rígidas normas el *libre sentido armónico* de sus discípulos.

VI

DE ESLABA A GOICOECHEA

Vicente Goicoechea Errasti nace en Aramayona el mismo año en que Hilarión Eslaba accede al cargo de Profesor de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio de Música y Declamación: 1854. Diez años después de la muerte del maestro burladés, el naciente músico alavés pasa por la Academia de su discípulo Gorriti en Tolosa para preparar la oposición al Magisterio de Capilla de la Catedral de Valladolid. Eslaba se filtra en Goicoechea por el tamiz de un Gorriti ya maduro de cincuenta años que está ya más cerca de la escuela organística francesa.

⁵⁵ Antonio PEÑA Y GOÑI, ob. cit., pág. 241.

En los cincuenta años que separan a Eslaba de Goicoechea han pasado muchas cosas en el mundo musical. Pero son ellos los que marcan jalones importantes en la historia de nuestra música. «Ningún compositor español de música religiosa —dice Almándo— excepto Eslaba, ha arribado a la fausta efemérides aureolado de gloria y admiración como el modesto cuanto eminente músico alavés (Goicoechea)»⁵⁶. He aquí a dos pilares de nuestra música religiosa.

Cuando Goicoechea, erigido ya en maestro, organiza con Nemesio Otaño el I Congreso de Música Religiosa en Valladolid en 1907 podían haber celebrado el Centenario del nacimiento de Eslaba y en realidad lo estaban celebrando aunque no fuera más que para exponer lo que se había hecho en el siglo anterior y lo que había que hacer en adelante de acuerdo con el *Motu Proprio* de Pío X. Se imponía una nueva visión de la música religiosa, pero había que reconocer que la hecha en el siglo anterior era fruto de la época y que Eslaba no había podido soltar las amarras del siglo italianizante. A pesar de sus devaneos líricos, Eslaba se presentaba como un músico religioso de cuerpo entero. Así quería él ser considerado. Como resumen de su vida, en 1874, dirá don Hilarión⁵⁷: soy «hijo amante y agradecido de la música religiosa, a quien debo mi carrera artística desde el modesto destino de niño cantor de una Catedral».

Un elemento definitorio de la personalidad musical de Eslaba es el órgano. En el prólogo de su Museo Orgánico dice que una de sus primeras aspiraciones artísticas fue la de organista —característica de su primera formación vasca— y sus primeras obras fueron efectivamente Cinco Piezas para Ofertorio y Tres de Alzar. Esta inquietud artística la mantuvo de por vida pues una de las novedades que introdujo en el Conservatorio de Madrid fue la Cátedra de Organo que después han regentado tantos vascos: Bernardo Gabiola, Jesús Guridi y María Josefa Valverde. Como preocupación artística esencial es en esto superior a Goicoechea.

Pero el órgano preocupa a Eslaba en tanto en cuanto es el instrumento expresivo de la armonía. En el Plan de Música que presentó al Cabildo de Sevilla en 1832 expresaba así su idea: el órgano es el alma y abrigo de la armonía. He aquí la meta que persigue Eslaba en su quehacer musical como exigencia étnica interna. Es aquí donde se nos revela el músico vasco.

El valenciano Eduardo Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla desde 1910 hasta su fallecimiento en 1934, convivió con el organista de dicha Catedral Norberto Almándo desde 1919. Tuvieron ambos tiempo

⁵⁶ Norberto ALMÁNDOZ, *En torno al primer centenario del nacimiento del Maestro Vicente Goicoechea*. Tesoro Sacro Musical, 1954, núm. 3, pág. 65.

⁵⁷ *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Antonio Arnao*. Madrid, 1874, pág. 37.

de conocer sus estilos y nos dice Almádoz⁵⁸ que Torres definió así la diferencia:

— «Los vascos tienen ustedes innato el sentido de la armonía. Nosotros los levantinos, el de la melodía.»

Comenta Almádoz que «esta condición, congénita del vasco, debe ser atribuida a diferentes factores: el ambiente religioso de la región, la educación musical insensiblemente filtrada en sus iglesias con buenos órganos —he aquí el órgano de Eslaba—, y sus canciones folklóricas de armonización intuitiva improvisada por el pueblo».

Los tres factores influyeron sin duda en el sentido armónico de Eslaba. Porque en su tiempo hubo quien dejó escrita esta característica armónica del pueblo vasco. José Ignacio Iztueta escribe en 1826⁵⁹: «Pretender en los cantos vulgares las combinaciones sublimes del arte sería un error grosero; pero cuando en medio de su sencillez y abandono tienen el mérito de la expresión, de la analogía con el objeto y según el asunto, de la sensibilidad peculiar a él, si puedo expresarme así, ya entonces puede inferirse la disposición de los pueblos para el arte encantador de la armonía...». Uno de los mejores críticos del pasado siglo, José María Esperanza y Sola, escribió sobre Eslaba lo siguiente⁶⁰: distingue a Eslaba «la originalidad, verdad, severidad en la forma, *riqueza de armonía*, clasicismo, sobriedad en la orquesta y admirable maestría en el manejo de las voces». Respecto a esta facilidad en el manejo de las voces el mismo Rossini había escrito que sus obras «son magníficas, escribe para las voces como nadie sabe hacerlo hoy ni en Francia ni en Alemania, ni se ha hecho desde Cherubini».

¿No estamos viendo aquí un retrato de Goicoechea? Según Almádoz⁶¹ distinguen a Goicoechea «la severa elegancia de líneas, profundidad de ideas e interés armónico... El *Adoro te devote* para cuatro voces mixtas, de alguna afinidad con los motetes a voces solas de Eslaba, que aun en nuestros días podría servir de tipo de este género, de bellísima factura y prestancia armónica...».

El hecho de que Eslaba y Goicoechea no hayan utilizado motivos populares en sus composiciones no autoriza desde luego a descalificarlos como músicos vascos. Porque resulta que analizándolos desde otra cultura musical —la levantina de Eduardo Torres, por ejemplo— resalta en ambos esa severidad, interés armónico, facilidad en el manejo de las voces que definen nuestra música vasca. Y veamos ahora cómo el mismo Eslaba, en contacto

58 Norberto ALMÁDOZ, ob. cit., pág. 66.

59 Juan Ignacio DE IZTUETA, *Euscaldun anciña anciñaco...* Prólogo.

60 José María ESPERANZA Y SOLA, *Hilarion Eslaba y Elizondo*. EE., núm. 298, de 20 de octubre de 1888, págs. 337-43.

61 Norberto ALMÁDOZ, ob. cit., pág. 67.

con otras culturas musicales, se dio cuenta de la originalidad de la suya en tres aspectos fundamentales: la medida, la tonalidad y la armonía. Cuando en 1855 escribe sobre el compás⁶² dice esta frase tan reveladora: «Este compás (se refiere al zortziko) ha sido inventado por el pueblo. El vulgo ignorante en música ha hecho en esto más que el arte entero; y esta nuestra opinión no la limitamos sólo al compás, sino también a la tonalidad y a la armonía. Los músicos han hecho con el compás, la tonalidad y la armonía lo que los gramáticos, retóricos y poetas con el lenguaje. El pueblo ha dado los materiales y los artistas han levantado con ellos el edificio y formado el arte». Eslaba, como Goicoechea, era músico vasco y además era consciente de ello.

VII

ESLABA Y LA MUSICA POPULAR

A pesar de la belleza del párrafo anterior, parece que en otros textos revela Eslaba una concepción un tanto despectiva de la música popular. Cuando por ejemplo el 8 de diciembre de 1874 contesta al Discurso de Antonio Arnao en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶³ distingue cinco géneros de música: el popular, el de salón, el militar, el lírico-dramático y el religioso. Respecto a este último —no podía ser de otra forma— dice que es la manifestación más sublime del arte musical. Pero respecto al género popular dice que proporciona alegría y honesta distracción al trabajador, a las clases menesterosas y al pueblo entero. ¡Qué alegría más triste! diría yo. La música popular es el consuelo de los pobres y menesterosos. La música de salón ¿sería la de los ricos y bien situados?

Esta es una concepción funcional de la música popular en Eslaba. Pero desde su visión de didacta, amante de la norma inviolable, nos dejó escrita otra crítica de los cantos populares⁶⁴: «Hay algunos cantos populares, especialmente entre los que usan las niñas en sus pueriles juegos, que contienen ciertas frases anómalas por efectuarse dentro de ellas un pasajero cambio de compás que es desagradable a todo oído ejercitado en el arte». Azkue, que había palpado toda la belleza y riqueza de nuestro cancionero popular, comenta esta frase diciendo: Eslaba «cita dos ejemplos, por cierto muy agradables a todo oído ejercitado por lo menos en el arte moderno. Frases anómalas,

62 Hilarión ESLABA, *Del Compás*, "Gaceta Musical de Madrid", núm. 11, de 15 de abril de 1855.

63 Hilarión ESLABA, *Discurso...*, pág. 35.

64 Hilarión ESLABA, *Tratado de Composición*, pág. 42, 5.ª Observación. Resurrección María DE AZKUE, *La Tradición en nuestra Música Religiosa*, Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, Vitoria, 1930, pág. 287.

como él las llama, en que se mezclan compases de diverso número de tiempo, pudo nuestro celebrado coterráneo citar de la música popular vasca muchas más tal vez que de cancionero alguno de otra región».

Este afán por la simetría que revelaba Eslaba fue también criticado por el Padre Eustaquio Uriarte⁶⁵. Refiriéndose a las *Cantigas* transcritas en música moderna por Eslaba a partir de Códices de El Escorial, recrimina a su, por otra parte, admirado Eslaba: «Como hay que oír estas canciones es con su ritmo propio, que es el mismo legítimo del canto litúrgico de aquella edad, y no reducidas a los moldes del compás moderno, con lo cual se desfiguran notablemente, siquiera lo haga un músico de tan acendrado gusto como Eslaba». En otro lugar dice Uriarte: «Dice nuestro sabio didáctico que la causa de que no guste en general la música clásica es quizá la desigualdad y diferencia del ritmo, o sea, la falta de simetría en el ritmo. Esto podría ser admisible en cuanto a la música antigua de ritmo libre; pero respecto a las obras de los clásicos del siglo pasado a que Eslaba se refiere, es insuficiente explicación. Cualquiera concederá (y ni Eslaba lo negaría puesto que trae ejemplos de ello) que muchos de los cantos populares son de ritmo menos simétrico que la primera obra de Haydn...».

Parece por los precedentes párrafos, tanto de Eslaba como de sus críticos, que se admite la existencia de «frases anómalas» o de «ritmo no simétrico» en la canción popular. Y esto es evidente en cualquier cancionero popular. Pero mientras Azkue encuentra bellas, incluso, estas anomalías, Eslaba las trata de desagradables y Uriarte admite que tal asimetría pueda no gustar. Pero creo que los dos extremos de la discusión, Eslaba y Azkue, se están refiriendo a diferentes cancioneros. Cuando Eslaba se refiere a los cantos que usan las niñas en sus pueriles juegos es posible que se refiera al cancionero andaluz que fue para él motivo de inspiración de muchas de sus obras. En efecto, en el folklore andaluz hay muchos cantes de melodías libres, muchas sin sujeción a compás (Tarantas, Tarantillas), otras de métrica deformada que admiten acompañamiento acompasado (Alegrías, Fandangos, Rondeñas, etc.) y otras, por fin, de métrica deformada acompañadas sin sujeción a compás (Malagueñas, Granadinas, Fandanguillos, Cartageneras)⁶⁶. Sería a éstas a las que se refería Eslaba al mencionar anomalías en el canto popular. Porque cuando habla del *zortziko*, anómalo o de amalgama para quienes no lo conocieran, dice Eslaba que sobre este metro cantan los vascos *cantinelas llenas de gracia*.

¿Qué conocimientos tendría Eslaba del cancionero popular vasco? ¿Conocería por medio de Albéniz la colección de Iztueta de 1826? ¿Conocería los cantos que según Chaho se cantaban en la Primera Guerra Carlista:

65 Eustaquio DE URIARTE, ob. cit., págs. 105 y 344.

66 Hipólito ROSSY, *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona, 1966, págs. 112-3.

*Txoritua nora buat, Urandian omen bada, Jeiki jeiki, Txori erresiñola?*⁶⁷. ¿Conocería el antiguo contrapás llamado *Nafartxu* del que nos da noticia el Padre Donostia?⁶⁸. O más bien, ¿conocería de viva voz cantinelas llenas de gracia que cantaba su madre Manuela a sus hermanitos? O él mismo que fue seleccionado como cantorcillo de la Catedral de Pamplona ¿cantaría con su bella voz cantos populares de su país natal?

Son preguntas sin respuesta ya que Eslaba no nos dejó nada que pueda atribuirse a tal o cual canción popular vasca. Sin embargo en sus obras didácticas, sobre todo en el Método de Solfeo y en el Museo Orgánico sí hay frases musicales de sabor vasco, pero sin adscripción a ninguna melodía popular concreta. Muchas podría haber utilizado como ejemplo de pedagogía musical para voz o instrumentos⁶⁹ o incluso en sus obras corales u orquestales como lo han hecho tantos y tantos compositores. Me es grato en este momento recordar que del *Cancionero Musical Popular Español* de Pedrell tomó Manuel de Falla dos motivos para su *Pedrelliana*⁷⁰. Estos temas, *Ai penaren aundia* y *Maritxu nora zoaz*, por su arcaísmo y difusión por el país debieron de ser conocidos por Eslaba. Estos y muchos más serían también conocidos por voz de sus discípulos que llegaban a Madrid de toda la geografía vasca. Pero era ya tarde para que sirvieran de motivo de inspiración ya que durante toda su estancia en Madrid apenas compuso otra cosa que música religiosa y para ella no admitía otra fuente de inspiración que su propia severa musa.

Extraña mucho también que Eslaba no haga referencia alguna al txistu, como instrumento autóctono vasco. Es cosa demostrada que este instrumento se tocaba en Pamplona en la juventud de Eslaba, y aun probablemente dentro de las iglesias en determinadas festividades. En 1749 don Gaspar de Miranda, Obispo de Pamplona, autorizó que las danzas de hombres y los txistularis pudieran entrar en la iglesia el día de Navidad⁷¹. Por otra parte, al fino espíritu de observación de Eslaba no se le escaparían los txistularis que aparecen en la Catedral de Pamplona y aun en otros lugares de la Navarra Monumental. Pero el espíritu severo y religioso de don Hilarión huía de esta graciosa música popular para concentrarse en la normativa de la música y en la composición religiosa. Una excepción fueron sus tres Operas compuestas

67 Joseph Augustin CHAHO, *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos*. Col. Auñamendi, tomo 110, págs. 24, 26, 43, 141.

68 José Antonio de DONOSTIA, *Notas de Musicografía Vasca. Más sobre la escritura del zortziko en cinco por ocho*. RIEV, tomo XXVI, págs. 331 y ss.

69 Carmen LECUMBERRI UNCILLA, *Un tema del arcaico folklore vasco en la Moderna Pedagogía Musical*. Rev. "Estudios Vizcaínos", 1971, 4.º, págs. 365-9.

70 Pedro BILBAO ARISTEGUI, *Dos temas populares vascos en la obra postrera de Falla*. Rev. "Estudios Vizcaínos", 1971, 3.º, págs. 173-7.

71 José Antonio de DONOSTIA, *Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas*. Bilbao, 1933, pág. 20.

en el período andaluz de su vida y probablemente estaría arrepentido de su obra profana.

Pero lo que es imperdonable en Eslaba es que no se diera cuenta del mensaje de Antonio Eximeno (1729-1808). Sus obras fundamentales fueron publicadas en España antes de que naciera Eslaba⁷² pero éste no llegó a conocerlas hasta bastante tarde, probablemente cuando tuvo acceso a la Biblioteca del Conservatorio. El Padre Eximeno es el precursor teórico del nacionalismo musical pues en 1771 escribe que «la música es un lenguaje puro que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla». Como escribe Menéndez y Pelayo «fue el primero en hablar del gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema»⁷³. Todo esto no lo había oído Eslaba de sus maestros de Pamplona ni lo leyó en el Burgo de Osma ni en Sevilla, donde compuso el Método de Solfeo en 1837. Fresca todavía la influencia de su país natal, cuya originalidad de música e idioma reconoce en dicha obra didáctica, se hubiera dedicado, de conocer y seguir a Eximeno, a construir un sistema nacional musical basado en el idioma y música que había mamado sin dejarse llevar por una base tan extra-nacional como el italianismo reinante. Cuando en 1855 escribe lo antes transcrito sobre la importancia del pueblo en la creación del arte musical ya ha leído sin duda a Eximeno. Y lo ha leído, y con detenimiento y meditación, porque en 1874 lo menciona expresamente en su Discurso de contestación a Antonio Arnao, si bien parece no tener elevado concepto de él porque le califica de «buen filósofo y crítico pero poco versado en la práctica del Arte de la composición»⁷⁴. Con casi cincuenta años cuando leía a Eximeno era difícil se diera un cambio de rumbo en el hacer musical de Eslaba. Salió muy joven de su tierra, a la que sólo volvió esporádicamente y de pasada o descanso, y en el proceso de su formación fue autodidacta, razón de más para aferrarse a sus teorías. Si en algo cambió de parecer fue precisamente en hacerse más normativo, más dado en sujetar a la música a reglas inviolables, particularmente en cuanto se refiere a la rigidez de su medida. Por eso, como didáctico irreducible, trata de llevar sus propias normas a la práctica en su obra de compositor. Y si en la primera edición de su Método de Solfeo, preparada en 1837 en Sevilla, define la música de acuerdo con Rousseau como «arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído» en la segunda edición de 1854 vierte en su nueva definición su obsesión por la medida académica, sin concesiones a las anomalías y asimetrías populares: «Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo». Esta defini-

72 Antonio EXIMENO, *Del origen y reglas de la Música*. Madrid, 1776. El mismo, *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el Ensayo Fundamental Práctico de Contrapunto del R. P. Maestro Juan Bautista Martini*. Madrid, 1797.

73 Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1947, tomo II.

74 Hilarión ESLABA, *Discurso...*, págs. 43-4.

ción quedará ya estereotipada en los métodos de solfeo del futuro y pondrá en grave aprieto a la música popular si para poder ser considerada como arte ha de perder su primigenia libertad. El bueno de don Hilarión empezaba a nadar contra corriente en los años en que, como modelos de belleza natural y fresca fragancia no contaminada por las reglas de los didácticos se empezaban a publicar canciones enraizadas en el pueblo. Eslaba tuvo la mala suerte de vivir a caballo de dos épocas: en su madurez se produjo el cambio al que él no pudo o no quiso adaptarse.

Sin embargo hemos de decir en su defensa que, si bien no sacó el provecho que de él cabía esperar, supo amar y enaltecer las costumbres, el idioma y la originalidad musical del Pueblo Vasco donde nació. Vivió como pez fuera del agua de su pueblo y se ahogó en un italianismo imperante que no le iba. Su alma de artista le exigía ser armónico al estilo vasco y así se explica que congeniara con los discípulos de este rincón; y así se explica que el murciano Fernández Caballero fuera el menos eslabiano de los discípulos de Eslaba⁷⁵. Algo había en él que los vascos entendían como un mismo idioma musical y que para los demás era no del todo asimilable. Y es que en todos los entonces llamados *vascongados* había una base de afinidad étnica que en lo musical partía de un bien definido sistema nacional del Pueblo Vasco. Habían aprendido todos a nadar en el río de la misma música popular.

VIII

ESLABA Y EL ZORTZIKO

El zortziko es un tema que ha llenado cientos de páginas de estudios y discusiones que, naturalmente, no tienen aquí cabida⁷⁶. Y el zortziko movió también varias veces la pluma de don Hilarión Eslaba quien quizá se dio cuenta de su originalidad y necesidad de promoción cuando se vio fuera del ambiente que le era propio. Sin extenderme a los citados estudios y polémicas me limitaré a comentar lo que Eslaba dice de este metro.

En el *Método Completo de Solfeo con Acompañamiento* (Nueva Edición, sin fecha) que tengo a mano dice en su página 123:

Más adelante se tratará de los compases 5/4 y 7/4 llamados por amalgama, porque no son otra cosa que la reunión en un solo compás de los valores de uno de 3 partes y otro de 2, y de uno de 4 y otro de 3. También se dará conocimiento del compás llamado *Zorzico*, que sien-

⁷⁵ Luis VILLALBA MUÑOZ, ob. cit., pág. 98.

⁷⁶ José Antonio ARANA MARTIJA, *Música Vasca*, págs. 287-94. Dionisio PRECIADO, *Folklore Español*. Madrid, 1969, págs. 221-9. Rodrigo A. SANTIAGO tiene publicados en la Rev. "Txistulari" varios artículos muy interesantes sobre el tema.

do diferente de los anteriores, es desconocido de los extranjeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles y de un uso muy frecuente entre los vascongados que así como tienen diferentes costumbres e idioma que los demás españoles, se distinguen de éstos hasta en el ritmo de sus originales cantinelas.

En la página 163 del mismo ejemplar dice lo siguiente:

COMPAS DE 10 POR 8 LLAMADO DE ZORZICO.—Sin embargo de las tentativas hechas en el extranjero por Cherubini, Boyeldieu y otros Maestros para poner en uso los compases de amalgama, que se han practicado en las lecciones 39 y 41 de esta tercera parte del método, se ha mirado como extravagante la introducción de medidas que no sean de combinación doble o triple. Si estos compositores hubieran sabido que hay en España 4 provincias a cuyos habitantes es tan natural el compás de combinación quintuple, que no solamente cantan sobre esta medida cantinelas llenas de gracia, sino que bajo el mismo metro bailan con admirable ligereza, exactitud y aplomo, se hubieran esforzado tal vez por aclimatarlo en sus respectivas naciones, y su éxito hubiera sido sin duda mucho más feliz.

No se crea que esta medida es como la del compás de amalgama de 5 por 4. No es la alternativa de un compás de 3 y otro de 2; es sí un compás distinto de todos los demás, que consiste en la combinación de 10 corcheas de igual valor repartidas en 2 solas partes, entrando 5 de ellas en cada una. Así como en los compases C, $3/4$, $3/8$, y $2/4$ están combinados los valores por mitades, y en los de $12/8$, $9/8$ y $6/8$ están por tercios; en el $10/8$ la combinación es por quintos.

La palabra *zorzico* viene de *zorzi* que en vascuence significa 8, y se le dio este nombre según la opinión más probable, no con respecto a la música, como quieren algunos, sino con respecto a la poesía, pues son 8 los versos de que se compone este género de canciones.

De dos modos he visto escrito este compás, en $5/8$ y en $6/8$. Es un grave error usar para esta medida el $6/8$, cuya combinación es por tercios y sextos, debiendo ser para el *zorzico* en quintos y décimos. El de $5/8$ aunque es exacto, es difícilísimo para marcarle, porque hay que dividirlo en 2 partes, dando a la 1.^a 3 quintos y 2 a la 2.^a. El verdadero compás de *Zorzico*, y preferible a todos por su regularidad es el $10/8$ dividido en dos partes iguales, entrando en cada una de ellas 5 corcheas, por lo cual no he dudado en adoptarlo.

Para que el solfista pueda vencer la dificultad que ofrecen en este compás los valores algo complicados, conviene que se acostumbre su oído al principio a la simple combinación quintuple por medio de corcheas de igual valor, lo cual se practica en la lección siguiente.

Expone aquí la lección 44 en que la melodía está escrita en diez corcheas en grupos de cinco. El acompañamiento, en bajo cifrado, lleva para cada grupo de corcheas una negra con puntillo y una negra. Terminada esta lección, dice a continuación en la página siguiente 164:

La lección siguiente es la misma que la anterior, con la sola diferencia del valor de una corchea con puntillo seguido de una doble corchea, en lugar de ser ambas corcheas simples.

Y expone aquí la lección 45 en la que la melodía está ya escrita al modo que ahora en nuestros días es ya tradicional, es decir, puntillada según el esquema: corchea, corchea con puntillo, semicorchea (que él llama doble corchea), corchea con puntillo, semicorchea, repitiendo el mismo grupo de cinco dentro del compás para completar el 10/8. El acompañamiento en este segundo ejemplo es el mismo que en el anterior. Al pie de la página 163 pone la siguiente nota:

La razón por la que no se han escrito los *Zorzicos* en el compás 10/8 ha sido porque se ha creído que era un defecto grave concluir en la segunda parte, sin tener presente que esto es peculiar en la estructura que se ha dado a este género de canciones, y que esto mismo ocurre en otras cantinelas y trozos cortos, que con frecuencia oímos que no concluyen al dar del compás: además de esto, en el compás de 10/8, como son las partes muy largas, la segunda no es débil, sino fuerte, aunque no tanto como la primera, en lo cual se asemeja al de 6/8 en el aire *Andante mosso* en el cual ningún defecto es concluir una frase, y aun todo un periodo, en la segunda parte. Si, como es de esperar, llega a progresar en España el arte de la música profana, es muy probable que los compositores no despreciarán el uso de este compás, con el cual se pueden producir buenos efectos, aumentando la variedad, que es el alma de este arte. Entonces, dando mayor dimensión a piezas de este metro, es bien seguro que concluirán las codas de ellas en la primera parte, lo cual es común a todos los compases, cuando se trata de un final bien decidido y determinado, como puede verse en la tercera lección de esta medida que es el número 46; o escribirán principiando al alzar por la segunda parte, que es lo que parece exigir el ritmo propio del *Zorzico*, finalizando en la primera.

Al final de la lección 46, en la página 165, añade una segunda nota que dice:

Las tres lecciones anteriores son suficientes para que el solfista entienda bien esta clase de medida. Si desea perfeccionarse en este compás, le bastará proporcionarse algunas canciones (*Zorzicos*) de este metro, las cuales podrán solfear sin tanta dificultad como algunos piensan; teniendo presente que si están escritas en 5/8, debe contar que cada compás es una parte de 10/8.

Esto es cuanto nos dice Eslaba en este Método de Solfeo compuesto en 1837 en Sevilla y editado, por entregas, en Madrid en 1844. En sucesivas ediciones repite el mismo texto y lecciones, si bien en una edición posterior de este siglo, hecha en Leipzig (Alemania) por el Editor Anton J. Benjamin se escribe *Zortzico*. Pero no se crea que esta última grafía es fruto de tiempos modernos pues la veo así escrita en un cuaderno manuscrito de Sebastián Antonio de la Gandara, de 1768, que tengo en mi poder: *Ama maitegarriari Zortzico*.

Al correr del tiempo, a gusto hubiera cambiado Eslaba algunas nociones de su método de solfeo; pero las ediciones corrían ya por el Conserva-

torio y Academias de música y era imposible introducir correcciones en ellas. En otra ocasión —que yo sepa— volvió a hablar Eslaba del *Zortziko* y en ella es partidario de reducir toda la teoría de los compases a solamente cinco de éstos, haciendo desaparecer el tan universalmente aceptado *compasillo*. En la *Gaceta Musical de Madrid*⁷⁷ publica un artículo que titula *Del Compás* donde repite algunos conceptos ya recogidos en su Método de Solfeo y aporta nuevas ideas que creo influenciadas por la lectura de Eximeno. Dice así en sus párrafos fundamentales:

No han llegado todavía los músicos franceses, italianos ni alemanes a comprender nuestro compás de *zorrico*... dominante en nuestras Provincias Vascongadas.

Solo deberían practicarse dos compases para las combinaciones por mitades (2/4 y 6/8) y otros dos para las combinaciones por tercios (3/4 y 9/8). Los compases de cuatro partes debieran desaparecer...

El único compás que debiera añadirse a los cuatro indicados es el del *zorrico* por ser enteramente diferente de aquéllos.

Este compás, lo mismo que todos los demás, ha sido inventado por el pueblo. (Aquí continúa el párrafo que he transcrito al final del comentario «De Eslaba a Goicoechea». Y continúa:) Fundados nosotros en esta opinión juzgamos que los compases inventados por el pueblo en sus danzas y canciones son los únicos que pueden adoptarse con seguridad de éxito.

Nosotros esperamos que el género lírico español, que para bien del arte va desarrollándose en España, aprovechará este medio de variedad enriqueciéndose el arte con este compás, desconocido hasta ahora fuera de nuestras provincias vascas.

Aunque el trabajo no es de Eslaba, en la misma publicación aparece en 1856⁷⁸ un estudio de Francisco de Asís Gil sobre *Ejemplos de Melodías*. Al final se publican unos ejercicios preparatorios para acostumbrarse al compás *zorrico*: uno en 10/8 de Manuel Mendizábal y dos en el mismo compás que quizá fueran escritos por el mismo Eslaba para el trabajo de Asís Gil.

Esto es lo que Eslaba escribió sobre el *zortziko* y no es poco. Un mérito, cuando menos hay que atribuir a don Hilarión y es el de haber sido el primero en reducir a normas la práctica tan diversa de esta medida «que no acertaban a escribir bien los mismos vascongados»⁷⁹. Esto desde el punto de vista de la técnica de su escritura porque lo que en otro aspecto ha de resaltarse es que Eslaba estaba prendado de este su ritmo nacional vasco hasta el extremo de reconocerlo y recomendarlo como uno de los cinco com-

⁷⁷ Hilarión ESLABA, *Del Compás*. "Gaceta Musical de Madrid", núm. 11, de 15 de abril de 1855.

⁷⁸ Francisco de Asís GIL, *Ejemplos de Melodías*, "Gaceta Musical de Madrid", núm. 43, de 20 de octubre de 1856.

⁷⁹ José PARADA Y BARRETO, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid, 1868, pág. 147.

pases fundamentales. Pero las entusiastas afirmaciones del Maestro merecen crítica y comentario.

Su primera afirmación fundamental es la de que el *Zortziko* es desconocido de los extranjeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles y de uso muy frecuente entre los vascongados. En esta concreción gradual queda claro que este ritmo es poco conocido de los músicos españoles. Y es una gran verdad porque creo que es Federico Olmeda el primero que escribe un *Zortziko* en una de sus sonatas de 1895⁸⁰. Pero al referirse a los extranjeros y a los vascongados, ¿habla de músicos o habla de pueblo? Si se refiere a músicos, y por lo que respecta a los extranjeros, estaba en lo cierto pues este compás no es utilizado a nivel de música culta hasta bastante más tarde. Pero si se refiere a música popular no estaba bien informado, ni pudo estarlo porque las aportaciones de Telesforo de Aranzadi y Padre Donostia que encontraron *zortzikos* entre los fineses, lapones y bretones son bastante posteriores. En cuanto a los vascongados es claro que se refiere al uso que hacen de él tanto los músicos como el pueblo.

Aclararé primeramente que Eslaba no tuvo contactos con la música popular que no fuera la vasca o la andaluza. Y se explica así que no conociera *zortzikos* populares de los cancioneros castellanos, salmantinos y gallegos que publicaron más tarde Olmeda, Ledesma y Casto Sampedro⁸¹. En el folklore andaluz no pudo oír este metro porque es inexistente⁸². Así pues, para los conocimientos que tenía Eslaba no es extraña la afirmación sobre el uso casi exclusivo de este ritmo por los vascos.

Nos dice Eslaba que ha visto escrito este compás de dos modos: en 5/8 y en 6/8. ¿Cuáles serían los ejemplos vistos por él? Difícilmente pudo tener acceso a los que en 5/8 publicó Henry Wilkinson en Londres en 1838⁸³. Ni pudo ver los cuadernos que en 1833 había copiado para su uso el tamborilero durangués Carlos Bergareche a los que tuvo acceso Azkue quien dice que vio algunos *zortzikos* en 5/8 que no copió por su escaso valor⁸⁴. Tampoco conocería un cuaderno de 1827 copiado por Pío Baroja, abuelo de su homó-

80 Luis VILLALBA MUÑOZ, ob. cit., pág. 155.

81 Federico OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Burgos, 1903. Dámaso LEDESMA, *Cancionero Salmantino*. Madrid, 1907. Sobre el *Cancionero de Casto Sampedro* ver Rodrigo A. SANTIAGO, *Musicología Vasco-Celta*. Rev. "Txistulari", 1966, núm. 47, págs. 25-6.

82 Hipólito Rossy, ob. cit., pág. 123.

83 Henry WILKINSON, *Apuntes paisajísticos y musicales de las Provincias Vascas*. Londres, 1838. La traducción al castellano ha sido publicada por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976. Son particularmente interesantes las Notas a las Ilustraciones Musicales que hace Javier Bello Portu al final de la versión castellana.

84 Rodrigo A. SANTIAGO, *Otrosi para el zortziko 8/8*. Rev. "Txistulari", 1965, núm. 45, pág. 25.

nimo el escritor, en que aparece un zortziko en $5/8$ ⁸⁵ ni por supuesto los Papeles de Humboldt en los que se transcriben zortzikos en esta medida en 1802⁸⁶. ¿Conocería los dos zortzikos de Madame Mazarredo y del Conde de Peñafiorida publicados en $5/8$ en París en 1813?⁸⁷ No nos lo aclara Eslaba y es posible que conociera otros ejemplos que por lo visto se escribían con normalidad en esta medida en el País Vasco a principios del siglo XIX. Pero lo que es importante constatar es que Eslaba reconozca que esta escritura en $5/8$ sea la exacta, si bien difícilísima de interpretar. Sí lo sería en la forma que él propone, es decir, llevando el compás a dos partes, en la primera de las cuales se marcarían tres corcheas y dos en la segunda. Pero no si Eslaba hubiera conocido la forma usual, al menos ahora, de marcar una corchea abajo y seguidamente dos corcheas a la derecha (o izquierda) y arriba.

En cuanto a la escritura en $6/8$ la califica Eslaba de grave error. Supongo que discutiría el tema con Albéniz que fue quien transcribió al pentagrama las melodías de Iztueta escribiéndolas en este anómalo compás. Pero para criticar esta escritura defectuosa y errónea ¿conocía Eslaba el ritmo exacto de las melodías mal transcritas según su fino sentido rítmico? Cuando el Padre Donostia hace en 1926 la edición de la obra de Iztueta advierte que debe hacerse una adaptación en doble sentido: la referente al texto literario y la que corresponde al musical. En éste debe cambiarse lo que aparece en $6/8$ y a nosotros ha llegado por tradición en la forma inequívoca de $5/8$. Y así, de las 52 melodías de Iztueta, nueve las escribe en su nueva edición en $5/8$ ⁸⁸. Esta misma discordancia entre escritura y práctica nos revela la anécdota que nos cuenta Javier Bello Portu⁸⁹ sobre la asombrosa facilidad con que los músicos de la Banda de Tolosa interpretaban el zortziko de Corpus en $5/8$ ante la impotencia del andaluz Rufo Montilla que veía la partitura escrita en $6/8$.

Para obviar estas dificultades del metro en $5/8$ propuso Eslaba el metro de $10/8$ como compás nuevo y original. Pero el primer ejemplo que pone en la lección 44 de su Método de Solfeo no refleja en absoluto las características del zortziko. Es más bien un compás de dos partes con «quintillos». Algo más se aproximan a la realidad los siguientes ejemplos en que introduce los pun-

85 José Antonio DE DONOSTIA, ob. cit., en nota 68, pág. 332.

86 José Antonio DE DONOSTIA, ob. cit., en nota 68, págs. 333 y ss.

87 José Antonio DE DONOSTIA, *Notas de Musicología Vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8*. REIV., tomo XIX, págs. 333 y ss.

88 José Antonio de DONOSTIA, *Juan Ignacio de Iztueta. Guipuzkoako Dantzak*. Publicación de la Sociedad de Estudios Vascos, Burdeos, sin fecha (1926). Reedición de LGEV., tomo IV, págs. 841 y ss. Se transcriben en $5/8$ las melodías números 4, 19, 31, 32, 33, 34, 37, 38 y 52. Rodrigo A. SANTIAGO, *Cuadro sinóptico relacionado con la música del Gipuzkoako Dantzak de Iztueta y especiales particularidades de la misma*. Rev. "Txistulari", 1969, núm. 58, págs. 16-9.

89 Henry WILKINSON, ob. cit., pág. 176.

tillos pero en nada resuelve la dificultad porque él mismo reconoce que se trata de partes muy largas y es mucho más fácil hacer con cada una de ellas un compás de 5/8, en la forma actualmente en uso. Un mérito tienen sin embargo estos ejemplos de Eslaba: el que evitan intervalos melódicos de 7.^o, 8.^o y 9.^o, graciosamente concedidos para lucimiento de cantantes buenos y malos, impropios de la música vasca ⁹⁰.

Pero ¿era novedad esta medida de 10/8 propuesta por Eslaba? El Padre José de Arrúe ⁹¹ nos dice que «como dato interesante para los que creen todavía que el primero que propuso el empleo del compás de 10/8 para los zortzikos fue Eslaba, queremos hacer constar que obran en nuestro poder varios zortzikos, escritos de puño y letra del P. Larramendi, en el compás de 10/8». El P. José Ignacio Larramendi, franciscano, nació en Azcoitia en 1786 y fue organista de Tolosa en 1810, siendo después Guardián del Convento de San Sebastián en 1821 y encargado de corregir el canto llano de los Libros Corales de la Orden en 1825, cuando ya estaba en Mondragón donde falleció en 1855. Nos queda pues la duda de cuándo fueron escritos esos zortzikos en 10/8 pues bien pudo haberlos compuesto después de que Eslaba publicara su Método de Solfeo once años antes de la muerte del franciscano músico. La misma duda surge al analizar un zortziko para piano que encontró el Padre Donostia en el Palacio de los señores Fernández de Navarrete en Abalos; está escrito, según el P. Donostia, en 5/8 pero no en la forma acostumbrada sino en la que para el zortziko propone Eslaba, es decir, 10/8 reducido a la mitad de su valor. ¿Conocería el autor de este zortziko las teorías de Eslaba o sería escrito con anterioridad a las lecciones de éste? ⁹².

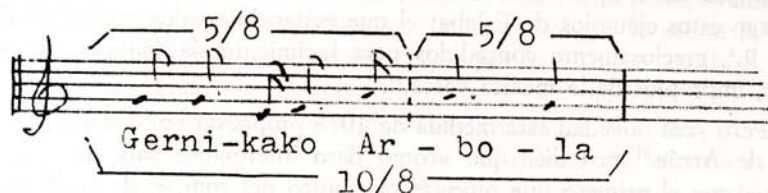
Lo cierto es que, aunque ahora haya caído en desuso la propuesta de Eslaba, sus discípulos utilizaron con frecuencia el compás de 10/8. Manuel Mendizábal, como hemos visto, se adaptó a él y Gorriti y Arriola, entre otros, escribieron sus zortzikos muchas veces en este compás. Y lo cierto es que si analizamos el zortziko no como compás de la música sino como molde métrico de los bertsolaris el compás de 10/8 tiene su aplicación práctica. No se escapó esta observación a Eslaba cuando afirmó que el zortziko más que con la música tiene relación con la poesía, «pues son ocho los versos de que se compone este género de canciones». En efecto el *zortziko txikia*, tan común a los bertsolaris, es una estrofa de ocho versos, de siete sílabas los impares y de seis los pares que además son de rima consonante. Pues bien, cada uno de los versos se apoya en un diseño melódico completo que se divide en dos

⁹⁰ Rodrigo A. SANTIAGO, *Antología breve del zortziko*. Rev. "Txistulari", 1974, núm. 80, pág. 17.

⁹¹ José DE ARRÚE, *La Canción Iru Damatzxo. ¿Quién es su autor?* EEA., 1922, página 127.

⁹² José Antonio DE DONOSTIA, ob. cit., en nota 68, pág. 336, nota 1.

compases de 5/8 o en uno solo de 10/8. Veamos el ejemplo clásico del *Gernikako Arbola* cuyo primer verso es así:



Razón podía tener Eslaba al pretender que cada uno de los versos de estos zortzikos se escribiera en 10/8 abarcando así con cada compás todo el verso y marcando tantos compases cuantos versos tenía la estrofa. Así sería una composición poético-musical con ocho compases y ocho versos, lo que además tendría otra coincidencia con las danzas típicas de ocho compases, sin letra, llamadas también zortzikos. De todo ello deduzco que Eslaba tenía no sólo conocimientos de nuestra música popular, sino también de nuestra literatura popular y de las danzas populares del País.

Pero en algo estuvo errado Eslaba, como lo había estado Iztueta. Y aun creo que el pronóstico de Eslaba estaba tomado del que algunos años antes hiciera Iztueta. Dijo éste en el Prólogo de su Colección «que podrá ser de utilidad inmensa cuando este ejemplo sea imitado en otras partes»; Eslaba por su parte augura gran éxito al zortziko cuando, utilizado por los compositores, se aclimate en sus respectivas naciones. Difícil cosa es que en folklore sean capaces los músicos cultos de introducir un ritmo en el pueblo cuando no siendo parte de su acervo cultural pretenda imponérsele. De igual modo veo problemático el éxito que augura Rodrigo A. Santiago al zortziko que escribió Ravel en 8/8 en su Trio de 1915. Ni Eslaba en su 10/8, ni Ravel con su 8/8, a pesar de la lógica de ambos, podrán desplazar el 5/8 como medida del ritmo que ha calado ya tan hondo en las danzas y canciones del pueblo vasco.

Volviendo al *Gernikako Arbola* de Iparragirre, habrá que recordar que si efectivamente fue cantado por primera vez en el Café San Luis de Madrid en 1853, se cumple este año 1978 el 125 aniversario de su creación. Pero es posible que esta fecha-cierta para su interpretación en Madrid y propugnada como la de su nacimiento por los defensores de Juan María Blas de Altuna como autor del himno en cuestión, haya de retrotraerse algunos años, perdiendo vigencia el recordado aniversario. El Padre Jorge Riezu, que facilitó la noticia que publicó Dionisio Preciado en su Libro *Folklore Español*⁹³, me

93 Dionisio PRECIADO, *Folklore Español*, nota 245, en pág. 223.

envió fotocopia de un curioso libro de Charles Bernadou⁹⁴ en el que se asegura que hacia 1842 o 1843 cantó Iparraguirre por primera vez el himno, que, años después, en 1846 oyó el Canónigo Adema, interpretado por el mismo Iparraguirre, en el Seminario de Larresoro. Sea cual sea la verdad, que será difícil esclarecer, lo que sí parece cierto es que este año 1978 se celebra el centenario de la última vez que Iparraguirre cantó su himno: lo hizo en Vitoria en febrero de 1878⁹⁵.

Para terminar, y para dar —si es posible— una alegría a don Hilarión Eslaba y Elizondo, recordaré que prestigiosos compositores han utilizado el compás de 5/8 en sus obras: Igor Strawinsky (en *Petruchka*, en *La Consagración de la Primavera*, en *Las Bodas*), Aaron Copland, Turina, Vidal y otros. Y hablo de alegría de Eslaba como didáctico y como vasco.

94 Charles BERNADOU, *Azpeitia, Les Fêtes Euskariennes de Septembre 1893*. Bayonne, 1894, págs. 71-4.

95 Un viejo vitoriano, *Iparraguirre cantó por última vez en Vitoria el Gerrikako Arbola*. Rev. "Txistulari", 1968, núm. 56, págs. 14-5.