

ORÍGEN DE LA MÚSICA POPULAR VASCONGADA.

Boceto de estudio.

(Fin)

IV

Aunque para definir una especie es necesario y suficiente, como se dice en matemáticas, dar los caracteres del género y los particulares de la especie, siempre resulta muy útil señalar además las principales diferencias que la separan de otras, pertenecientes ó nó, al mismo género. Así procede la crítica de arte. No solamente, cuando se trata por ejemplo de pintura, se establecen la relación y afinidades entre determinados maestros de una misma escuela, definiendo á ésta, sino que además se indican los caracteres que distinguen entre si á las diferentes escuelas. En una palabra, se dán las analogías, pero al mismo tiempo se presentan los contrastes que ponen más de relieve las semejanzas y completan así el estudio.

Quiere decir, que antes de terminar el capítulo III, hubiera sido útil incluir en él canciones típicas populares inglesas, francesas, italianas, eslavas, españolas etc. con objeto de hacer resaltar sus diferencias esenciales con las melodías de la familia vasco-celta, del mismo modo que el pintor coloca los retratos bañados de luz, sobre fondo oscuro, á fin de que la figura destaque más visible y en relieve con su clara tonalidad.

La tarea en cuestión es facilísima de llevar á cabo, pero no conduciría más que á alargar este escrito, que no es un estudio, sino un boceto, un croquis, un esquema de las circunstancias que concurren en el problema que planteo, más bien que resuelvo.

Menos mal sí bastase que los ejemplos de canciones no afines se redujesen á 6, 8 ó 10, pero entonces corría yo peligro de que se me dijese que había elegido de intento esos ejemplos. Para complementar debidamente el capítulo III en el sentido indicado, hubiera tenido que transcribir 30 ó más canciones de esos otros países y ya entonces la utilidad resultante no compensaba la, extensión y pesadez del opúsculo.

Quien tenga interés ó curiosidad en el asunto, á mano tiene en la misma colección Boosey, sin cansarse en ir á buscarlas por otros lados, melodías de toda Europa.

Establecida la semejanza de carácter y en algunos casos hasta de identidad individual de nuestras canciones populares con las bretonas, gaélicas, etc.: es decir con las de origen celta, inmediatamente se presenta el problema de si todas esas melodías han brotado en una sola comarca, para después irradiar desde ella á otras, ó si, por el contrario, han existido diversos centros creadores, en virtud del principio determinista de que donde concurren las mismas causas se dán los mismos efectos.

En mis conferencias de 1906, decía yo: „Si es cierto pues que el medio conforma la raza y que esta produce su música en relación con su carácter y sentimentalismo, allá donde exista un país igual ó análogo al de Vasconia, allá habrá también una música popular semejante á la nuestra. La consecuencia es, que en Normandía y en la Bretaña francesa, deben tener canciones muy similares á las vascongadas.“

El principio enunciado entonces por mí, es, en términos generales, exacto, pero yo en aquella época no me había ocupado todavía en cotejar unas melodías con otras, ni menos había pasado por mi imaginación la posibilidad de una familia musical vasco-celta.

Establecido este grupo étnico, aunque no sea más que como hipótesis racional y susceptible de ser apoyada con importantes consideraciones históricas y antropológicas, ya huelga el problema de la monogénesis ó plurigénesis, de un solo centro ó de varios centros generadores.

Donde dominaron los celtas, y en los pueblos que con ellos sostuvieron relaciones de importancia, existió sin género de duda una misma música popular, de caracteres en armonía con los étnicos de aquel pueblo.

En la *Revue scientifique* (Noviembre de 1912) dice Maurice Gillet lo siguiente: „Los Vascos que se creen de pura raza, son producto de una mezcla de Iberos, ó de Vascones y Celtas, pero si se estudia la belleza del tipo basco, su estatura elevada, su cara larga etc. etc., se inclina uno á pensar, que en ese rincón de Francia, ha habido una predominancia marcada del tipo celta“. No sabré cotizar la autoridad de Gillet en la materia, pero, reproduzco su opinión, porque es una más en el campo de la ciencia, en favor de un parentesco entre vascos y celtas.

Representan estos una cierta civilización muy extendida en tiempos remotos y en la cual debió dominar, conservando siempre sus caracteres esenciales, determinado género de melodías populares. De aquella raza que abarcaba una zona geográfica de tanta importancia como la etnografía histórica enseña, no han quedado, relativamente bien conservados, más que algunos islotes, como Bretaña, Gales etc. En ellos ha crecido y fructificado el germen inicial del arte popular, dando productos variados segun las diferentes circunstancias históricas que cada islote ha sufrido, pero conservando siempre indudable aire de familia característico y fundamental.

¿Cómo serían las canciones célticas en los tiempos legendarios de los famosos bardos drúidicos.? ¿Qué forma afectaban.? Al lado de la canturria melopéica ¿existía la música medida, ó sea la melodía, siquiera en estado de embrión?.

Á mí me parece imposible contestar, hoy por hoy, á esas preguntas. Examinando con atención nuestras melodías en su estado actual, es casi siempre fácil deducir de ellas el esqueleto de que proceden. He dado el *Uso zuria* en una forma elemental y he indicado cual es el sencillísimo motivo melódico del que procede *Potagiarena*. Podría multiplicar los ejemplos.

Así, poco á poco, con un cierto buen sentido, cabe ir retrocediendo en la historia del arte, merced á formulas melódicas cada vez más elementales, pero, si nos concretamos á la música popular,

llegaríamos de ese modo al siglo XI, para empantanarnos en él, lo cual equivale á confesar que apenas merece la pena el recorrido retrospectivo, porque el tal siglo es ayer en la historia, aun cuando otra cosa nos figuremos en nuestra pequeñez humana.

Desde el siglo XI hacia atrás, la canción popular no tiene existencia individual, ó por lo menos, de ella como rama aparte de la música, nada se sabe. Los cantos litúrgicos, ó fragmentos de los mismos, se entonan por el pueblo lo mismo dentro del templo, que fuera de él en las fiestas y regocijos profanos, con una ú otra letra.

Tal sucede aun en algunos países de religiosidad acentuada. Todavía recuerdo yo que unas cuadrillas de herreros de Ochandiano, contratados por la fábrica de Beasain, cuando yo era estudiante, solían cantar con cierto entusiasmo y perfecta afinación, canciones de iglesia, sobre el ritmo de los martillos con los que forjaban clavos y herraduras.

No debió ser grande la variedad de melodías que el pueblo tomaba de la Iglesia, porque desde mediados del siglo VII hasta el XII el culto cristaliza en una inmovilidad artística voluntaria. No hay en ese largo espacio de tiempo más innovaciones en el canto litúrgico que el *organum*, en el cual dos ó tres voces siguen el dibujo melódico, *nota contra nota*, guardando intervalos constantes de quinta y octava y el *discanto* que borda variantes sobre el *cantus firmus*.

Puede afirmarse que, á medida que se retrocede en los anales de la música, las formas melódicas de los diversos países van siendo cada vez más semejantes entre sí, del mismo modo que á medida que reculamos en la escala zoológica, aproximándonos á las formas más sencillas, se van borrando también las diferencias y de la misma manera asimismo como no se notan en el embrión humano cuanto menos tiempo lleva en el útero materno.

Todo hace creer, que el pueblo celta, eminentemente musical, tenía, en tiempos remotos, no solo su melopea recitativa adaptada á la prosa de los poemas, sino también música rítmica y medida, es decir, melodías.

Admitamos la forma más elemental para estas melodías, que es el motivo musical de tres notas incesantemente repetido, sin variación

alguna. Pues bien, aun en esta especie de célula musical caben diferencias étnicas con las células de otras razas distintas.

En los ejemplos que hablando de los sonsonetes he puesto en el capítulo II, se ven bien claras algunas de esas diferencias.

Aparte de toda comparación, se comprende perfectamente la gran variedad de caracteres que una canción tan elemental puede presentar, sin embargo. Admitiendo las gamas medioevales, cabe, en primer lugar, que exista un intervalo, de medio tono ó nó; que el medio tono esté entre primera y segunda, ó entre segunda y tercera. El ritmo es sumamente variable. El tiempo puede llevarse lento, moderado, ó vivo y la entonación ser grave ó aguda, segun el carácter, todo ello, de quien canta. Además, es preciso no olvidar la manera especial de cantar. Melodía jocosa ó alegre en boca de un individuo, se convierte en plañidera cuando otro la entona, aunque no cambie ni de modo, ni de tono.

Siempre me acuerdo de un pasage de Dostoiewsky en su novela *Krotkaia*. Una jóven, enferma del pecho, canta con vocecita cascada y débil. ¿Qué canta.? ¿Es una canción triste.? De ninguna manera; es de una de tantas melodías callejeras, y sin embargo el efecto es de desconsuelo. Parece que no es Krotkaia la enferma, sino la canción.

¡Cuantas veces me han hecho un efecto penoso, cantares de ciegos, por el modo especial de entonarlos, sin que tuviesen nada absolutamente de tristes, ni de melancólicos en sí!

En el avance de la música, esas variantes de dicción se precisan en ocasiones, dándo origen á nuevas formas melódicas adecuadas al objeto. Por otra parte, como el cantar de los pueblos es frecuentemente borroso, cabe no distinguir siquiera los semi-tonos. Ya he dicho que segun Kiesewetter, la música árabe tiene tercios de tonos. Caben esos portamentos en los que no aparecen claras las notas intermedias. Ahora se habla de la música *comática*, por el futurismo pedante. Acaso sea un enorme retroceso hasta los tiempos en que el hombre balbuceaba en música, incapáz de fijar notas con exactitud.

En resúmen, en la melodía-gérmén puede estar y está seguramente el carácter de la raza, á modo de potencial. Si las circunstancias de medio ambiente, históricas, sociales etc., constituyen campo

abonado para el germen, este fructificará y se multiplicará. Irá tomando formas distintas, lo que equivale á decir que habrá progreso.

Si aun cuando el germen contenga todas las cualidades apetecibles de energía vital y aun cuando la raza tenga aptitudes musicales, las circunstancias de medio, lugar, históricas y sociales constituyen campo árido, el germen morirá.

Hay un tercer caso. Puede ocurrir que la semilla, cayendo en tierra fértil, no germine enseguida porque fuerte capa de nieve cubra uniformemente el suelo durante largo invierno.

¿Qué fué de las melodías célticas primitivas en el país vasco.? Absolutamente nada se sabe de ellas; ni siquiera se tiene noticia de su existencia.

Nuestro país no tiene historia hasta el siglo X. Todos los tratadistas afirman que no hay noticia alguna segura, anterior á la invasión de los sarracenos en España.

Se sabe que el primer rey de Navarra fué Iñigo Arista, en el siglo IX.

Respecto á Guipúzcoa nada empieza á vislumbrarse hasta el siglo X.

Dice Iburgüen que el primer caudillo vizcaíno, después de la invasión musulmana, fué un tal Ozmin. Las crónicas presentan á DⁿAlfonso de Leon intentando sojuzgar á los vizcaínos, quienes bajo el mando de Lope Zuría derrotan en Arrigorriaga á dicho monarca (siglo IX).

Sabido es que las modernas investigaciones historicas han demostrado que la batalla de Arrigorriaga es un mito, del mismo modo que la de Beotivar, en Guipúzcoa, se redujo á un combate parcial entre guipuzcoanos y navarros de los pueblos fronterizos y de la misma manera que la famosa derrota de las huestes de Carlomagno, en Roncesvalles, no fué más que una acometida de los montañeses á la retaguardia de aquel ejército, con sensibles bajas por parte de éste.

El canto del Altabiscar que por su estilo, su narración sencilla y sin embargo de carácter tan épico y legendario, estimábamos como una gloria literaria y al mismo tiempo como recuerdo transmitido

por la tradición de boca en boca de la derrota del gran emperador, resulta ahora que es de origen francés muy moderno.

Otro documento importantísimo era el canto de *Lelo*, héroe vizcaíno cuya muerte alevosa llora amargamente la letra de la poesía. Pues bien, D. Julio de Urquijo acaba como quien dice de demostrar, sin réplica posible, en su *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, que *Lelo il* no quiere decir *Lelo murió*, sino que se trata sencillamente de sílabas cualesquiera, de un *tralalá* de esos que sirven, á defecto de letra, ó como estribillo, para *tararear* melodías.

Las más antiguas noticias de las villas vizcaínas, Balmaseda, Durango, Orduña etc. remontan al siglo IX y son confusas.

De Guipúzcoa nada se sabe de modo auténtico referente á los siglos VIII y IX. El primer documento fehaciente es la escritura otorgada por D. Sancho el Mayor de Navarra en 1027, señalando los términos del obispado de Pamplona, en cuyo documento se citan varios pueblos de Guipúzcoa. Respecto á Alava, los más celosos investigadores no han encontrado noticia de señor alguno anterior á los condes de Eylon y del primero de estos solo se sabe que, á mediados del siglo IX, estuvo en guerra con D. Alfonso el Magno, quien lo derrotó.

Estas brevísimas notas están tomadas de la *Historia de la legislación y recitaciones del derecho civil de España*, por Manrique y Marichalar. No sé si con posterioridad á su publicación, nuevos estudios han podido recular la fecha en que empieza nuestra historia, pero me parece que nó.

De todos modos, el pueblo euskaro tan antiguo, nace ayer para la historia. ¿Qué son mil años en comparación con los cuatro ó cinco mil del Egipto y los tres ó cuatro mil de los pueblos griego, hebreo y otros.?

Además, en estos pueblos existía la tradición que suple en cierta medida á la historia, antes de que esta empieza á escribirse. Aquí, desgraciadamente, carecemos también de tradición. La única importante de *Lelo* se ha esfumado ante la crítica.

Los egipcios dejaron escritas sus páginas históricas en los gorgíficos de los monumentos y papiros. ¿Quién no ha visto en los museos los cilindros y prismas con inscripciones caldeas, asirias etc.?

En el Museo arqueológico de Madrid existían, y supongo existen, grandes hojas llenas de caracteres hasta hoy indescifrables, procedentes de los Aztecas, ó no recuerdo ya, si de los Incas.

Es muy doloroso que nuestros antepasados no nos hayan legado, ni tradiciones orales, ni más monumentos que los dolmens de Eguilaz, los descubiertos por el inolvidable Juan Iturralde, en Aralar, y algunos otros, ni nada escrito con letras, signos ó caracteres cualesquiera.

Estamos sumidos en la oscuridad más completa. Y si esto es así para la historia ¿como pretender que sepamos algo de la música primitiva celta ó vasca, ni siquiera de la que pudiera existir en los primeros siglos de la era cristiana?.

Podríamos consolarnos de que nuestros antepasados no hubiesen tenido á bien transmitirnos en una ú otra forma noticias suyas, si aconteciese lo mismo en los otros pueblos cuyas canciones populares guardan con las nuestras las afinidades señaladas, pero no hay tal cosa.

Coussemaeker dice en el prólogo de sus *Chants populaires des Flamands de France*: „Esta canción que al primer aspecto (se refiere á la letra) parece no presentar mayor interés, merece sin embargo fijar la atención *por ciertos recuerdos drúidicos* que en ella se encuentran. Bajo el título de *Ar rannou* (las séries) M^r de la Villemarqué ha insertado en el primer volumen de sus *Chants populaires de Bretagne*, un diálogo entre un druida y un niño á quien enseña en cuántas ramas se dividen los conocimientos humanos. M^r de la Villemarqué considera esta poesía como una de las más antiguas bretonas y explica sus relaciones con el culto drúidico. Dice que tiene una contrapartida latina y cristiana, evidentemente compuesta y arreglada con el fin de sustituir en el pueblo los principios cristianos á los drúidicos. Fieles al precepto del papa Gregorio el Grande, los misioneros no vacilaron en *tornar al canto drúidico su forma, su ritmo y su método*, para mejor conquistarlo.“

Coussemaeker advierte que la canción por él transcrita es la traducción de la latina y muy popular en Flandes. Opina como M^r de la Villemarqué, y añade que muchos hechos demuestran que al verificarse la invasión de los pueblos del Norte, las ideas drúidicas, *de las cuales se conservan aun restos*, no habían desaparecido del todo.

La cita de Coussemacker es preciosa. En primer lugar establece la influencia bretona en Flandes, en lo referente á la poesía, lo cual trae como consecuencia inseparable la influencia musical. En segundo lugar demuestra que algo se sabe de la cultura celta en Bretaña y Flandes, relativo á los siglos V, VI y VII, puesto que quedan siguiera vestigios de la literatura popular en aquella época.

¿Hay algún dato parecido referente á nuestro país.? Ninguno, al menos que yo sepa.

En el prólogo de las canciones del País de Gales (colección Boosey) se encuentran noticias muy interesantes respecto á este país.

Antes del siglo XII había torneos y certámenes entre los bardos. Uno de esos torneos fué el convocado por un conde ó príncipe del Sur de Gales en el año 1177, y á él acudieron los mejores poetas y cantores del Norte y del Sur. El premio de la literatura se concedió á los bardos del Norte y el de la música á los del Sur.

El D' Burney ha examinado en la librería de la escuela celta (Welsch School) un manuscrito que contiene obras para harpa, con' armonía completa, y cuyo origen supone se remonta al siglo XI.

En la historia de aquel pueblo se habla de verdaderos cantos en coro, *Kor-Alun*, *Kor-Aidan* y otros.

Dice el prologuista también, que en el poema de Aneurin, existen pruebas de que aquellos celtas conocían ya la armonía en el siglo VI.

Si en el siglo XII hubiera habido algún concurso parecido al antes mencionado, en Euskaria, es bien seguro que quedaría rastro escrito ó transmitido por la tradición de hecho tan importante para una raza que tan justamente se precia de tener aptitudes musicales nada frecuentes.

En apoyo de las noticias anteriores, copio lo que dice Riemann en su *Handbuch der Musikgeschichte*:

„Muchos datos indican que la primitiva cultura musical celta, conocía la polifonía (Mehrstimmigkeit) en una época en que la civilización del Sur de Europa no tenía ni el menor presentimiento de dicha diversidad de voces en un mismo canto. Un escritor del siglo XII, Gerald de Barry (Giraldus Cambriensis) dá cuenta en su descripción de Gales (Descriptio Cambriæ) de una complicada polifonía que usaban los habitantes de ese país, mientras los del Norte

de Inglaterra, especialmente los del Northumberland, usaban otra más sencilla, reducida á dos voces.“

El autor de la introducción á los dos tomos de melodías escocesas, ya citados anteriormente, dice que la primera mención escrita de cantos populares escoceses data de 1286, en cuya fecha era rey de Escocia, Alejandro III.

En cambio nuestra primera colección es la de Iztueta, de 1826. ¿Qué más.? He leído estos días, á propósito de la literatura y música de los serbios, que los escritores bizantinos señalan desde el siglo VI á los rapsodas de aquel país, que van por todo él cantando ó recitando sus poemas (*Revue bleue*).

No quiero hablar de los griegos, que 400 años antes de Jesucristo estaban en plena civilización. Es posible que el arte de los sonidos no alcanzase entre ellos el grado admirable de elevación que las demás bellas artes, pero los pocos fragmentos musicales griegos que se conservan con sus intervalos ya grandes, sus giros distinguidos y la poesía candorosa que de ellos emana, demuestran, juntamente con sus célebres gamas, base de las nuestras, que la cultura musical no era en aquella cuna de la civilización, nada despreciable.

¿Habré de volver á recordar, por último, que los *lais* y *complaintes* tan en boga durante la edad media, eran originarios de Bretaña.?

Es indudable que en toda esa época de la cual nada sabemos referente á Euskaria, la densidad de la población vascongada debió de ser muy escasa, lo cual ya es un obstáculo para el desarrollo de la cultura, sobre todo si se tiene presente que los bosques impenetrables que cubrían nuestros macizos montañosos, los barrancos y precipicios y la inclemencia de un clima templado, pero lluvioso y ventoso en extremo, hacían las comunicaciones difíciles y molestas. Agréguese á todo ello la escasez de buenas tierras para el cultivo y se comprenderá que la población euskara estuviese muy diseminada; es decir, en las peores condiciones para que la *raza* se convierta en pueblo, organizando una vida colectiva y social. Ese conjunto de circunstancias explica asimismo el carácter extraordinariamente individualista é independiente del vascongado.

Cuanto dejo dicho respecto al estado social del país, ó más bien

á la carencia probable de organización verdadera, y á la falta absoluta de noticias referentes á la poesía, música y arquitectura vascongadas, me hacen opinar que aquel gérmen musical vasco-celta, nó fructificó, quedando largo periodo de tiempo, sin desarrollarse. De otro modo hubieran llegado hasta nosotros, más ó menos deformados, indicios siquiera de todo ello.

Quedaba también en virtualidad, la aptitud de la raza para la música bajo la capa del largo invierno representado por la incultura que todo nos hace presumir dominó en el país.

Desde que la música profana se emancipa de la litúrgica, á fines del siglo XI, ó en el XII, la canción popular se desarrolla, tomando rápido incremento. Los trovadores y Minnesingers del siglo XIII frecuentaban los palacios de nobles y reyes para ganarse el sustento, pero estaban al mismo tiempo por otro lado en contacto con el pueblo, al cual, en su gran mayoría, pertenecían. Sus canciones ejercieron gran influencia en el arte popular, facilitándole ideas melódicas, despertando la afición y creando costumbres. Merced á ellos principalmente adquiere la canción popular tal importancia, que, como ya indiqué en capítulos anteriores, toma la revancha de la dominación que ha sufrido y penetra á su vez en la Iglesia, á la que proporciona temas para misas, salmos, motetes y secuencias.

Paralelamente á ella se desarrolla el arte sabio polifónico que alcanza su apogéo en la escuela flamenca de los siglos XV y XVI con Okeghem, Orlando Lassus y otros. En esa época florecen los maestros Palestrina, Victoria, Guerrero etc. etc.

Los polifonistas no eran *inventores* de melodías; no les preocupaba el dibujo musical de la voz, sino el enlace artístico y hábil de varias voces que marchan paralela y sincrónicamente, pero siguiendo cada una su camino, ó sea, cantando cada una su melodía. Por eso se dice que la música polifónica debe leerse en líneas horizontales, mientras tanto que la monódica que consta de una sola voz con acompañamiento, debe examinarse siguiendo líneas verticales. Los polifonistas que, como digo, no hacían caso, ni gran aprecio de la melodía. en sí, acudían como la Iglesia á buscar motivos para sus intrincadas combinaciones en el arsenal inagotable de la musa popular.

Como los polifonistas escribían no sólo para la Iglesia, sino también obras profanas (entre otras los célebres madrigales) resulta en definitiva que las canciones del pueblo penetran en todos lados. Acaso esta circunstancia induce á Jolizza á decir que la separación completa de la música religiosa y de la profana, no se verifica hasta el siglo XVI.

Tras de los excesos polifónicos viene inevitable reacción y reaparece la monodia, pero ya en el siglo XVII, la atención de las gentes se dirige hacia la naciente ópera y la canción popular declina. No es que no salgan á relucir ya formas melódicas de autores anónimos, sino que la influencia de la música de teatro deprime y falsifica en cierta medida la libre y espontánea emisión de la voz popular.

Quiere decir que desde el momento en que nace el *ars nova* en Italia, y aun siglo y medio antes, hasta el siglo XVII, el arte popular, paralelamente al arte sabio, toma un gran desarrollo. Ambos se influyen mutuamente y se sirven el uno al otro. Es la época de oro de las melodías del pueblo.

¿Quién sabe si desde el siglo XVII, todo cuanto la música popular ha producido, no son más que reproducciones variadas que con otros trages de ritmo, compás y tonalidad, se nos presentan como novedades.? Las canciones del pueblo han sido tantas veces alteradas, retocadas y *profanadas* por músicos de profesión, que yo tiendo á creer, cada vez con mayor firmeza, que la musa de la colectividad no ha hecho apenas nada de verdaderamente original, desde fines del siglo XVI, ó mediados del XVII. Todas las novedades se reducen á cambios de postura. Confirma mi idea la circunstancia varias veces aducida de que, en fin de cuentas, las melodías populares madres, existen en escaso número para cada pueblo ó raza.

Siguiendo el camino de la celebridad y aparentando una erudición que desgraciadamente no poséo, podría llenar cuartillas y más cuartillas, copiando á troche y moche de libros y diccionarios, los nombres y hechos de músicos notables que vivieron y brillaron en esos 4 ó 5 siglos, con objeto de presentar un cuadro demostrativo del gran impulso musical que el arte recibió en la época que media entre el primero y el segundo renacimiento. No lo haré, porque ni

me propongo dar una lección de historia, ni me sobra tiempo para la labor de copista.

En cambio ¿se recuerda en el país vasco el nombre de algun artista de esa época?. El ímico es Teobaldo I, rey de Navarra, pero no hay que olvidar que era de Champagne y nó navarro.

Si hubiera habido aquí una explosión de música popular en el periodo de tiempo de que me ocupo, es indudable que á la vez habrían florecido, como en Castilla, artistas cuyos nombres debieron haber quedado en los escritos ó crónicas, ya que no se trata ahora de tiempos remotos, ni legendarios.

He tenido que recurrir para orientarme en los asuntos históricos á mis distinguidos amigos D. Arturo Campión y D. Carmelo Echegaray, á quienes exponía mis ideas, á medida que iban tomando consistencia, rogándoles me facilitasen aquellos datos y noticias que estimasen útiles para el esclarecimiento del problema.

En una de sus interesantísimas cartas, me dice el Sr. Echegaray. „Los músicos que tuvimos entonces, vg. Juanes de Anchieta, maestro del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, tampoco me parece tuviesen un valor étnico. Dotados de mayor ó menor inspiración personal, creo que la fuente en que fuesen á renovar, no era la canción popular vascongada. Alguna melodía popular de Castilla, sirvió á Anchieta para componer una de sus misas.“

Quiere decir que el Anchieta es uno de tantos vascongados que dejaron el suelo nativo para guerrear, escribir, ó componer, *precisamente porque en su país no había ambiente de cultura para el desarrollo de sus facultades personales*. Todo el que despuntaba en artes ó ciencias, se expatriaba siempre que podía. Es una dolorosa verdad. ¹

¹En el *Cancionero Musical* de Barbieri, hay 4 melodías de Juan de Anchieta y una de autor anónimo (No. 443) cuya letra tiene en su primera parte las siguientes palabras en vascuence: „Zutic egon, ezin guelderic egon“ siguiendo despues lo restante en castellano. „Por mi fé, señora mia etc.“ Al final se repite „ezin guelderic egon“.

En ninguna de las cinco melodías encuentro rasgo alguno que permita calificarlas, ni remotamente, como antecesoras de nuestras canciones actuales. Por el contrario, su carácter es igual en un todo al de los restantes cantares de la notable colección. Sí en estos me parece ver de un modo claro que son los progenitores de

Cuando las artes florecen, no lo hacen de una manera individual y aislada, sino que todas ellas, dándose la mano, apoyándose y animándose mutuamente, caminan juntas por el camino del progreso.

El primer renacimiento, de origen esencialmente italiano, nos presenta al lado de los trovadores y antiguos madrigalistas, al Dante y á Petrarca, al escultor Nicolás Pisano y al gran reformador de la pintura Giotto. Les siguen Fra Angélico, Donatello, el arquitecto Brunelleschi y tantos otros célebres artistas.

Más tarde, en los siglos XV y XVI, al lado también de los polifonistas, de los tañedores de laúd como Milán y otros, están Bramante, Miguel Angel, Rafael, Leonardo Vinci y próximamente con ellos Benvenuto Cellini, Morales, Palestrina y Tiziano.

Con los músicos Lully y Couperin se presentan Rembrandt, Velazquez, Murillo, Calderon, Cervantes etc.

En el siglo de Luis XIV, al mismo tiempo que Poussin, Lebrun y otros pintores, destacan vigorosamente Corneille, Racine y Molière.

Voltaire, Rousseau, Scarlatti y Rameau se dán la mano en el siglo XVIII con Gluck, Bach, Haydn y Mozart.

Á principios del siglo último florecen á la par en Alemania, los grandes génios Beethoven, Goethe y Schiller.

He indicado unos cuantos nombres solamente, sin órden, ni concierto y sin gran precisión de fechas. Bastan como ejemplo de que el florecimiento de un arte trae aparejado consigo el de todas las artes hermanas en la belleza.

Pues bien, si aquí, durante el intervalo de los siglos XII al XVI ó XVII la música popular se hubiera cultivado, al lado de ella tendríamos, nó solamente artistas musicales, sino á la vez poetas, pintores, escultores y arquitectos.

los castellanos de nuestros días, con mayor razón hubiera notado las ideas vascongadas en gérmen contenidas en las melodías de Anchieta, en el caso de que realmente existiesen en ellas esos principios ó rudimentos de nuestro arte popular.

El no. 431 de la misma colección tiene letra vascongada, pero tan adulterada y mezclada de vocablos castellanos que su traducción al español resulta algo difícil. A juzgar por esa letra el anónimo autor de la canción, debió de ser navarro. La melodía no tiene el menor carácter específico vascongado.

De lo expuesto parece deducirse una de dos cosas; ó los músicos vascongados cuyas melodías inserta Barbieri, perdieron por completo, al expatriarse, toda idea de la música nativa, ó nuestra música especial no existía aún en aquella época.

En el *Cancionero de Manterola*, los únicos poetas que aparecen en la época á que me refiero son Echepare, del siglo XVI y Oihenart, del XVII; es decir, ambos *al final* del período de tiempo considerado.

Parece probable que las pastorales más antiguas deben remon-
tarse hasta el siglo XIII y es evidente que algunas composiciones
literarias anónimas, serán también de la época comprendida entre el
primero y segundo renacimiento. El arsenal no está muy surtido en
todo caso.

Respecto á leyendas y cuentos hay que precaverse mucho en lo
que se refiere á su origen verdadero. Á propósito de la increíble y
extraordinaria facilidad con que las tradiciones de unos países se
infiltran en otros, me escribe Echegaray lo siguiente:

„Las tradiciones populares transmigran con una facilidad por-
tentosa. Cada pueblo las convierte en suyas para adaptarlas al
medio ambiente.¹ Yo mismo he recogido, nada menos que en el
agreste rincon de Amézqueta un cuento de Bocaccio, adecentado para
quitarle el saborcillo anti-matrimonial que tiene en el Decameron.
Lo más curioso del caso es que el tal cuento se relata en Amézqueta
como si formara parte de la biografía anecdótica y pintoresca del
famoso Fernando que es á su modo un símbolo, una encarnación
poética en que el pueblo personificó la agudeza y el chiste. Pero, á
la verdad no hay que extrañarse de que los amezquetarras aplicasen
á Fernando lo que Bocaccio aplicó á Tofarro y supone acaecido en
Arezzo, cuando los orígenes del referido cuento son mucho más
remotos y hay que buscarlos en la India, de donde lo trajo á Europa,
quizás por mediación de los árabes, un judío converso aragonés
llamado Pedro Alfonso, que introdujo esa misma leyenda el siglo XII
en un libro de tradiciones populares que lleva el extraño nombre de
„Disciplina clericalis“.

Es sensible que no se puedan seguir la filiación, viages y
vicisitudes de las canciones populares, como se siguen los azares de
una leyenda y como los filólogos estudian los vocablos desde su
radical primitivo hasta las lenguas modernas, pasando por todos los

¹Exactamente como la música.

estados intermedios y por todas las alteraciones sufridas para llegar á la forma actual que revisten.

Si algo, poco, y no siempre bueno, puede haber en la época histórica repetida como poesía, no cabe duda de que ni en pintura, ni en escultura se tiene la menor noticia de artistas.

Hubo en el ramo de arquitectura excelentes maestros aparejadores y constructores, pero no existe estilo alguno que presente particularidades especiales dignas de formar un arte vascongado, ni por el conjunto, ni por los detalles. Las iglesias que sucedieron á las antiguas ermitas y modestos templos románicos, fueron construídas, siguiendo la evolución general del arte, en el estilo ogival, del cual son ejemplos Santiago en Bilbao y la iglesia parroquial de Lequeitio.

Ni en el románico, ni en su sucesor el ogival, pueden señalarse variantes clasificables de vascongadas; por lo menos, jamás he oído á mis amigos arquitectos hacer mención de rasgo alguno arquitectónico, especial de nuestro país. Y cuando más tarde al ogival sucede en los templos el renacimiento con tendencias platerescas, ocurre exáctamente lo mismo.

No eran adecuados tampoco los siglos XIII, XIV y XV, para que las artes floreciesen en nuestras país, y con ellas la música popular.

Apenas constituídas y definidas como quien dice, las pequeñas nacionalidades euskaras merced á los fueros de *libre alvedrío* para el país en general y á los fueros especiales para las villas de fundación señorial con carta otorgada (las cuales, unas tras otras, irán más tarde renunciando espontánea y libremente á sus privilegios para ingresar en la hermandad general), una terrible epidemia social que por su larga duración amenazó convertirse en crónica y aniquilar la raza, se presenta y ceba sin piedad en el solar vascongado.

Empieza la epidemia con el crecimiento de la criminalidad.

Dice Vinson en su librito *Les basques et le pays basque* (1882) que los historiadores de la edad media pintan á los vascongados con caracteres nada alhagüeños. Los peregrinos que hace 8 ó 9 siglos atravesaban los Bajos Pirineos, tenían extraordinariamente encontrarse con los habitantes del país. En el año 1120 el obispo de Oporto tuvo que despojarse de sus vestiduras y ponerse en traje de mendigo, á

fin de poder pasar sano y salvo por en medio de aquellos „*asesinos, siempre dispuestos al mal, crueles y desenfrenados*“.

Sigo con Vinson. „Un francés, Aimeric Picard que fué en peregrinación á Santiago de Compostela hacia mediados del siglo XII, dejó un precioso manuscrito que se conserva y en el cual se encuentra un itinerario detallado de su viage. Si ese *codex* es auténtico, los vascos de aquel tiempo eran ya buenos católicos en lo concerniente á la asiduidad de los oficios divinos, pero explotaban, robaban y desvalijaban sin escrúpulo á los viajeros.“ Sigue la descripción de procedimientos empleados por aquellas gentes, que me resisto á copiar.

El libro de Vinson tiene todo el aspecto de una diatriba contra el país basco. Quizás el Sr. Obispo de Oporto fuera persona apocada y viera peligros donde no existían; quizás la descripción de Picard adolezca de las mismas exageraciones que siglos despues hicieron célebres en España, por lo estrafalarios, los viages de Dumas y Teófilo Gautier, pero ya me parece más difícil poner en duda otra cita de Vinson, que dice así.

„En el tercer concilio de Letran, de 1179 se lanzó una excomunión formal contra vascos y navarros que ejercen tantas crueldades contra los cristianos, estropeando y devastando todo como si fuesen paganos, sin respetar ancianos, doncellas, viudas, ni niños; sin tener ninguna consideración, ni con el sexo, ni con la edad.“

Nunca estaría de más compulsar esta excomunión general, porque muy bien pudo haberla tomado Vinson de algun autor no muy exacto en sus noticias históricas.

Que el número de malhechores en aquella época era muy grande, es indudable, puesto que Campión, de cuyo intenso amor al país no cabe dudar en lo más mínimo, está publicando en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, noticias sacadas de los archivos de Navarra, que no nos hacen por cierto grande honor á los guipuzcoanos y alaveses. Constituyen esas noticias parte de la historia de un bandidaje, sin ejemplo, y abarcan desde 1261 á 1332.

Sabido es que á la frontera de Guipúzcoa llamaban los navarros por la época á que se refiere Vinson, *la frontera de los malhechores*. Con el título de *La Gacetilla de Navarra*, stampa mi amigo la relación escueta y sin comentarios de las irrupciones que se veían

precisados á hacer en Guipúzcoa, los merinos y bailíos navarros al frente de sus fuerzas para perseguir á los *banidos*, ladrones y asesinos que, al parecer disfrutaban de vida placentera aquí y en Alava, sin que nadie los inquietase, ó, lo que es más probable, sin que nadie se atreviese á inquietarles.

Horroriza leer los nombres de las personas cogidas y ajusticiadas sin compasión por la justicia de Navarra en poco tiempo, no solo por el número crecido de los malhechores, sino más aun porque entre ellos hay nobles, señores y hasta sacerdotes.

No eran solamente guipuzcoanos y alaveses los bandidos, sino que los ladrones y facinerosos de Navarra buscaban refugio en Guipúzcoa, nó, como dice Campión, porque las montañas fuesen más fragosas en esta provincia que en aquel Reino „sino, acaso, porque la autoridad social no era tan robusta como en Navarra. El individualismo anárquico campaba en Guipúzcoa más á sus anchas.“

Los que en un principio eran bandidos aislados ó en pequeñas cuadrillas, formaron más tarde una especie de compañía „una especie de *harka*, el bando de los de Oñáz, cuyo cuartel general es Amasa“. ¡Una casa solar como la citada, al frente del bandolerismo.!

Lo que transcribe Vinson, aparte quizás del color exagerado de la narración de Picard, que por eso no he copiado integralmente, viene de acuerdo con esa Gacetilla de Navarra, que para nosotros es una triste crónica.

¿Puede deducirse que la masa del país estaba compuesta de facinerosos. ? De ninguna manera, y prueba de ello son las hermandades que, con objeto de perseguir á los malvados que lo infestaban, formaron los hombres honrados. Prueba de ello también, la necesidad sentida por ellos y por los Señores de fomentar la población de las villas, que servían de puntos estratégicos para defenderse contra los bandidos.

Pero enfin el mal existía en el siglo XII y seguramente antes. Desde el mismo siglo XIV, toma la enfermedad caracteres violentos é increíbles con las tristemente célebres luchas de los banderizos. Ya no son en su mayoría hombres sueltos los que se dedican al crimen, sino que las familias más nobles del país, los llamados *Parientes mayores*, los Butron, Múgica, Salazar, Lazcano y otros,

formando las huestes de oñacinos y gamboinos luchan ferozmente entre sí y asolan el país con sus guerras y barbarie que deja atrás cuanto se ha escrito de estas cosas, referentes á otros pueblos. Lean los estudios de Echegaray quienes deséen convencerse del grado de salvajismo á que llegaron los que se tenían por muy nobles y por muy cristianos.

Las luchas duraron un siglo y hubieran arruinado completamente al país, si Enrique III y Enrique IV de Castilla, atendiendo á las súplicas de los moradores honrados y pacíficos, no hubieran dado fin, por la fuerza, con aquellas rivalidades incalificables de los dos mencionados bandos.

Comparando aquel estado social y el carácter de aquellos combatientes con la dulzura y placidez actual del vascongado, parece un sueño que tales acontecimientos pudieran haberse desarrollado en este país. No hay, sin embargo, que extrañarse tampoco demasiado, de semejantes cambios fundamentales. ¿Quién reconocería hoy á Noruegos, Daneses y Suecos, como hijos de los feroces piratas Normandos.?

Pues bien, *la crisis aguda y funesta del país vasco, se verifica precisamente en la época misma del florecimiento intenso artístico de España, Italia, Francia, Bélgica y hasta Inglaterra, foco de cultura musical en el siglo XVI.* Es decir que nuestros pequeños Estados, eran el único rincón de la Europa civilizada en que imperaba la barbarie, aunque felizmente pasajera. La pacificación no se verifica hasta mediados del siglo XV en las actuales provincias Vascongadas y algo más tarde aun en Navarra, donde nuestras contiendas de banderizos se reproducen con los agramonteses y beamonteses, que durante cerca de un siglo, incendian, matan y destrozan sin piedad, ocasionando con sus ferocidades la muerte del reino mismo.

Tampoco en esos siglos, se me dirá, reinaban la paz y concordia, como reza la Iglesia, entre los príncipes cristianos; también había luchas y calamidades públicas en esas naciones en que se verifica el florecimiento artístico. Es evidente, pero hay diferencias entre los dos estados de guerra.

Se aprende en 1ª y 2ª enseñanza la historia de modo tan rutinario y hasta ridículo, que salimos de escuelas é institutos con-

vencidos de que la marcha y desenvolvimiento de las sociedades humanas se reduce á cambios de Reyes y Jefes de Estado y á batallas y conquistas ininterrumpidas. Nos figuramos que aquellas gentes peleaban desde la mañana á la noche durante todo el año y de que, apenas por excepción, se dedicaban á otras profesiones y oficios. La historia de la humanidad, así enseñada, es una relación horrible de luchas armadas y trastornos sin fin.

Y sin embargo, no hay tal cosa. Mientras ahora, en nuestros días, cuando dos ó más naciones se declaran la guerra, las invasiones son formidables y se extienden por grandes zonas de terreno, merced al extraordinario número de combatientes, entonces eran relativamente reducidas las comarcas que sufrían los horrores de la lucha, por lo mismo que los ejércitos eran también pequeños. Además, desde la declaración de guerra hasta que se rompien las hostilidades mediaba, en general, bastante tiempo á causa de la dificultad de las comunicaciones. Ni las campañas se llevaban con la celeridad pasmosa actual, ni se combatía, salvo excepción, durante el invierno. Quedaban, enfin, grandes comarcas libres de las calamidades de la lucha y aun dentro de aquellas en que se movían los pequeños ejércitos, había muchos días y hasta meses de tranquilidad al año. Por eso, podían florecer, y florecían las artes y las ciencias á pesar de las discordias armadas.

Las terribles luchas de oñacinos y gamboínos, en cambio, tenían en constante sobresalto y agitación á los vascongados pacíficos. No había momento seguro, porque los combates y asaltos parciales, ocurrían por sorpresa, cuando menos se esperaban, hoy aquí y mañana allá. Es la guerra civil encarnizada, en la cual no se dán batallas decisivas, pero se registran sin cesar, acontecimientos de combates repetidos.

Añádase á esa diferente situación, que el país vasco no estaba en condiciones por sus mismos disturbios internos de sentir el estímulo, el acicate, la sugestión de los adelantos de otras naciones, preocupadas aquí las gentes en su defensa y preocupados los banderizos en preparar y llevar á cabo sus razzias y atropellos.

Es de todo punto indudable para quien juzgue sin apasionamiento la cosa, que si no tenemos noticia de artistas vascongados que viviesen

y produjesen durante aquel doloroso paréntesis de nuestra historia, es sencillamente porque nadie aquí, ni nobles, ni plebeyos tenían ánimos, ni deseos de ocuparse en asuntos artísticos. *Nuestro país es la imagen negativa del resto de la Europa civilizada, en cuanto al arte se refiere, durante los siglos de que me vengo ocupando.*¹

Las épocas en que las guerras, y sobre todo las civiles, ocupan y preocupan á una colectividad entera, son puntos muertos en la historia de las artes. Así, por ejemplo, la guerra de los treinta años en Alemania, lucha civil verdaderamente, que se extiende del uno al otro extremo de loa actuales imperios alemán y austriaco, representa una época muerta, en aquel país, para el arte en general, y para la música del pueblo en particular.

Cuando tras largo periodo de sufrimientos, viene la ansiada paz, es cuando retoña el arte, con mayor empuje que el normal, porque á él concurren los que cantan las victorias obtenidas ó lloran las desgracias y reveses de los pueblos. La lucha ha despertado sentimientos intensos diversos de patria y humanidad que buscan su exteriorización por medio del arte.

Quizás en la historia moderna no hay más que un ejemplo, en contra de lo que apunto y es la época de las guerras de la república, del consulado y del primer imperio francés. Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller, y tantos otros artistas geniales coinciden con las campañas napoleónicas, que en Alemania son un verdadero estímulo para el arte, en vez de motivo de depresión. Es que, en realidad no luchaban dos ejércitos, sino dos ideas poderosas; por un lado, los principios proclamados por la revolución y por el otro, el sentimiento de la independencia patria, aliado frecuentemente con los ideales antiguos.

No así en la guerra de los treinta años en que verdaderamente no eran dos ideas religiosas las que peleaban, sino dos fanatismos y menos aun en las luchas de oñacinos y gamboínos, sostenidas única y exclusivamente por el odio de unos contra otros, sin el más leve

¹Escuso advertir que bien, ó mal, con mayores ó menores dificultades se sostenían la agricultura y el comercio, porque de lo contrario la sociedad vascongada hubiera perecido totalmente.

asomo de ideales, que, en cierto modo, fuesen á modo de circunstancias atenuantes de la barbarie.

Hasta ya cercano el siglo XVI, las aptitudes musicales de los vascongados no pudieron exteriorizarse. El símil de la capa de nieve, no es adecuado para el caso. Habría otros más enérgicos que no quiero estampar.

Pacificados los ánimos, restablecida la normalidad y habiendo triunfado definitivamente los hombres buenos, morales: laboriosos y de carácter dulce ¿hubo en Vasconia un rápido florecimiento del arte musical que compensase la inercia é improductividad de la extinguida era de turbulencias é incultura?. Posible es, pero creo que nada se sabe respecto al particular.

He citado al músico Anchieta que ejerció su profesión fuera del país, expatriándose porque aquí no encontraba ambiente adecuado, como todavía se ven obligados á hacerlo la mayor parte de las personas que sobresalen verdaderamente del fondo comun gris y neutro de la colectividad vasca siempre que les es posible.

Se tienen noticias de buenos tallistas en madera y de apreciables escultores vascongados de imágenes sagradas. Así, al azar y sin cansarme en revolver libros, ni documentos, encuentro, por ejemplo, en la reciente é interesante *Monografía histórica de Eibar*, que acaba de publicar el laborioso é inteligente joven D. Gregorio de Múgica el nombre de Andrés de Araoz, del siglo XVI, ventajosamente conocido por el retablo de Nuestra Señora de Iciar y por la sillería del coro de la histórica iglesia de San Salvador, de Guetaria, á quien se encargó el retablo del altar mayor en la parroquia de la referida villa de Eibar.

El descendimiento de la misma parroquia es obra de Hilario de Mendizabal y Fernando de Arizpe, hacia 1742 ó 1743.

La edificación de nuevos templos y la reconstrucción de los que se hallaban en mal estado, son circunstancias que indudablemente contribuyeron á que en el país se dedicasen á la talla de altares é imágenes, personas que tenían aptitudes para esas labores.

Más tarde nos encontramos también, por ejemplo, al Azurmendi, que trabaja en la construcción de altares de las parroquias de Santa-

María de San Sebastián y de Rentería, y al Arizmendi, notable escultor de los *pasos* de la capital guipuzcoana,

En cambio ni en pintura, ni en arquitectura, ni en música encontramos artistas notables hasta promediado quizás el siglo XVIII. Consideradas en conjunto las manifestaciones artísticas de los vascos, puede decirse, sin gran error de fechas, que no empiezan con cierto empuje, más que en el siglo XIX. Nuestra fuerza de inercia moral es muy grande en todos sentidos.

Posible es, repito, que la canción popular tomase ciertos vuelos desde el siglo XVI, pero insisto una vez más en que es muy extraña la carencia de noticias respecto al particular, cuando se tienen tan remotas de Gales, Bretaña etc.

Formulo ahora otra pregunta. ¿Es de creer que, supuesta una intensa fermentación artística de la musa popular vasca, las canciones por esta inventadas fuesen tan semejantes, y en casos idénticas, con las bretonas, normandas, gaélicas y flamencas, sin que influencias exóticas determinasen esas formas de melodía que tan estrecho parentesco guardan con las de los pueblos citados.?

Se comprendería la tal semejanza si se limitase al carácter general de reposo, de equilibrio, de melancolía etc., pero hemos visto que el parecido se particulariza, se especifica, se hace individual.

Resultaría casualidad verdaderamente extraordinaria que la raza vasca, guiada única y exclusivamente por su espíritu é instinto musical, de golpe y porrazo, después de siglos de silencio artístico, diese desde luego con formas musicales que en Bretaña, Gales etc., son el resultado de un proceso evolutivo que tan atrás empieza, segun he hecho notar.

No es posible aceptar la hipótesis de esa casualidad, y la llamo así porque ningun dato histórico, ni fehaciente, ni siquiera probable confirma el desarrollo intenso y rapidísimo de nuestra cultura musical en los siglos XVI y XVII.

Tales supuestos se adoptan, siempre con todas reservas y á título provisional, cuando no hay explicaciones plausibles del caso, lo cual no sucede en el presente.

Nos encontramos, en resúmen, con la siguiente situación. Por un lado, pueblos en los cuales la evolución sostenida ha elevado la canción popular hasta la perfección posible, como Gales, Man y

Bretaña, siendo la intensidad artística de esta última región tan intensa que, según todas las probabilidades, irradia á Normandía y Flandes por el Norte y al Poitou, Saintonge etc., por el Sur. Acaso las canciones noruegas semejantes á las de esos países, y por tanto á las nuestras, hayan sido importadas en Escandinavia, merced á las invasiones de los normandos. Es una idea, sin la menor pretensión á la verdad indudable.

Por otro lado, tenemos á Vasconia, en la cual, por las razones expuestas, el gérmen primitivo celta y con él la aptitud musical de la raza, ha dormido durante siglos, sin dar signos de vida, ya que ni rastro queda de cultura popular durante ese larguísimo periodo de tiempo.

En los pueblos del Norte, de origen celta, rigen altas presiones. En Euskaria, en cambio, un centro de mínima presión. Así como los vientos soplan desde las elevadas presiones hacia las mínimas, así sucede también con la cultura, á menos de levantarse contra su expansión natural, murallas como las de la China.

Nuestro país, al gozar de los privilegios y ventajas de una paz largo tiempo ansiada, se encontraba á fines del siglo XV en el caso del convalesciente que necesita alimentos para reponer el organismo debilitado por la enfermedad. La dolencia fué física y fué, á la vez, moral. Yo me figuro á los vascongados ávidos de distracciones honestas, y como quiera que la música figura entre ellas, suspirando por melodías con que poder festejar dignamente el nuevo estado de cosas y hacer todavía más agradables las expansiones de la familia, de las reuniones de amigos y de las diversiones públicas.

¿Qué más natural que admitir y prohijar inmediatamente, melodías gaélicas, bretonas etc., que tenían para los antepasados la forma, el carácter y la modalidad de expresión que tan admirablemente concuerdan con nuestra manera de sentir.? ¿Porqué no aceptar aquellas preciosas canciones sin esperar al florecimiento de la musa euskara, que, por de prisa que marchase, necesitaba tiempo para llegar á la altura que los pueblos de origen celta habían ya metódicamente alcanzado en el transcurso de los siglos.?

Me agrada recurrir á comparaciones vulgares, por lo mismo que carezco de las facultades necesarias para otras de altos vuelos. Me

figuro que uno ó varios quincalleros van vendiendo de pueblo en pueblo mercancías de todo género. En cada punto de parada ¿qué les compran las gentes?. Pues aquellos objetos que responden á sus necesidades, á sus gustos y á sus hábitos. No tomarán telas oscuras en los pueblos de carácter alegre y costumbres expansivas; no comprarán botas altas donde llueve poco ó nada; no se proveerán de armas los pacíficos, ni de libros los que no sepan léer. La venta de estampas responderá á la religiosidad, á las ideas políticas dominantes, á la mayor ó menor afición por el dibujo y pintura.

Si venden canciones con música, cada país adquirirá las melodías que encajen en su modo de ser y rechazará las otras inmediatamente. El organismo recibe lo que se asimila y rechaza lo que no le sirve más que de estorbo, de perjuicio ó de trabajo innecesario.

Entre las muchas y diversas melodías que á nuestros hombres de aquella época se les presentaban, elegirían sin género de duda, las que ellos mismos un día ú otro, más ó menos tarde hubieran producido por el fondo étnico, por el medio en que vivían, por su carácter ya encauzado, por su sentido religioso etc. etc.

¿Qué melodías eran esas tan simpáticas para los vascongados.? Las de prógenie celta citadas.

Estos fenómenos sociales no se verifican con exactitud matemática, como tampoco se verifican los económicos y otros. La práctica pone siempre en las fórmulas su indispensable coeficiente de error. Entre las melodías que un pueblo adopta, motu proprio, no todas encajan verdaderamente en su carácter colectivo, porque tampoco los individuos responden todos sin excepción á ese carácter general, síntesis ó término medio de las circunstancias individuales. Al lado de melodías que corresponden verdaderamente á la mentalidad y sentimentalismo de una raza, se deslizan otras que presentan alguna ó algunas semejanzas. Estas canciones *intrusas*, ó se modifican en su nuevo medio ambiente, llegando á desfigurarse por completo ó conservan más ó menos bien su forma primitiva exótica. En el primer caso la raza las ha digerido, alterándolas; en el 2º caso la raza inicia una modificación de sus gustos y por tanto de su carácter. El primer caso representa permanencia y el segundo evolución.

Cuando un pueblo acoge sin reservas y con gusto canciones que

desentonan con su modo de ser, puede decirse que han cambiado ya sus costumbres, ideas y sentimientos y que deja de ser lo que fué. No me refiero al público de las capitales que tiende, por varias causas, al cosmopolitismo, sino á los habitantes de localidades pequeñas, barriadas apartadas y caseríos. El día en que el casero fuese á las romerías con guitarra y cantando seguidillas manchegas, sería prueba de que la raza vasca había sufrido metamorfosis fundamental.

Cuanto he dicho y lo poco que me queda por decir, me convence de que nuestras melodías verdaderamente típicas son importadas de las regiones que tantas veces he nombrado.

¡Anatema! dirán al leer esto los vascongados à *outrance* y no me sorprenderá su exclamación. Somos hijos de un pueblo muy especial por varios conceptos. Desde niños y año tras año, sin interrupción, no oímos más que alabanzas sin fin á la raza, dechado de todas las virtudes, honrada, moral, laboriosa, valiente y artística. Nos hablan de los otros pueblos, poniendo de manifiesto sus defectos y deficiencias; se cantan las glorias no solo de los vascongados verdaderamente ilustres, sino de muchos buenos señores, dignos de la mayor estimación y aprecio de sus conciudadanos, pero que no pasaron de la categoría de personas virtuosas y activas, dotadas de clara inteligencia, ó de buen sentido práctico. Á fuerza de contemplar nuestras hermosas montañas y apacibles valles, llegamos á figurarnos que no hay en el mundo otros que les igualen y menos que les superen en belleza. Opinamos que el clima es el mejor del mundo, equilibrado y dulce, sin extremos de temperatura, ni en uno, ni en otro sentido. Lo que aquí existe, es nuestro todo ello.

Cuanto acabo de exponer es muy digno de alabanza porque fortalece el amor patrio y lo que aquí sucede, ocurre también en casi todos lados, pero vienen los viajes, el estudio, la reflexión, el contacto con otras gentes, la cultura enfin, y ésta coloca, tarde ó temprano las cosas, tales como son en sus verdaderas proporciones dentro del organismo social, considerado en conjunto.

¿Cuántos vascongados sabrán que el maíz no es producto del país, sino importado.? Muy pocos. ¿Cuántos creerán que el juego de pelota es exclusivamente nuestro.? La inmensa mayoría y sin embargo no lo es.

De aquí á 100 ó 150 años se considerará la boina como el cubre-cabezas, histórico y tradicional del vascongado, si su uso persiste hasta entonces, por lo mismo que ya somos contados los que hemos conocido aun ejemplares de caseros con el sombrero clásico del país y con sus mandarrias y abarcas. La alpargata, el calzado menos práctico posible en este país de lluvias y barrizales, estoy seguro de que por muchos se considera como indígena, siendo así que vino de Levante.

¿Quien duda, ni por asomo, de que las bellas canciones populares, que por desgracia van desapareciendo, han nacido aquí, son nuestras y solo nuestras.? Por eso, repito, no me extrañarán las voces airadas que contra lo que yo apunto en estos renglones, puedan levantarse.

No niego que nuestros abuelos, una vez puestas en acción y movimiento las aptitudes musicales de la raza, hubieran llegado con el tiempo á componer melodías tan preciosas como las que he dado, á título de ejemplos, pero ello es que mientras bretones y gaélicos estaban ya en la cúspide del arte popular, nuestros antepasados no habían empezado á subir la cuesta; mientras allá la tensión musical era fuerza centrífuga por su misma tensión, existía aquí un vacío que las gentes ansiaban ver pronto lleno. Todas, absolutamente todas las probabilidades y conjeturas están en favor de que acogieron con amor los modelos que de fuera les traían.

No es tampoco decir, que una vez obtenido el equilibrio de la atmósfera musical, no se estableciese un cambio de productos, enviando de aquí á Bretaña, Flandes etc., melodías nacidas en el país vasco, merced á los *timbres* que se habían rápidamente aclimatado aquí.

Pero, *¿cómo pudieron venir hasta nosotros las canciones del Norte?*. Entra aquí en juego otro error grave de los euskaros ardientes, segun los cuales (el fervoroso amor patrio lo explica y absuelve) nuestro país vivió en un apartamiento casi completo con el resto del mundo. Los romanos no pudieron dominarnos, dicen, cuando precisamente las monedas, objetos diversos, piedras miliarenses etc. de la poderosa nación, van apareciendo poco á poco para demostrar que aquel pueblo mandaba en la zona que convenía á sus intereses, desentendiéndose de conquistar bosques y barrancos cuya utilidad era

nula para ella. Conservaban las vías de comunicación y tenían colonias en algunos puntos como el de Arditurri, cerca de Oyarzun, donde explotaron durante muchísimos años, según mis cálculos, una mina de plomo. ¿No se ha contentado España, por idénticas razones, con mandar únicamente en las costas de algunas de las islas que constituyen el archipiélago filipino.?

Que nuestro país, poco expansivo, no haya tenido trato íntimo con otros pueblos, por razón de su topografía, de su carácter tan diferente del de sus vecinos, por su feróz espíritu de independencia etc. etc., es muy cierto.

Que la influencia exótica haya sido aquí durante siglos mucho menor que en otras regiones ó naciones, es también indudable, pero de esto á suponer que nuestros antepasados, excepción quizás de navegantes y pescadores, vivieron encerrados en sus casas, bastándose á sí mismos para proveer á sus necesidades, hay enorme diferencia.

Iban á pescar á Terranova, donde se codeaban con bretones; enviaban al interior y al extranjero, hierros y armas; traían maíz y otros artículos alimenticios de fuera etc. etc. Un país que no tiene medios para cubrir todas sus necesidades y en el cual por otro lado, hay exceso de algunos productos, comercia fatal y necesariamente con sus vecinos, y aun con pueblos lejanos, á pesar de la dificultad de comunicaciones. Se establecen contactos forzosamente y al comercio material del negocio, vá unido, aunque sea en pequeña escala el intercambio de ideas, de canciones y de mil cosas.

Tenemos á mano un testimonio irrecusable del comercio sostenido por Guipúzcoa con el extranjero. Es el capítulo II del Título XIX de nuestros fueros, en el que se dice: „Ordenamos y mandamos que se deje y consienta venir libre é seguramente á cualesquiera personas de cualquier parte de estos Reynos y Señoríos, así de Francia, como de Navarra, é *Inglaterra*, é *Bretaña*, ó de cualesquiera parte con sus naos, é fustas, é bestias cargadas de pan, trigo, centeno é avena, ó mijo, ó vino“ etc. etc. Refrendado por Dⁿ Fernando y D^a Isabel en Valladolid á 24 Enero de 1489 y ratificado sucesivamente por Dⁿ Cárlos y D^a Juana en 1528 y 1552 y por Dⁿ Felipe IV en 1649.

Es' evidente que de no haber habido aquí comercio de los artículos mencionados, no había para qué incluir en el Código foral,

la citada real disposición. Es asimismo evidente que al nombrar *Bretaña*, el tráfico con esta región francesa tenía cierta importancia. La actividad de los bretones por mar, era grande, como además de todas las noticias históricas, lo indica el nombre de *Cap breton*, no lejos de Bayona. Nuestros antepasados, traían de fuera, entonces como ahora, los artículos de comer y beber que el país no producía en cantidad suficiente, y como la marina mercante vascongada tenía gran importancia para aquella época, recurrían á la vía más barata y cómoda, que era la marítima para proveerse de lo que les hacía falta.

Hasta tanto que la imprenta ha tomado el enorme desarrollo iniciado á fines del siglo XVIII, el comercio y las guerras eran los principales vehículos de ideas de todo género. Lo sensible es que las canciones no se facturaban, así es que no puede averiguarse la fecha de su envío, ni el nombre del receptor, ni el buque que las traía á bordo.

Recordando yo haber leído en la Diputación de Guipúzcoa, un precioso informe del Sr. Echegaray, acerca de la factoría que los vascos tuvieron en Brujas, y no encontrándolo entre mis papeles impresos, me dirigí al cultísimo amigo, para rogarle me dijese dónde se había publicado su trabajo. Me contestó que aquel informe, como otros suyos, permanecía inédito, lo cual es una prueba de su excesiva modestia y también del escaso aprecio que se profesa en nuestro país á cuanto represente cultura. Y sin embargo, todos esos estudios son útiles y necesarios en un momento dado, como á mí, ahora, me ocurre.

En una de sus cartas, escritas con facilidad tan envidiable que se pueden llevar á la imprenta sin necesidad de corrección previa alguna, me dice Echegaray lo que sigue.

„Parece indudable que ya en el siglo XIII los vascos sostenían relaciones comerciales con Brujas. El comercio con Flandes fué la causa principal de las desavenencias que hubo entre nuestros mayores y los ingleses, dando origen á batallas navales como la de Winchelsea en que la suerte se nos mostró fosca y la de Rochela en que nos sonrió la victoria. A mi juicio el apogeo del comercio vasco en Brujas se registró en el siglo XV, segun se deduce de las cuestiones que tuvimos con los mercaderes de Burgos y que se sometieron á la

resolución del Rey de Castilla, y lo comprueba de modo más solemne la construcción de la *Casa de los Vizcaínos*, edificada en 1494, cuando cabalmente iba á iniciarse la decadencia de la vieja ciudad flamenca y la expansión comercial de los hijos del Cantábrico buscaba nuevos rumbos, preparándose á dirigirse con preferencia á los Indias Occidentales, entonces descubiertas por Colón. Esta fué una de las causas, quizás la principal, de la decadencia de Brujas. Otra de las causas que cooperaron á esa decadencia fué el haberse cegado el *Zwyn* que ponía á Brujas en comunicación con el mar. En nuestros días, si mal no recuerdo, se ha tratado de canalizarlo, pero ya el comercio desde el mismo siglo XVI, ha aprendido el camino de Amberes. Aun cuando el *Consulado de España* en Brujas subsistió hasta comienzos del siglo XVIII, en que se hizo entrega de sus papeles por los escribanos encargados de su custodia, de hecho el comercio de los vascos se había extinguido en los albores del siglo XVII.“

Lo que apunta Echegaray es utilísimo para mi tesis porque señala uno de los caminos, acaso el principal, por el que vinieron á nuestro país, melodías que Flandes había importado de Bretaña, directa ó indirectamente. La época del apogeo del comercio con Brujas coincide con la época de la pacificación de nuestro país que, libre de oñacinos y gamboínos, es de creer, como he apuntado, se encontrase ávido de una expansión artística que en sí no tenía. Cierto es, que desde el descubrimiento de las Américas, hacia ellas se orientó el comercio vasco, pero no lo es menos que el nuevo rumbo y movimiento no llegó ni en uno, ni en muchos años á adquirir tal importancia que matase al sostenido con Flandes, que continúa durante el siglo XVI, y del cual, según todas probabilidades se dirigiría una parte á Amberes, antes de cesar por completo nuestro tráfico con aquellos países.

Puede suponer el lector que éste y otros puntos, esbozados nada más en estos renglones, son susceptibles y, á mi juicio, muy dignos de ser estudiados y tratados in extenso.

Á propósito de la influencia probable de las guerras en nuestro folk-lore musical, copio también fragmentos de las cartas de Echegaray.

„Cuando leía lo que V. me dice de la semejanza entre nuestras canciones y las del País de Gales, me vino á las mientes que en

otros tiempos anduvieron por allá, sino precisamente nuestros antepasados, los de otros vascos que viven al otro lado del Bidasoa, llevados á Inglaterra por los Reyes ingleses que dominaban la Guiena y que conocían las aptitudes de los vascongados para la guerra de emboscadas y guerrillas. Lo dice Matro de Westminster, cronista medioeval y lo reproduce el sagacísimo Agustín Thierry, exornándolo con oportunos comentarios en esa obra de arte seductora y llena de vida que se titula: *Historia de la conquista de Inglaterra por los Normandos*. Hablando del año 1282, y después de recordar el carácter que tuvieron las luchas de los gaélicos contra los anglonormandos, refiere que estos no pudieron jamás llegar á las montañas en que aquellos se refugiaban, hasta la época en que el rey Eduardo 1º que llevaba este nombre desde la conquista de los normandos, franqueó las altas montañas de la Cambria septentrional que ningún rey de Inglaterra había pasado antes de él. La más alta cumbre de estas montañas, llamada en gaélico Craig-eiri, ó sea el pico de nieve, y en inglés Snowdon, era mirada como sagrada por la poesía y se creía que todo aquel que allí se durmiera, despertaba inspirado. Este último baluarte de la independencia cambriana, no fué forzado por tropas inglesas, sino por un ejército venido de la Guiena y *compuesto en gran parte de mercenarios vascos*.¹ Formados estos en sus montañas en una táctica militar muy parecida á la de los gaélicos, eran más propios para vencer las dificultades del país, que la caballería pesada y la infantería regular que se había llevado allí hasta entonces. Esta guerra contra los habitantes de Gales, tuvo que establecer por fuerza un contacto entre ellos y los que iban á combatirlos. Sería muy interesante averiguar cuanto tiempo se prolongó ese contacto, para deducir si pudo influir en la transmisión de los cantos populares del país sojuzgado al país de los invasores.“

Incompetente yo para satisfacer la legítima curiosidad de Echeagaray, endoso la pregunta á las personas idóneas, por si tienen á bien contestarla.

Sigo copiando. „Estos días he estado practicando una investi-

¹*De Vasconensibus atque Baschis*, dice Matro de Westminster, escritor casi coetáneo.

gación muy detallada en los libros parroquiales de la anteiglesia de Ereño, para dar en ellos con el nombre de un arquitecto, hijo de la misma anteiglesia, que dejó huellas de su valer en la parroquia de Albacete y tropecé con que á mediados del siglo XVI se recibió á la vez la noticia de haber muerto tres hijos de la misma feligresía en Flandes. Era por el año mil quinientos setenta y tantos. De modo que después de haber disminuido considerablemente nuestro comercio con aquellas tierras, todavía seguíamos enviando á ellas no pocos de nuestros hijos. ¿Irían estos á pelear.? Es posible. *Las guerras de los Estados Bajos*, de Cárlos Coloma *están llenas de nombres vascos*. Cuando Ambrosio de Spínola y Mauricio de Nassau se reunieron en La Haya para concertar una tregua de doce años, en el mismo coche que ocupaban aquellos dos ilustres capitanes, iba con ellos el famoso secretario guipuzcoano Juan de Mancisidor, no sé si natural de Zumaya, ó de Zarauz, uno de los que constituían la plenipotenciaria española para el concierto de aquella tregua. Es indudable que estos hombres de guerra y estos políticos que seguimos enviando á Flandes, contribuyeron á mantener con aquel país las relaciones que había iniciado el comercio. Los soldados, sobre todo los que habían permanecido largos años en las tierras del Escalda, bien pudieron traer cantos y melodías á que allí se habían acostumbrado. No hay manifestación alguna de la actividad humana que no se ligue y relacione con otros rumbos, hechos y manifestaciones.“

D^a Arturo Campión, refiriéndose á Navarra me hace con su habitual claridad y precisión, las observaciones siguientes.

„El país euskalduna desde la remota edad media, tuvo un canal de comunicación siempre abierto con el resto de Europa, por donde penetró toda la cultura existente al otro lado de los Pirineos. Ese canal fué Navarra, no hay que olvidarlo, sobre todo desde que se constituyó en Reino. Pero aun antes, participó de la cultura europea porque tempranamente Navarra fué un país monacal y V. sabe que durante varios siglos toda la civilización estuvo reclusa en los monasterios. En el siglo IX, poseía Navarra un cenobio famosísimo, el de San Zacarías (de cuyo emplazamiento ni memoria queda por haber sido derruido en la invasión de Abd-er-Rahmen) al cual se acudía para copiar códices y manuscritos preciosísimos, según consta

en la carta del mártir cordobés San Eulogio. Pues bien, estos monasterios transmitieron al país todas las formas de arte entonces conocidas. La monarquía también con su gobierno ceremonial y palatino y su procedencia dinástica extranjera á veces, influyó poderosamente para que se difundiese la cultura de la Europa occidental. Nuestro Sancho el Fuerte era cuñado de Ricardo Corazón de León; los Teobaldos, parientes próximos de San Luis de Francia. El rey Ricardo era amigo de los trovadores, lo mismo que DⁿSancho. Los Teobaldos, trovadores ellos mismos y quien dice trovadores, dice *influencia provenzal*, cultura refinada y exquisita. Entre los primeros trovadores de España suena el nombre de Juan de Navarra. Así es que nuestro pequeño Reino, llegó á ser un museo de arte en obras de escultura, esmalte, orfebrería, pintura, arquitectura etc. etc., cuyos últimos vestigios aun hoy saboreamos. La música no dejaría de figurar entre sus hermanas.“

„Las indicaciones que le hice en mi carta anterior, no se proponían otro objeto, sino el de llamar su atención sobre el punto de contacto que *siempre* ha existido entre los navarros y Europa, á modo de portillo abierto á todas las influencias. Creo se me olvidó señalarle el camino de Santiago, que por San Juan de Pié de Puerto subía á Roncesvalles é iba á Pamplona por los valles de Erro y Esteribar, y luego á Estella por Puente-la-Reina. Estos caminos de peregrinos se ha averiguado que ejercieron influencia sobre el desarrollo de la poesía francesa de los siglos XI y XII, cuyo origen es *céltico*.“

Cuanto apunta Campión es sumamente sugestivo. En primer lugar la afirmación de que los monasterios durante la edad media resumían y comprendían en si la cultura total (salvo la labor de los legistas) es muy cierta y concuerda con mis indicaciones referentes á que la música profana no se separa de la Iglesia, no se individualiza, hasta fines del siglo XI, ó hasta el siglo XII.

¿Qué tendencias artísticas introducen en Navarra los Teobaldos y se desarrollan merced al camino que ponía aquel Reino en comunicación con Francia. ? El mismo Campión lo dice; *es la refinada y exquisita cultura provenzal*. Ahora bien, los cantos que yo conozco de los primeros madrigalistas, y lo mismo digo de los del siglo XVI,

no se parecen, según indiqué en el capítulo I, á nuestras melodías euskaras, tienen otro origen, otro carácter y otras tendencias, aparte de que en ellos la música se propone, como casi único fin, el de hacer valer la letra, mientras á bretones, gaélicos y vascos preocupa principalmente la melodía, por su valor intrínseco musical. Como dice Echegaray, todo se relaciona en la vida de los pueblos y por eso sería en mí temerario empeño, negar que el género de música introducido probablemente en Navarra durante el siglo XIII y siguientes, no haya ejercido alguna influencia en los cantares netamente euskaros. Lo que se puede, me parece, afirmar es que en todo caso, esa influencia debió ser insignificante ó punto menos.

He dicho ya anteriormente que de la lectura de las canciones recogidas por el P. José Antonio de San Sebastián en el valle del Baztán, sacaba yo la impresión de que aquellas melodías sencillas, candorosas y puras eran, en gran parte, las antecesoras y progenitoras de las guipuzcoanas y vizcaínas. Posteriores canciones anotadas por el mismo P. capuchino, en Sara, me afianzan en mi opinión y como las melodías baztanesas proceden evidentemente del país vasco situado al Norte del Bidasoa, todo concuerda para dar como muy probable que el arte musical empezó allí á tomar cuerpo y florecer antes que entre nosotros los vascos de la vertiente Sur del Pirineo.

Las melodías bretonas tenían más fácil acceso al Labourd, que á Guipúzcoa y Navarra, corriéndose á lo largo de la costa del Golfo de Gascuña. La misma guerra de Eduardo de Inglaterra contra Gales, pudo contribuir á que las canciones. de la Cambria llegasen al Labourd antes que las mismas bretonas. ¿Quién sabe.?

La historia de la música popular euskara es la historia de la cultura del país y por eso presenta no solo el interés del arte, sino el de la historia en general y hasta el de la cuestión de afinidades de razas. Hay inmenso campo que roturar y cultivar.

Es preciso no olvidar, por último, que con D^o Felipe el Hermoso y con su hijo Cárlos de Gante vinieron á España músicos flamencos. En aquella época los viajes eran penosos y obligaban á hacer frecuentes y largas paradas. Posible es que aquellos profesionales del arte dejasen á su paso por nuestras montañas algunas canciones populares que juntamente con sus obras sabias, llevasen consigo y

que esas melodías se aclimatasen aquí por ser gratas á los oídos vascongados.

He dicho que el arte no se presenta con caracteres unilaterales. Cuando una de sus ramas florece, la acompañan las demás en su proceso de expansión y crecimiento. Si por tanto, una buena parte, cuando menos, de nuestras melodías populares, proceden de Flandes, de esta región debieron venir á la vez, obras ó ideas de otras artes. Así resulta en efecto.

Á propósito de las obras flamencas de tallado y escultura existentes en nuestro país, había yo tomado notas del *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, pero como esas notas eran escasas y no abarcaban la sección de pintura, siendo así que muchas veces había oído yo por uno y otro lado mencionar cuadros flamencos que poseían algunas familias de abolengo vascongado, me atreví á molestar al amable Sr. Echegaray, rogándole me enviase una breve noticia citando las pinturas más notables de aquella procedencia entre las que él seguramente conocería. Echegaray me envía las siguientes cuartillas que no tienen desperdicio y en las cuales se señalan las obras artísticas de talla que yo pensaba mencionar. Es por tanto, dentro de la exigida brevedad, una idea completa de la ingerencia flamenca en nuestro país, motivada por el comercio y por las guerras, que algo de bueno han de tener, entre tanta maldad.

Solo me permitiré añadir á las obras tan oportunamente mencionadas por Echegaray, la que veo en la *Monografía histórica de Eibar*, del Sr. Múgica. En las cuentas de fábrica de la iglesia parroquial de la mencionada villa, se lee: „En 5 de Enero de 1590 dió Pedro de Ibarra, hijo de Antonio Ibarra, de limosna, las dos águilas y sus peanas y dos candelabros de bronce á la dicha iglesia, que pesaban 1135 ½ libras de bronce, peso *de Bravante*“. Este último detalle, dice el Sr. Múgica, indica de donde se trajeron las águilas.

Dejo la palabra al Sr. Echegaray.

„Las activas relaciones que nuestro país sostuvo en Flandes en las postrimerías de la Edad Media y en los albores de la Edad Moderna han dejado huella que no se desvanece, no solamente en las páginas de la Historia, sino también en iglesias y casas solariegas

en las que se ven, en número no escaso, obras de arte que están llamando á voces su procedencia flamenca.“

„Un inventario de estas obras de arte daría copiosa luz á la historia de nuestras relaciones con los países del Norte, y constituiría seguramente para ambos una revelación, porque serán no escasos los que piensen que no es tan crecido el número de trabajos del arte flamenco y holandés que aun se conservan en nuestra región, no obstante las considerables mermas sufridas con el andar de los tiempos y con la traslación de obras de esa procedencia á otros lugares á donde fueron á morar sus poseedores.“

„De retablos que denotan su oriundez septentrional, podemos citar el notabilísimo de la capilla de San Pedro en la parroquia de Santa-María de Orduña; el de la capilla que pertenece á la familia de los Condes de Alacha en la iglesia parroquial de Cestona, y aun el viejo y notabilísimo retablo que había en la basilica de Santiago de Bilbao, y que ha desaparecido en el siglo XIX, si no fué labrado en Flandes, era obra de un hijo de aquellas comarcas, muy conocido en Vizcaya en la primera mitad de la décimasexta centuria, el famosísimo Guyot de Beaugrant, de quien hay motivo para conjeturar que alguna otra obra de análoga índole, aun no identificada, debió ejecutar para el país vasco.“

„De tablas y lienzos de idéntica procedencia, el catálogo es más extenso. Recordemos la notabilísima tabla que se admira en una de las capillas de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, de Zumaya, y cuya importancia hace resaltar el Baedeker; el notabilísimo políptico que posee en Tolosa la familia de Arteaga, que lo ha llevado allí de una casa suya de Deva, en donde llamó poderosamente la atención de conoecedor del arte tan fino y sagaz como Dⁿ Pedro de Madrazo, quien encareció su mérito, calificándolo de relevante; una *Degollación de San Juan*, en tabla que vió en la misma villa de Deva, el infatigable investigador Dⁿ José Vargas Ponce; dos cuadros existentes en la iglesia de las Monjas Agustinas de Motrico, y de los cuales averiguó el antes citado investigador que fueron traídos de Amberes. Si fuésemos á enumerar uno por uno todos los lienzos y tablas de la misma procedencia que pueden contemplarse en Guipúzcoa y en Vizcaya, esta nota adquiriría una extensión desmesurada.“

„Pero no solo tablas y lienzos, y retablos importamos de las tierras báltavas y flamencas, sino también laudas de bronce. Indudablemente ostentan aquella procedencia las que Cavanilles mencionó con encomio en su libro referente á Lequeitio, como existentes en la iglesia parroquial de aquella villa vizcaína; la de Martín Ochoa de Vildósola, que subsistió hasta nuestros días en la iglesia de Castillo (Vizcaya) y que una vez construida la nueva parroquia de Castillo y Elejabeitia, fué trasladada por DⁿJosé Luis Torres-Vildósola á su casa de la calle del Correo, de Bilbao, en donde hemos tenido ocasión de verla á nuestro sabor; la de Pero Lopez de Vitoria, hoy existente en el local del Archivo municipal de Bilbao y acerca de la cual ha publicado DⁿTeófilo Guiard un interesante artículo en el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. Todas esas laudas se remontan al siglo XV, y de que son flamencas no cabrá la menor duda á quien las coteje con las que dá á conocer, por medio del fotograbado, el canónigo Duelos, en su magistral libro: *Bruges. Histoire et Souvenirs*, completa y magnífica monografía acerca de aquella celeberrima Ciudad que tal importancia mercantil ejerció en los días de la Edad Media en que se vió frecuentada por marinos y comerciantes de las costas guipuzcoanas y vizcaínas que llegaron allí á tener edificio propio y artístico. Aunque este haya desaparecido, todavía podemos contemplar su traza en la *Flandria ilustrata*, de Sanderus.“

„La influencia del arte flamenco se extendió también á las construcciones arquitectónicas, pues del Secretario Mancisidor ¹se cuenta que en Zarauz comenzó á edificar una casa por el estilo de las de Flandes, en donde aquel personaje ejerció altos cargos.“

„Los pueblos dados al comercio marítimo, siempre se mostraron más asequibles á toda influencia exterior y más fáciles de ser ganados por ella. En Bilbao hubo de darse ese mismo caso, pues recuerdo haber oído, en una de las reuniones de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, á DⁿTeófilo Guiard, conocedor profundo de la historia de la Invicta Villa y explorador diligentísimo de sus archivos, que, en cuanto á la disposición y traza de sus edificios y calles en épocas alejadas de la nuestra, la hoy famosa y opulenta

¹Ya citado anteriormente.

villa del Nervión, no tenía ninguna peculiaridad, sino que se asemejaba á *Brujas*, á Nantes, ó á Bayona, sin que él se creyese todavía suficientemente preparado para determinar á cual de cada una de estas tres localidades se parecía en cada caso, porque para ello, sería preciso hacer un estudio detenido y meditado no sólo de la antigua Bilbao, sino de la antigua Bayona, de la antigua Nantes y de la antigua *Brujas*.“¹

No necesito encarecer la importancia que tienen para mi tesis los datos del Sr. Echegaray y la interesantísima opinión del Sr. Guiard.

Hubiera sido para mí extraordinariamente agradable el señalar á la canción popular euskara, largo y glorioso abolengo que arrancase desde los albores mismos del periodo histórico. No lo he podido hacer.

Me consuela una circunstancia. Las familias, y las razas recorren su ciclo como el individuo. Si al cabo de cierto periodo de tiempo, un ingerto adecuado y conveniente no les comunica nueva energía para continuar viviendo intensamente, decaen sin remedio. Para la persona, el ciclo es cuestión de años, sin que haya injerto que lo evite; para las familias cuyos individuos no entroncan más que entre sí, cuestión de siglos, y para las razas, cuestión de unos millares de años á lo sumo. No está en nuestras manos anular esas leyes y no tenemos más remedio que conformarnos con ellas.

Civilizaciones poderosas desaparecieron. Otras han vivido y viven merced á nueva sangre que los enlaces les aportaron, pero acaso ninguna prosiguió su camino conservando íntegra la totalidad de sus energías y de sus aptitudes.

De la Grecia de Pericles no queda en la nación griega actual, más que el recuerdo. El brillo de su admirable civilización nos

¹En el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya* (Tomo IV, Cuaderno III) empieza precisamente el Sr. Guiard á publicar un interesante estudio de las relaciones comerciales entre los puertos de Bilbao y Nantes. Esas relaciones iniciadas en el siglo XIV, adquieren ya cierta importancia en el siglo XV, en el cual funcionó una sociedad de la que formaban parte mercaderes nanteses y bilbaínos, denominada, *Confrérie de la contractation*. Durante el siglo XVI, la negociación principal de Bilbao con Francia, se hacía por el puerto de Nantes, y era de verdadera importancia.

alumbra todavía, pero la raza pura helénica apenas existe; los injertos no fueron provechosos á aquel pueblo de artistas y pensadores.

Inglaterra que aunque nos parezca extraño, fué un centro musical importante en el siglo XVI, ha pasado de productora á consumidora en ese arte.

Italia no tiene la supremacía de la pintura como en los siglos XIV, XV y XVI.

España perdió rápidamente su inmenso imperio.

Luis XIV vió amargados sus últimos años por desastres guerreros, después de haber vencido tantas veces con Turena y Condé.

Los Turcos que llegaron á las puertas de Viena están á punto de volver á pasar el Bósforo para retirarse al Asia. La civilización árabe agoniza.

Al arte del tiempo de los Felipes en España, sucede el marasmo con los Cárlos y Fernandos.

La música española tan floreciente en el siglo XVI, decayó por completo en los siglos siguientes.

Pretender que un pueblo sostenga en alto el pabellón de la grandeza en todos los órdenes sociales, es pretender un imposible.

Si Euskaria en siglos anteriores hubiera visto desarrollarse en su seno las artes con empuje, es probable que hoy se encontrase en pleno abatimiento artístico. Por el contrario, ahora es cuando precisamente existe en nuestro país un anhelo inusitado, una tendencia seria é inteligente que se propone cultivar el arte en sus diversas manifestaciones

En la imposibilidad completa de sobresalir siempre, al principio, al medio y al final de los tiempos, prefiero asistir á la simpática evolución de mis días, que recordar en la decadencia esplendores que pasaron; prefiero la satisfacción de las propias obras, á conmemorar en la inacción los hechos dignos de alabanza de nuestros antepasados.

Estos renglones; es decir, las consecuencias que de mis modestas investigaciones deduzco, deben, servir, nó de pena y desconsuelo á, mis paisanos, sino de estímulo para proseguir trabajando con amor y empeño en el arte, como hoy se hace, y al mismo tiempo para elevar nuestra escasa cultura general, tan olvidada y hasta desdeñada.

Por otra parte, yo veo que las naciones no glorifican exclusivamente á los genios creadores que de ellas surgieron. Cantan también himnos de alabanza en honor de aquellos hijos suyos que contribuyeron á su progreso, trayendo de otros países adelantos que en su patria no existían. No se fijan únicamente tampoco en si un artista produjo ó nó obras que respondiesen de modo perfecto á los antecedentes étnicos é históricos de su país, sino que ensalzan las innovaciones representativas de un progreso verdadero, que no perjudica, sino más bien afianza los caracteres fundamentales de la raza, señalándole nuevos puntos de vista y nuevos ideales.

Así España festeja á Garcilaso y á Boscán, que en el arte de la poesía, eran italianos, como encumbra al pintor Ribera, italiano también por sus estudios.

Victoria, Escobedo y otros célebres músicos pertenecían á la misma escuela de Palestrina.

Cristobal Colón era genoves.

En la escuela dramática francesa de la edad de oro, influyó considerablemente el teatro antiguo español, lo cual no obsta para que la nación vecina eleve estatuas á Corneille, Racine y Molière.

Rubens, como pintor, es italiano y sin embargo Flandes lo considera como una de sus glorias.

Así debemos considerar también los hijos de la total familia euskara, á los anónimos comerciantes, guerreros y políticos que en nuestra época de atonía artística, nos trajeron de Bretaña y Flandes las preciosas canciones que tan admirablemente armonizan con nuestro modo de ser, ahorrando á nuestros antepasados el esfuerzo necesario para concebirlas ellos mismos, tras de periodo más ó menos largo de balbuceos y ensayos.

Nota adicional.

Casi al terminar estos renglones llega á mis manos un libro reciente, *Die Anfänge der Musik* (Los comienzos de la música) por Carl Stumpf (1911). Su lectura es muy interesante, no tan solo por la competencia que el autor demuestra, sino porque ha dispuesto del material acopiado en el *Archivo fonográfico de Berlín*, en el cual existe gran número de canciones de indios y pueblos semi-salvajes

del mundo entero (Naturvölker) de cuyo exámen cabe inducir con grandes probabilidades, cuales fueron los comienzos de la música.

Me limito á decir, que en tésis general, las ideas y conclusiones del autor concuerdan con el resultado de mis modestísimas opiniones, brevísimamente expuestas en el Capítulo II, y que no es del caso ampliar.

No puedo resistir, sin embargo, al deseo de dar á conocer, como ejemplo típico de canción primitiva, la primera de las melodías, si tal pueden llamarse, que cita Stumpf. Procede de los Weddas de Ceylan y ha sido tomada, como otras, fonográficamente.

Met. ♩ = 208.



El autor hace notar que el ambitus no pasa de una tercia menor y que la canturía es la repetición, ligeramente variada, del mismo motivo, y añade. „Esos cantos de Weddas presentan un ejemplo de los primeros pasos de la música, en los cuales no hay más que intervalos pequeños.“

También guarda relación con algunas de mis observaciones del mismo Capítulo II el contenido de la siguiente nota de Stumpf. Dice así; „Aparte de los ejemplos que doy como prueba de complicaciones rítmicas, véase á continuación un caso de unión simultanea de dos ritmos desiguales“. Según las observaciones de Fr. Boas, muchos cantos de los indios Kwakiutl, acompañados por un instrumento de percusión (Pauke) son del tipo siguiente.

Percusion

Canto

Cada parte, instrumento y canto, llevan, según afirma Boas, su ritmo con la más escrupulosa exactitud(?).

Que á cada 6 compases del 5/8, hubiese concordancia con 5 compases del 3/4, es elemental; pero ¿cómo pueden coincidir esos compases, uno á uno?.

El problema no veo tenga más que dos soluciones. La primera consiste en suponer que la corchea del 3/4 es de menor duración que la corchea del 5/8, en la relación de 5 á 6. Me cuesta muchísimo suponer que esos indios lleguen á esa escrupulosidad en la medición del tiempo.

La segunda solución, á la que me inclino, es que, *en realidad*, ó el 3/4 se amanaera, pasando la última negra de cada compás, á ser corchea, ó bien en el 5/8, la segunda pausa de cada compás, pasa á ser pausa de negra. Nótese que en este último caso, no se altera ni la energía, ni el carácter del ritmo del instrumento de percusión, cuyo último toque hace el efecto pintoresco de contratiempo.¹

F. GÁSCUE.

¹*Rectificación.* — En el capítulo II, al hablar del compás 6/8, hay una nota mía, en la que cito las palabras *gerade* y *ungerade* con que los alemanes designan respectivamente el compás' binario y el ternario. He padecido al redactar esa nota una infantil distracción, explicable unicamente por la obsesión que en la inteligencia y en la memoria ejercen las ideas fuertemente embutidas en el cerebro.

La acepción fundamental de las palabras mencionadas, es la contenida en la nota. *Gerade*, es recto, directo, regular y *ungerade*, lo contrario; pero tienen ademas esos vocablos otra acepción, que es la de *par é impar*, derivada probablemente de la primera.

Téngase por suprimida la referida nota.

Apéndice.

Artículo publicado por la *Revista Musical*, de Bilbao, Nos. 2 y 3 de 1911.

El compás quebrado del Zortzico.

El docto catedrático de la Universidad de Barcelona, don Telesforo Aranzadi, persona de vastísima cultura y erudición, ha publicado en la „Revista internacional de los estudios vascos“, entrega 3ª del corriente año de 1910, un artículo muy interesante, examinando algunas melodías castellanas y laponas escritas en 5/8, ó que se cantan por el pueblo en ese compás. El referido trabajo del señor Aranzadi me induce á escribir estas cuartillas.

Opinan los naturalistas que en la especie humana, el grito precedió á la palabra, y que por medio de sus variantes é inflexiones el hombre expresó de manera imprecisa pero clara, los sentimientos y estado de alma fundamentales, como la alegría, la tristeza, el dolor, la tranquilidad, la cólera, etc. etc., de análogo modo, aunque la comparación no sea muy lisonjera para nosotros, con que hoy indica, por ejemplo, el perro, esos mismos sentimientos.

A medida que el oído humano se afinaba ó pulimentaba, es indudable que las inciertas tonalidades contenidas en el grito, se fueron precisando hasta llegar con mayor ó menor perfección á nuestras notas, es decir, aproximándose á expresar los intervalos fonéticos que la física indica ser los más concordantes ó menos discordantes.

Cuando oigo cantar á andaluces de la pura cepa algunas melodías de su país, no puedo menos de recordar que entre lo que llamo grito y nuestro sistema musical, debió existir larguísimo periodo histórico, ó mejor dicho prehistórico, durante el cual la sucesión de los sonidos

tuvo esa misma borrosidad, esa indeterminación musical de los cantares genuinamente andaluces, ó genuinamente árabes, intraducibles con exactitud á nuestras escalas.

Dice Kiseweker en su estudio acerca de la música árabe, que en la gama de ese pueblo, los intervalos de tono entero se dividen en tres partes iguales, pero añade que en la habitual canturía no se precisan, ni distinguen por el oído más fino tales divisiones, cuya significación borrosa se encuentra únicamente en los arrastres ó portamentos de la voz.

He oído á los derviches de Scutari entonar plegarias, exactamente como cantan hoy nuestros andaluces algunas de sus melopeas, semejantes á prolongados lamentos, pero les he oído también entonar canciones rítmicas tan precisas y claras como las nuestras modernas. Otro tanto digo de los muezzines, afinadísimos generalmente.

Esos cantares imprecisos fonéticamente, sin ritmo, ni compás, dan, repito, la impresión de algo muy primitivo, de una melopea en gestación.

Precisados los sonidos, vino la melopea verdadera, ó prosa musical, que se conserva en la Iglesia y en los cantares del pueblo con tenacidad tan grande, que para interpretar y fijar musicalmente muchas melodías populares hoy en uso, es indispensable recurrir á los cambios constantes de compás, sin que ni aún así, la notación en el pentágono reproduzca fielmente la sucesión de sonidos del cantar, libre en su origen de la traba del compás y frecuentemente del ritmo. Por eso Olmeda, á quien cita Aranzadi, tuvo el excelente acuerdo de escribir muchas canciones de Burgos, á estilo de canto llano; es decir, sin compás, limitándose á ligeras indicaciones del valor en el tiempo de determinadas notas; á indicar, en suma, los acentos musicales, que en una buena canción deben corresponder con los acentos de la letra.

Cuando los pueblos empezaron á bailar rítmicamente, acompañándose de la música, ésta tuvo que sujetarse al ritmo y al compás. Nacieron las melodías, nació el verso musical.

¿Cuál fué el compás primitivo.? ¿Fué binario ó de tres partes.? Se ha escrito mucho respecto al particular. Yo, que no tengo absolutamente nada de sabio, ni de erudito, creo, sin embargo,

firmemente, que la división del tiempo más fácil y natural, es la binaria, y por tanto, que las primeras melodías de baile estuvieron pensadas en compás de 2 ó 4 partes, en 2/4 ó en compasillo. Así lo está la danza prima de Asturias, que se baila en corro, y que debe tener origen muy antiguo.

La naturaleza tiende al equilibrio y á la simetría. No habiendo fuerza exterior que lo impida, las especies minerales adoptan formas simétricas al concretarse y precipitarse de sus disoluciones. Las llamadas hemiedrías, han despertado la sagacidad matemática de los cristalógrafos, á fin de poder referirlas á las formas tipo, á las formas simétricas. El ritmo de la naturaleza, en las estaciones, en las mareas, en las fases solares y lunares, es simétrico. No es, pues, de extrañar que las artes plásticas tengan por fundamento la simetría y que la excepción sea el faltar á ella. Simétrico es el verso literario, simétrica, con frecuencia, la misma prosa y cuando se dice de un buen cuadro que su composición está bien entendida, se quiere decir que tiende á cierta simetría en su conjunto.

Admitido el ritmo ternario para la poesía, hubo de derivarse de esa circunstancia el compás de tres partes, ya que los ritmos fundamentales del sistema, eran, musicalmente hablando, de blanca y negra ó el inverso de negra y blanca.

Y aun el mismo compás de tres partes, tendiendo á la forma de lo que podríamos llamar equilibrio estable, introduce en el tiempo binario, sus 3 notas típicas, formando el 6/8.

Si cuanto dejo sumariamente expuesto es verdad, ó si en ello hay algo de verdadero, se deduce que el compás quebrado de 5/8 no es un compás natural; sino un verdadero artificio en la métrica del tiempo musical.

En mis modestísimas conferencias de San Sebastián (1906) acerca de la música popular vascongada, hacía notar que la colección Iztueta (que mejor debía llamarse colección Albéniz, toda vez que este distinguido músico la formó) impresa en San Sebastián, año 1826, no contiene un solo ejemplo de melodía vascongada, escrita en 5/8, y sin embargo, algunas de ellas se cantan á tiempo de zortzico. A continuación añadía los siguientes párrafos que copio del folleto publicado con las referidas conferencias.

„¿Es que se equivocó Albéniz y cometió una errata de bulto al escribir zortzicos en 6/8? Creo que no. Albéniz era de San Sebastián, poseía un gran caudal de conocimientos musicales, había viajado, había vivido en Madrid, no era, en fin, un cualquiera. No es, por tanto, posible suponer que cometiese una falta garrafal. Lo que hay es que el zortzico, en su forma actual de 5/8, ni es tan frecuente como parece, ni tan antiguo como en general se le supone.“

„Voy á manifestar mi modestísima opinión acerca de su origen.“

„No habrá profesor de música, ni director de orfeón, banda ú orquesta, que no sepa lo difícil que es, aunque á primera vista parezca todo lo contrario, el llevar un compás en dos tiempos, con precisión. El tiempo que se indica con la batuta en alto, tiende siempre irremisiblemente á ser más breve que el que se señala con la batuta abajo. Muchísimas veces me he fijado en ello al oír bandas de música. Pocos directores señalan con igualdad matemática los dos tiempos; rara vez deja de haber alguna diferencia entre el primero y el segundo de cada compás. Ocasión ha habido, fuera del país vascongado, en que me parecía oír cantar á un orfeón en 5/8, cuando realmente cantaba una barcarola catalana en 6/8. El esfuerzo muscular, la fatiga del brazo del director explica el fenómeno, á mi modo de ver.“

„Lo probable es que el compás primitivo del zortzico fuese el de 6/8; que, dada la dificultad práctica que acabo de señalar, de medirlo con exactitud, se fuese introduciendo en el uso la corruptela de abreviar el segundo tiempo de cada compás; que más adelante se encontró con que esa costumbre comunicaba cierto aire de majestad á la melodía; que se fué acentuando la diferencia de medir en cuestión, disminuyendo cada vez más la duración de las tres corcheas de arriba y por fin, que pasando la costumbre á ser admitida como ley, se suprimió una de las tres mencionadas corcheas, naciendo así el compás cojo del 5/8, del que se ha apoderado el zortzico por estimarlo como forma más adecuada de expresión suya.“

Al reseñar la ópera vascongada „Mirenchu“, música de Guridi y letra de Echave, volví á exponer las ideas contenidas en los párrafos transcritos, porque precisamente Guridi llevaba un aire de zortzico á tres tiempos y sin embargo el efecto era sensiblemente igual que si lo hubiera indicado con la batuta á dos tiempos desiguales.

Pero hé aquí que el señor Aranzadi, transcribe en su curioso escrito, varias canciones laponas, en 5/8, que son una especie de inversión de nuestro zortzico, por cuanto las tres corcheas se marcan en el segundo tiempo del compás quebrado y las dos corcheas en el primer tiempo del mismo. Ya no cabe mi explicación fisiológica del esfuerzo muscular necesario para sostener el brazo en alto durante todo el tiempo preciso.

Al hablar del zortzico, he indicado que el amaneramiento de hacer más breve el segundo tiempo del compás, daba á la melodía cierto carácter indudable de majestad, muy de notar.

El zortzico es un tiempo relativamente lento, en tanto que, ó yo me equivoco mucho, ó las melodías transcritas por Aranzadi, deben llevarse en allegretto, aun cuando no encuentro indicación alguna metronómica de las mismas. Pues bien, el modismo ó amaneramiento que en el zortzico produce el efecto ya apuntado, da á los cantares laponos en cuestión, un cierto aire de ligereza, un gracejo especial, añadiendo un poco de sal y pimienta, pudiéramos decir, al 2/4 ó 3/8 en que esos cantares estarían escritos si procediesen de autores musicales, en vez de proceder de la musa popular.

En cuanto á la repetida explicación fisiológica, es evidente, repito, que tratándose de movimientos vivos, no tiene razón de ser.

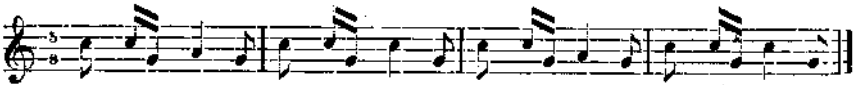
Existen, pues, dos causas que han podido motivar el compás quebrado; una, la dificultad práctica de medir exactamente en los movimientos despacio, y otra, la propensión á introducir un elemento de animación que tomará el aspecto de majestad en las melodías de tiempo lento y de cierta solemnidad, mientras que en las ligeras y vivas acentuará con gracia su aire mismo primitivo y esencial.

Por de contado que en cuanto el amaneramiento se exagera, como ha sucedido, en el último cuarto del siglo último, con los zortzicos, dada la manera violenta de marcar el compás, resulta insoportable el martilleo, y constituye una especie de demostración por el procedimiento de reducción al absurdo, de que el 5/8 no es un compás natural.

Además, seguramente las melodías laponas, que más bien son sonsonetes, repetidos con ligerísimas variantes, han sido tomadas al oído. El músico que las ha fijado en la notación moderna, ha creído

que el compás de 5/8 expresaba mejor que el de 2/4 el gracejo empleado par el pueblo en sus cantos. Se trata, pues, de una pequeña libertad popular en la dicción de tales cantares, más bien que de un sistema que pudiera ser aceptado por los académicos y profesores del arte, y si éstos, hoy en día, se dedican á escribir en todo género de extraños compases, consiste el fenómeno en la deficiencia de ideas melódicas propias y originales, deficiencia que les impulsa á echar mano de cualquier clase de recursos técnicos, para conseguir la difícil novedad apetecida. Examinemos prácticamente algunos sonsonetes lapones.

El primero de los citados, dice así:



Parece evidente que en cada compás se acentúa, haciéndola un poco más fuerte, la negra inicial del segundo tiempo, ó sea del tiempo que, de ordinario, se señala con la mano en alto. Pues bien, exagerando esa acentuación, es como se ha transformado en el cantar de las gentes del pueblo, el primitivo y natural compás de 2/4 en 5/8.

El sonsonete debe, ó puede escribirse, del siguiente modo:



Dígase con cierta energía y algo más fuerte la primera corchea del tiempo segundo, á la cual reemplazó la negra del 5/8 y el efecto es sensiblemente el mismo.

Otro ejemplo es, el segundo citado por Aranzadi.



Lo voy á transcribir en 6/8.



La variación única que he introducido consiste en añadir un silencio de corchea en los compases de orden par. A mi juicio, siendo vivo el tiempo, ese silencio, representativo de un aliento, está muy indicado y dudo mucho que en la práctica, los lapones no tomen el tal aliento, aunque lo llagan quizás más breve que el silencio en cuestión.

La canción conserva el mismo carácter que escrita en 5/8. Hay más todavía. El acento colocado por Aranzadi en el texto del tercer compás, indica que la frase termina, á su juicio, con las dos primeras corcheas, *si, sol*, de dicho compás. Si es así realmente, y digo esto, porque yo no veo frase verdadera, sino la repetición ligerísimamente variada de una sola palabra musical, el 6/8, con la pausa citada, determina mejor el fin del periodo ó frase en cuestión.

Tratándose de composiciones escritas por verdaderos profesionales ó aficionados de altura, la observación antedicha sería nimia y ridícula, pero cuando se habla de cantos populares sencillísimos, me parece tiene su importancia,

No cito más casos, por no hacerme pesado en demasía, limitándome á indicar que todos los cantares señalados por Aranzadi, pueden escribirse en compases regulares, sin que apenas pierdan de su gracia en la escritura musical y sin que, en realidad, sufran la menor modificación, porque el cantante sabe perfectamente darles con los acentos, fuertes y pianos, el carácter que se ha querido imprimirles al transcribirlos en 5/8.

Después de haber citado las canciones laponas, pasa el señor Aranzadi á ocuparse de las canciones de ruedas (corros), de la provincia de Burgos, transcritas por el inteligente músico Olmeda, en compás quebrado de 5/8.

Ante todo, no me parece inoportuno decir, que en mi modestísima opinión las canciones que realmente parecen tener carácter local, las específicas de Burgos ó quizás mejor dicho de Castilla, son bastante pocas en la colección de más de 300 que Olmeda consiguió reunir pacientemente. El efecto útil no ha correspondido ni al esfuerzo, ni al talento musical del autor. Algunas melodías proceden claramente de la jota, otras son verdaderas giraldivas asturianas, sin que pueda precisarse si de Asturias pasaron á Burgos ó vice-versa; en algunas

quiero ver ó giraldillas en embrión ó giraldillas en decadencia (los extremos se tocan); la influencia árabe es en ocasiones innegable y por último, y á eso voy, lo es también la influencia vascongada. El mismo Olmeda hace sus observaciones y reservas respecto al carácter específico local de las melodías, y apunta cuanto dejo indicado brevísimamente.

Las únicas canciones que parecen genuinamente castellanas, son las que escribe sin compás, y á las que ya hice alusión. Esas canciones recuerdan, por el estilo y calidad de la línea melódica, los cantares de los madrigalistas españoles de siglo XVI y anteriores. Dice Olmeda que en ellas se conserva la tradición del canto gregoriano. „Estas melodías de que me vengo ocupando en nada desmienten substancialmente, en cuanto á la tonalidad, las afirmaciones que acabo de hacer relativas al ritmo del canto gregoriano. Muchas de ellas obedecen á ese sistema tonal gregoriano no solo por hallarse sobre modos de ese sistema tonal sino también por el giro de las cadencias, por el sabor que ellas tienen y principalmente por el ritmo.“

Y ya metido en digresiones, debo suplicar á los técnicos tengan á bien sacarnos á los profanos de las horribles dudas en que estamos respecto á las cualidades esenciales de ese canto gregoriano que de algunos años á esta parte, se nos presenta en todos lados y momentos. Mientras unos autores definen el canto gregoriano como una melopea de notas de igual duración, sin más variante que la de recargar las que corresponden al acento de la palabra, otros sostienen que el canto en cuestión es rítmico, no solo en los himnos, sino también cuando el texto está en prosa. Mientras, repito, unos nos presentan como ejemplos, largas series de notas de igual valor en el tiempo, constituyendo una salmodia solemne y lenta, otros cantan trozos musicales de iglesia, en los cuales los adornos melismáticos no permiten vislumbrar siquiera ni asomo de melopea fundamental. Olmeda asegura que muchos cantos castellanos revisten los caracteres esenciales del sistema gregoriano. La confusión entre los indoctos es grande. ¿No habrá una alma caritativa que en pocas páginas nos aclare el punto?

Volvamos á nuestro camino, del que no he debido desviarme.

Las canciones de rueda, acompañan al baile en corro (*reigen* de los alemanes). Olmeda tradujo muchas de ellas, cogidas al oído, en

compás 5/8, porque indudablemente le pareció más adecuado ese compás que el binario ú otro, para expresar el modismo, el gracejo, el aire especial que el pueblo dá á la melodía. ¿Quién sabe si de no haber tenido conocimiento de nuestros zortzicos, no hubiera escrito esos cantos en compás natural y simétrico, acentuando únicamente determinadas notas, con objeto de conseguir efectos sumamente parecidos por no decir iguales? El primer caso citado por Aranzadi, es el siguiente:



Transcrito en 2/4, el efecto, si se acentúa un poco fuerte la primera nota de cada compás, es igual, puesto que se cantan las ruedas en movimiento animado.



Me parece que existe semejanza indudable, dicho sea de paso, entre el estilo y carácter de esta rueda y ciertos aires vascongados de tamboril.

He creído siempre que muchas de las melodías vascongadas en movimiento vivo, son de origen exótico. Nuestro carácter no tiende á la viveza y rapidez de movimientos, sino á los tiempos solemnes y acompasados.

En el ejemplo que sigue, se vé de mudo palpable la influencia vascongada. No es posible negarlo. Es un zortzico en toda regla, en estilo moderno, salvo la diferencia de velocidad.



Si lo escribimos en 6/8, resulta el efecto muy aproximado, teniendo presente la velocidad del tiempo, en allegretto.



Olmeda y Aranzadi se detienen á comparar el ritmo y carácter de las ruedas castellanas con los zortzicos. Es indudable para todo aquel que esté familiarizado con éstos, que no existe analogía entre unos y otros bailes, más que en aquellos casos en que la melodía de la rueda es de origen vascongado.

El Sr. Aranzadi, que por entender de todo entiende también de piruetas, dice lo siguiente, después de resellar los diferentes compases que integran el auresku.

„En el zortzico la desigualdad está dentro de cada compás y se explica por constar de un salto con pirueta derecha (3) y un salto sencillo (2), seguidos de otro salto con pirueta izquierda (3) y un salto sencillo (2), todo lo cual, dicho sea de paso, no merece el nombre de irregular, ni siquiera de desigual en conjunto, comparado con la forzada desigualdad de trabajo de las dos piernas en el baile agarrado, llámese vals, polka, mazurka, habanera ó como quiera.“

Bien desearía yo poder seguir al Sr. Aranzadi en todo eso de las piruetas del zortzico y de la desigualdad de trabajo de piernas en los modernos bailes agarrados. No entiendo absolutamente nada de bailes, pero se me figura que si después del salto sencillo (2) en el zortzico, hiciese el bailarín una pausa sensible y clara, el zortzico constaría de 2 términos iguales; uno el del salto (3) con pirueta

izquierda ó derecha y otro el salto sencillo (2) con pausa ó aliento suficiente. ¿Habré dicho alguna barbaridad coreográfica? No lo sé, pero de todos modos las causas del amaneramiento en la melodía han podido originar el amaneramiento en las piruetas y ya esto tiene probabilidades de no ser ningún absurdo á priori. También pudo ocurrir la inversa.

Antes de presentar ejemplos de zortzico en apoyo de mis opiniones, haré notar que el mismo Aranzadi parece no estar muy distante de compartir mis puntos de vista, puesto que dice lo siguiente:

„ . . . pero modernamente puede uno observar también que *Ezcongaietan (Nere Adrea)* en la colección Echeverría y Guimon está escrita en 3/4 y la oímos cantar en 5/8, sin más diferencia que la negra del primer caso es corchea en el segundo, sin que yo sea capaz de considerar mayor vulgaridad en este ritmo que en aquél, considerando el arte fuera de fronteras.“

Conformes de todo punto. El 5/8, repito, nace de la dificultad de medir y de cierto amaneramiento en la dicción, cuando se escribe en el compás tipo y seguramente más antiguo de 6/8. La costumbre se hizo ley y ese amaneramiento que daba cierto aire de mayor solemnidad al zortzico, adquirió forma visible, escrita en el 5/8.

Es indudable que el 5/8 presta cierta gracia, cierta viveza á la canción, pero no lo es menos, que esa gracia procede de un ligero y feliz amaneramiento del compás.

Para terminar con los ejemplos, examinemos el Canto al árbol de Guernica, hermoso, noble y digno á pesar de sus reminiscencias italianas. No es necesario presentarlo aquí en 5/8 pues no hay quien no lo conozca en esa forma.

Lo transcribo no en 6/8 sino en 3/4 para mayor comodidad de medir bien el compás.



Comparando ambas soluciones, se vé que los caracteres esenciales del célebre zortzico se conservan en la última y no puede menos de ser así; porque en fin de cuentas, la única novedad del 3/4 consiste en añadir una corchea en cada compás, para restablecer el equilibrio.

Las frases tienen el mismo aspecto y el ritmo sufre tan leve diferencia que sólo un oído musical ejercitado puede notarla.

En mis conferencias acerca de la música popular vascongada decía yo también: „No cabe dudar que el zortzico tiene un aire de elegante majestad, debido á que la melodía descansa sobre la ancha base del tiempo que he llamado *de abajo*, cuya importancia es realzada por el tiempo breve, que hace el efecto de apoyatura“. Reproduzco estas palabras que tienen aplicación especialísima en el caso que estoy examinando.

Si se considera la composición de Iparraguirre como himno, es indudable para mí que estaría mejor expresado su carácter en 3/4; pero es indudable también que pierde con esta interpretación la energía y el vigor que tiene en el zortzico. Adquiere serena nobleza, pero disminuye su fuerza emotiva.

Para agotar cuanto se me ocurre en apoyo de mi tesis, presentaré un ejemplo característico, en sentido inverso, citando la conocidísima melodía „Ezcon berriyac“, escrita en todas las colecciones en 6/8, que es el compás natural adecuado para ella, y que, sin embargo, la oigo cantar con frecuencia, al pueblo, en 5/8.



He copiado la preciosa melodía de la colección Iztueta, en la cual aparece sin las modificaciones afeminadas que la influencia del italianismo introdujo más tarde en ella. Hay, sin embargo, un fa

agudo que probablemente algún cantante, deseoso de lucir su voz, puso en vez de la nota primitiva. En cambio, ¡qué dulce, afectuosa y característica cadencia!

Con el fin de que se puedan comparar las dos versiones! tomo ahora la melodía de la colección Santesteban; pero la escribo en 5/8, es decir, tal como según ya he indicado la oigo cantar al pueblo.



En la colección Santesteban se repite el último periodo ó frase.

He aquí, por tanto, un ejemplo del amaneramiento que el pueblo introduce en esos cantares, y que, sin embargo, no lo han aceptado aún los músicos, los cuales persisten, y con razón en este caso, en escribir empleando el compás de 6/8.

Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del 5/8 para volver á los compases equilibrados y de tiempos iguales? En manera alguna. El arte no debe desechar ninguna forma de expresión, venga de donde viniere y sea ó no absolutamente perfecta. El 5/8 está admitido por los profesionales de la música y tiene derecho, por tanto, á la vida.

Si alguna enseñanza se puede deducir de mi disertación es que no puede emplearse á tontas y á locas el tal compás, ya que su razón de ser es de orden fisiológico y toda vez que sirve para transcribir un modismo, un amaneramiento, un exceso de acentuación que recarga de preferencia ciertas partes del compás. Así como el adorno no debe matar la línea del dibujo, así análogamente los modismos ó gracejos deben emplearse con gran prudencia en el arte, verdadero.

Tengo suficientes años para, haber conocido la época en que los zortzicos se llevaban tan suavemente que apenas se percibía la irregularidad del compás. Más tarde el amaneramiento gracioso, elegante y útil en sus comienzos, fué exagerándose de tal modo, que se adivinaba cierta tendencia inconsciente á no dar siquiera su valor á las dos corcheas del segundo tiempo del compás, sino por el contrario, á abreviar su duración.

El zortzico se llevaba con dureza pronunciada, con martilleo insoportable para el oído. Era la decadencia del 5/8, por exageración del amaneramiento, por entender que la belleza estribaba en la irregularidad del compás, por tomar como principal lo que no era más que accesorio, por creer, en fin, que el artificio de compás y ritmo bastaba para producir una obra artística sin necesidad de preocuparse de la línea melódica esencial. Es el eterno error, repetido en mil formas diferentes.

Al artículo anterior contestó D. Telesforo Aranzadi, exponiendo sus ideas respecto al particular. Su trabajo lo reprodujo la *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (fascículo de Abril-Septiembre de 1911) en el cual puede verse.

Por último, copio á continuación un breve escrito mío publicado en la *Revista Musical* (No. 6 de 1911).

Rectificación.

Al regresar de un viaje, leo en la *Revista Musical* (fascículo 4 del corriente año) una interesante carta de don Telesforo Aranzadi, referente al compás del zortzico. Pasar por alto esa comunicación, sería en mí desatención imperdonable, máxime cuando creo descubrir en ella que mis modestos artículos acerca de dicho compás, no han producido agradable impresión al señor Aranzadi, llegando acaso á molestarle. Quizá sea exceso de suspicacia mía el pensar de tal modo, pero por si acaso estoy en lo cierto, no puedo menos de declarar que la persona del docto catedrático de Barcelona me merece

el mayor respeto y toda la consideración que en mi pequeñez cabe, por su inteligencia, su laboriosidad y su cultura verdaderamente extraordinaria. Lejos de molestarle, creí le sería grato saber que su precioso artículo, publicado en la „Revista Internacional de Estudios Vascos“, no había caído en el vacío.

He vuelto á leer despacio mis artículos y realmente nada veo que haya podido enojar al señor Aranzadi, á no ser, en todo caso, los párrafos en que declaro mi incompetencia en cuanto se refiere á piruetas de baile. Esos párrafos son reflejo de mi humorismo habitual y si los estampé, fué por considerarlos absolutamente inofensivos. Deseo que conste así.

Por otra parte, siempre que escribo algo de música, lo hago con todo géneros de reservas, advirtiendo con tenacidad, rayana en pesadez, que no soy más que un diletante. Me expreso, en fin, con la timidez que deriva del convencimiento íntimo de mis grandes deficiencias. Tuve buen cuidado de decir en el trabajo que motiva la carta del señor Aranzadi que mis ideas y opiniones son *apriorismos*; es decir, algo que necesita, para ser definitivamente aceptado, la sanción de la prueba histórica y acaso otras.

Tampoco soy enemigo del 5 por 8, usado discretamente y sin exageraciones de interpretación. Repetiré mis palabras.

„Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del 5/8 para volver á los compases equilibrados y de tiempos iguales? En manera alguna. El arte no debe desechar ninguna forma de expresión, venga de donde viniere y sea ó no absolutamente perfecta. El 5/8 está admitido por los profesionales de la mímica y tiene, por tanto, derecho á la vida.“

No cito estos párrafos para el señor Aranzadi, de quien, á juzgar por su misma carta, no me separan diferencias esenciales de opinión, sino porque otro crítico parece indicar en un artículo últimamente publicado que soy un enemigo del zortzico. Nada de eso; soy enemigo de su abuso. Apuntar algunas ideas acerca del origen y génesis de su compás típico, no equivale á rechazar sin remisión el tal compás.

En el aludido artículo, se saca á relucir, entre otras, la opinión de Eslava, contraria al 6/8 empleado por Albéniz en sus transcripciones

musicales al pentágono. Aparte del peso verdadero que tiene siempre la opinión del eminente maestro Eslava, y sin olvidar que aun entre las más grandes eminencias suele haber disconformidad frecuente, he de recordar que no fué sólo Albéniz quien escribía zortzicos en 6/8. En la colección Santesteban, el conocidísimo zortzico „Ume eder bat“, está en 6/8, y en la colección Echeverría y Guimón lo están asimismo „Maitegarriari“ (No. 2) y „Nere Andrea“, oportunamente citado por el señor Aranzadi.

Es idea universalmente admitida en el país vasco, que el tiempo en 5/8 es muy antiguo y esa creencia constituye una especie de dogma. Por eso mis opiniones han de ser forzosamente antipáticas á quienes consideran absolutamente intangible cuanto se refiere á las creencias de la gran mayoría de los vascongados, en cualquier orden de ideas.

¿Cuándo nació el zortzico? ¿Cuándo aparece por vez primera, como compás corriente el 5/8? Es una de tantísimas cosas que me veo obligado á declarar no las sé. Resulta indudable y positivo que el zortzico crece y se extiende considerablemente con Iparraguirre en el segundo tercio del siglo pasado, dominando y oscureciendo á la mayor parte de las melodías escritas en otros compases. Después se amana y exagera cada vez más en manos de multitud de artistas que se dedican al género y por fin, cansa y hastia hasta que llega el momento presente en que se le concede puesto distinguido en el folklore euskaro, pero despojándolo de su tiranía y exclusivismo, y reducida su interpretación práctica á lo que debe ser.

¿Nació el 5/8 en el país vasco? ¿Es exclusivo de él? Así lo creía yo firmemente hasta que los ejemplos de canciones laponas y castellanas, citados por el señor Aranzadi, vienen á poner en tela de juicio el punto.

Y dicho lo que antecede, paso á anotar algunas observaciones que el escrito del señor Aranzadi me sugiere, no ciertamente en son de réplica, sino como tímida exposición de ideas personales y de dudas que me asaltan.

Evidentemente la dificultad de medir bien el compás, parece que no reza, con el silbo. Ya decía yo que no era, por otra parte, esa dificultad la que motivaba el 5/8 en las canciones castellanas de aire vivo, sino el deseo de fijar debidamente en nuestra notación

musical el gracejo, el pequeño amaneramiento de compás con que se cantan y bailan. ¹ Me permito formular una pregunta. Los zortzicos ¿fueron en su origen aires instrumentales de tamboril ó melodías de canto? Si lo primero, la observación antes referida del señor Aranzadi, no tiene réplica, sin embargo de lo cual, el amaneramiento (que resulta tan agradable cuando está contenido dentro de los límites del buen gusto artístico), ha podido dar origen á la costumbre de acortar el tiempo que se señala en alto (auf tact). Si, en cambio, las melodías de zortzico fueron en su origen, melodías de canto, recordaré mi opinión. Las voces, como la batuta, tienen la tendencia á no sostener debida y exactamente la duración del tiempo en alto. Esa tendencia se manifiesta precisamente mejor en los cantos populares, rara vez sujetos á la estrecha disciplina del director de coros ú orquesta.

Al indicar yo que el señor Olmeda, acudió al empleo del 5/8, quizás por lo mismo que lo conocía perfectamente, ¿es que ponía en duda su seriedad? De ninguna manera. Trasladó el modismo al pentágrama de la manera que le parecía mas exacta, é hizo perfectamente en ello.

En cuanto al fonógrafo que estima el señor Aranzadi habrá probablemente, ó quizás, utilizado el señor Armas Launis (?), debo hacer observar que deja en pié el asunto, toda vez que dicho ingenioso aparato no hace más que repetir matemáticamente (si no tiene defectos) cuanto ante él se toca ó canta. Sirve perfectamente como aparato registrador, muy superior á la memoria, pero luego hay que escribir musicalmente lo que el fonógrafo repite, que para el caso es lo mismo que escribirlo oyendo la canción misma cantada.

No seguiré al señor Aranzadi en sus consideraciones acerca de la simetría y ritmo en la naturaleza. Yo no hablaba de ello más que incidentalmente y sin hacer hincapié. Son consideraciones extra-musicales, susceptibles de muy largo examen. Dedicarme á él, sería irme por la tangente y molestar al lector, sin provecho de nadie.

Aquí debía terminar, pero no puedo sustraerme al deseo de

¹En la provincia de Santander he visto bailar en corro con las manos agarradas.

aducir algunas consideraciones, demostrativas de que el modismo, el gracejo, el amaneramiento útil y artístico, son fenómenos muy frecuentes en música, y de que cuanto yo he apuntado acerca del 5/8 viene á ser un caso particular, muy típico por cierto, pero caso particular en fin de cuentas, de lo que ocurre á cada momento en la interpretación de composiciones musicales.

He visto en obras didácticas musicales señalar los conocidísimos ritmos troquéo y yámbico de dos modos diferentes; ó bien por combinación de blanca y negra, ó bien con notas de igual duración en nuestra métrica musical; dos negras, por ejemplo, pero *acentuando* una de ellas. Ambas indicaciones son consideradas por los tratadistas como equivalentes. ¿Por qué? Porque la acentuación de una nota, la mayor intensidad con que se toca ó canta, equivale para el oído á una mayor duración suya, quizás porque la memoria la retiene con más fuerza que otros sonidos más débilmente, ó menos fuertemente emitidos.

Pero hay más. Existe en los músicos cierta tendencia, para mí innegable, á sostener la nota fuerte un poco más tiempo de lo señalado en el pentágrama, en el caso de que sigan otras de igual duración que ella, pero no acentuadas. Es decir que si se acentúa la primera negra de tres seguidas, instintivamente se hace esa primera negra un poco, todo lo poco que se quiera, pero algo más larga que las dos siguientes. En general, el compás no se resiente de ello, aunque hay excepciones.

Dicen que el primitivo canto gregoriano de fines del siglo VI ó principios del VII, era una sucesión ininterrumpida de notas de igual valor en el tiempo, y sin embargo los tratadistas modernos sostienen con razón que en esos cantos había división simétrica del tiempo, había un cierto ritmo. ¿Cómo podía existir ritmo real y objetivo en notas semejantes que hoy se escriben, por ejemplo, como serie de blancas? Muy sencillo; la nota que corresponde á la sílaba acentuada en el texto, en la letra, se acentuaba seguramente también, haciéndola algo más fuerte que las otras, y al hacerlo más fuerte se la sostenía durante mayor tiempo.

La acentuación, ó equivale á mayor duración como efecto resultante, ó trae aparejada consigo esa misma mayor duración en la

práctica. Es lo que yo, con razón ó sin ella, he venido á decir en los artículos que han motivado la carta del señor Aranzadi.

Fijemos la atención en un solista, un pianista, por ejemplo. Tiene su personalidad propia, que se refleja en la interpretación especial suya, de obras conocidas. Esa interpretación depende del modo de oprimir las teclas, del manejo de pedales, del claro-oscuro, fuerte y piano, de la velocidad con que lleva los tiempos, etc., pero depende también de otra cosa; depende (mucho mas de lo que á primera vista puede parecer) de las pequeñísimas variantes que hace en la duración escrita y estricta de las notas, sobre todo de las que constituyen línea melódica, depende de los pequeños modismos que, en rigor, son pequeñas faltas á lo escrito. No hablo de los desatinos insoportables de los *virtuosos*, sino de las variantes que el buen gusto no puede rechazar ó permite aplaudir. Esas maneras que constituyen el modo especial de *decir* de cada pianista, constituyen su personalidad.

Cuando quien los usa ó emplea es un artista de verdadero relieve, pasan á ser de moda y se repiten y vuelven á repetir, siendo frecuentes los casos de editores que las fijen definitivamente en el pentagrama. Lo demuestra bien claro la necesidad frecuente de comparar unas ediciones con otras cuando se quiere establecer la verdad original en ciertas obras.

El modismo pasa á ser costumbre y la costumbre adquiere caracteres de ley, hasta que más tarde, la crítica, ó nuevas aficiones, ó el deseo de restablecer las obras en su estado primitivo, dan al traste con las reglas ó preceptos impuestos por aquella costumbre.

Por el procedimiento indicado del amaneramiento es como se desfiguran las composiciones hasta llegar á veces en su interpretación á los mayores desatinos.

Termino mi pesada rectificación, suplicando al señor Aranzadi acoja mis explicaciones con la afectuosa benevolencia que tan bien cuadra á, las personas incuestionablemente superiores, y de las que tanto necesito en mi modestia de amateur.

F. GÁSCUE.