

# **Del Gernikako Arbola a La Marsellesa de la Paz. Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914)**

(From 'Gernikako Arbola' to 'The Marseillaise of Peace'. Music, politics and ideology in Biscay, 1876-1914)

**Nagore Ferrer, María**

Univ. Complutense. Fac. de Geografía e Historia. Dpto. de Musicología. 28040 Madrid  
mnagoref@ghis.ucm.es

BIBLID [0212-7016 (2007), 50: 2; 107-136]

---

*Entre 1876 y 1914 Bilbao y su provincia se convierten en un hervidero de agitación política en torno a determinadas ideologías, que utilizan la música como elemento de cohesión y propaganda. La comparación y análisis de tres himnos representativos –el Himno de los Auxiliares como símbolo del Bilbao liberal; el Gernikako arbola del fuerismo y nacionalismo vasco; y la Marsellesa de la paz como himno socialista– permite comprobar cómo la música se convierte en vehículo de identidad que crea o acentúa el sentimiento de pertenencia a un grupo.*

*Palabras Clave: Música. Vizcaya. Movimientos políticos. Himnos. Liberalismo. Fuerismo. Nacionalismo. Socialismo.*

*Bilbo eta bere probintzia ideología zenbaiten inguruko asaldura politiko bizi-biziko gunea izan zen 1876–1914 bitartean. Ideología horiek musika erabiltzen zuten kohesio eta propagandaren osagai gisa. Hiru ereserki adierazgarri –Himno de los Auxiliares delakoa, Bilbo liberalaren sinbolo gisa; Gernikako arbola, forzaletasun eta nazionalismoarena; eta Marsellesa de la paz ereserkia sozialista– konparatzeak eta aztertzeak bide ematen digu ohartzeko nola musika identitate-bide bihurtzen den eta talde bateko kide izatearen sentimendua sortu edo areagotzen duen.*

*Giltza-Hitzak: Musika. Bizkaia. Mugimendu politikoak. Ereserkiak. Liberalismoa. Forzaletasuna. Nazionalismoa. Sozialismoa.*

*Entre 1876 et 1914 Bilbao et sa province devinrent un déchaînement d'agitation politique autour de certaines idéologies, qui utilisaient la musique comme élément de cohésion et de propagande. La comparaison et l'analyse de trois hymnes représentatifs –El Himno de los Auxiliares comme symbole du Bilbao libéral; Le Gernikako arbola du «fuerismo» et du nationalisme basque; et la Marseillaise de la paix comme hymne socialiste– permet de constater la façon dont la musique devient un véhicule d'identité qui crée ou accentue le sentiment d'appartenance à un groupe.*

*Mots Clés: Musique. Biscaye. Mouvements politiques. Hymnes. Libéralisme. «Fuerismo». Nationalisme. Socialisme.*

El 16 de junio de 1864 Pedro Egaña<sup>1</sup>, senador por la provincia de Álava, pronunciaba estas encendidas palabras en una sesión del Senado:

¿Saben los Sres. Senadores la impresión que causaron esas canciones [de Iparraguirre] a los dos o tres meses de haber comenzado a recorrer las provincias el autor y cantador de ellas? Pues causaron tal impresión en los ánimos, que el que a la sazón era capitán general de las provincias, el que dignamente estaba al frente de ellas, que era el señor general Mazarredo, dio orden de que ese trovador saliera pronto del territorio vascongado. No había cometido ningún crimen, no había predicado el socialismo, no había dicho nada que pudiera lastimar ni poco ni mucho el principio de autoridad; pero sin embargo era tal el entusiasmo que despertaba en las masas con el canto de la vida de los fueros, que hubo de ser expulsado del país.

[...] Señores: y luego se dice que los vascongados no quieren los fueros, cuando a un simple canto de una persona oscura, de un pobre pastor convertido en músico, a la sola voz de ese hombre, repito, porque hablaba de los fueros, se movía apiñada la multitud, hincaba su rodilla en la tierra y levantaba al aire sus nervudos brazos para jurar como los antiguos cántabros morir por las santas leyes de sus padres!<sup>2</sup>.

Este texto es altamente representativo del “poder” que ejerce la música asociada a determinadas ideas y circunstancias. Tanto Platón como Aristóteles, y en general todo el pensamiento de la Antigüedad clásica, reconocían su poder afectivo y ético, lo que explica que la música fuera considerada como una actividad prioritaria en la educación e incluso en la política estatal. Platón sostenía, por ejemplo, que la música formaba el carácter no sólo del ciudadano individual, sino también del Estado como totalidad; la música podía apoyar o subvertir el orden social establecido, pues “no se pueden cambiar los modos musicales sin cambiar a la vez las leyes fundamentales del Estado”<sup>3</sup>. Pero no es necesario ir tan lejos para fundamentar la idea de la capacidad privilegiada de la música para generar pasiones y emociones. Basta observar el papel de la música en la sociedad actual para comprobar que la expresión musical conforma un universo simbólico fuertemente imbricado en los entresijos de la sociedad y la persona.

---

1. Pedro Félix Egaña y Carpio (Vitoria, 1803; Cestona, 1885) formó parte del partido progresista y más tarde moderado. Tomó parte en la sublevación de Diego de León contra Espartaco, por lo que tuvo que huir a Francia, de donde no volvió hasta el triunfo de Narváez. Con este último fue ministro de Gracia y Justicia (1846). En 1853 tomó parte nuevamente en los consejos de la corona, esta vez como ministro de la Gobernación, en un Gabinete presidido por Francisco Lersundi. Fue fundador (1848) y director del diario *La España* hasta la revolución de septiembre de 1868. Era el representante oficioso de la oligarquía provincial alavesa en la capital del reino. Varias veces parlamentario por esta Provincia, venía actuando también como comisionado alavés para el arreglo de los fueros desde 1839.

2. *Diario de las Sesiones de Cortes* nº 17. Senado. Presidencia del Excmo. Sr. Marqués del Duero. Sesión del jueves 16 de junio de 1864: “Continuación del debate pendiente relativo al proyecto de ley sobre los presupuestos de gastos, de ingresos, y extraordinario de ingresos y de gastos para el año económico de 1864 a 1865”; pp. 700-708. El texto se encuadra en el violento debate entre Egaña y Sánchez Silva sobre los fueros vascos.

3. PLATÓN: *La República*, 4.424c.

Como señala Ivo Suspicić, el acontecimiento musical no se produce sin una finalidad determinada; es siempre más o menos intencionado; “sirve”, por así decir, a alguien y a algo. Ciertamente, el compositor y los intérpretes pueden no tener otros objetivos que los puramente estéticos. Pero incluso en ese caso la presentación de la música debe hacerse pasando por una vía social, por una mediación que implica la presencia de grupos humanos, de convenciones y comportamientos sociales determinados<sup>4</sup>. Esta mediación es especialmente intensa en el caso de algunas manifestaciones musicales consciente o inconscientemente utilizadas como medio de conseguir diversos fines: espirituales, sociales, políticos, educativos, formativos, propagandísticos, etc. Especialmente relevante, en este sentido, es el papel de la música en la movilización patriótica de las sociedades y las culturas. En Europa este fenómeno, ya importante en la primera mitad del siglo XIX alrededor de las revoluciones de 1830 y 1848, se acentúa tras la guerra francoprusiana de 1870. Didier Francfort afirma que “el papel de la música en la movilización patriótica es una experimentación de formas de movilización de masas, fundadas sobre el afecto más que sobre la razón, que se multiplican a lo largo del siglo XIX. Este fenómeno de ‘nacionalización’ de la música no se limita a los grandes compositores y afecta a todas las naciones”<sup>5</sup>.

Entre 1876 y 1914 Bilbao y su provincia se convierten en un hervidero de agitación política en torno a determinadas ideologías, que utilizan la música como elemento privilegiado de cohesión y propaganda a través de veladas musicales, actos político-festivos y, sobre todo, himnos. A mediados de la década de 1910 esta utilización decae, coincidiendo con la crisis de otros fenómenos musicales, y en 1923 tiene lugar el advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera, con la pérdida de libertad que ello supone. Cuando ésta termina, los tiempos ya no son propicios a la organización de actividades festivas o lúdicas en el terreno político. Estos son, por lo tanto, los márgenes de este trabajo, a través del cual se intentan establecer algunas conexiones entre música, política e ideología por medio del análisis de determinadas manifestaciones musicales.

## **1. ESPACIOS DE SOCIABILIDAD MUSICAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

Cuando el senador Egaña pronunciaba su encendido discurso en el Senado, en la década de 1860, Bilbao era todavía un lugar próspero y tranquilo en el que las preocupaciones económicas no excluían las actividades artísticas y –en palabras de Juan Carlos Gortázar– “el hombre de negocios se desdoblaba a veces en el expansivo vividor o en el delicado *dilettante*. El rasgo de los hermanos Zabálburu, las potencias financieras y sociales de

---

4. SUSPICIĆ, Ivo. “Les fonctions sociales de la musique”. En: *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, 1988; pp. 173-182.

5. FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. París: Hachette, 2004; p. 13.

entonces, tocando la flauta en los conciertos de la Filarmónica, es todo un símbolo”<sup>6</sup>. Emiliano de Arriaga recordaba años después aquella época en unas líneas repletas de humor *chirene*:

La vida por aquella época se deslizaba en Bilbao tranquila y sosegada, sin grandes cuidados ni mayores sobresaltos. Afortunadamente para quienes la habitaban, no alcanzaron a conocer ni por el forro los tabernarios “mitines”; ni las huelgas pavorosas, ni la asombrosa marcha y espantables pitidos de los trenes; ni la vertiginosa carrera y horrísono trompeteo de “velos” y “autos”; ni el perfumado rastro de los últimos; ni el insolente “¡eh...ep!” de los aurigas; ni la rotativa y abrumante prensa diaria...

Y ni la electricidad alteraba sus nervios; ni la telefonía les sacaba de quicio; ni los “trams” les causaban a diario defunciones; ni existían más partidos que los de pelota y novias ricas en el orden práctico, y en el político el carlista, oculto pero latente como rescoldo en el brasero y el anticarlista, que se ponía el morrion de gala para entonar el himno de Riego y gritar con infantil desahogo... ¡viva la libertad!<sup>7</sup>

En este tranquilo marco la música ocupaba un papel importante. Sólo existía un teatro –el “teatro de la villa”– dotado de una pequeña orquesta, pero cada año la compañía arrendataria intentaba ofrecer una temporada de ópera, otra de teatro o verso y a partir de 1851 otra más de zarzuela. La denominada “banda o charanga de la villa” –aún no existía la Banda de Música Municipal– y las bandas militares amenizaban el Arenal, la Plaza Nueva o los Campos Elíseos –a partir de 1865– los días de fiesta, además del tradicional tamboril. En los salones de la burguesía los aficionados cultivaban con afán la música de salón en sus tertulias o reuniones musicales, y en ocasiones señaladas participaban en las solemnidades religiosas colaborando o sustituyendo a las exiguas capillas musicales de las iglesias. Habían surgido ya las primeras sociedades recreativas, la primera de ellas de carácter aristocrático y modelo inglés, la Bilbaína (en 1839), seguida por algunas otras en las que se cultivaba la música.

La década de 1870, sin embargo, supuso para el País Vasco una profunda crisis política, social y económica; y en 1876, tras la segunda guerra carlista, un suceso tan traumático como la pérdida de los fueros. La abolición de la autonomía administrativa supuso un golpe, no tanto real –en el terreno económico fue compensada con el régimen de conciertos, beneficiosos para los empresarios– como simbólico. La conciencia de singularidad, propiciada por el romanticismo con su mirada al pasado y la recuperación del folclore, se potenció con el “fueroismo”, que alentó iniciativas culturales de las que no estuvo excluida la música. Estas iniciativas coincidieron con el despegue industrial de los años ochenta que haría de Vizcaya una sociedad industrial y de masas, con un acusado pluralismo cultural, social y político.

---

6. GORTÁZAR, Juan Carlos. *Bilbao a mediados del siglo XIX según un epistolario de la época*, 2ª ed. Bilbao: El Cofre del Bilbaíno, 1966; p. 213.

7. ARRIAGA, Emiliano de. *La Pastelería*. Bilbao, 1908.

En la década de 1880, mientras se creaban las primeras grandes empresas siderúrgicas que darían impulso al sector, se multiplicaban las sociedades recreativas y se fundaban también sociedades musicales de mayor alcance y calidad que las anteriores. Las más destacables fueron la sociedad de socorros mutuos Santa Cecilia (1880), de la que formaban parte músicos profesionales y aficionados que organizaban conciertos de buena calidad artística; la Sociedad de Cuartetos de Bilbao (1884), que estrenó los cuartetos del hasta entonces desconocido Juan Crisóstomo de Arriaga; la célebre casa de edición musical Dotesio (1885); y la Sociedad Coral de Bilbao (1886). En otros puntos de la provincia se multiplicaron además las sociedades corales<sup>8</sup>.

En las dos décadas siguientes se produce la expansión: grandes inversiones de capital, inmigración masiva, aumento del volumen de exportación, transformación de Bilbao en una ciudad moderna. En el ámbito musical, en 1890 abre sus puertas el Teatro Arriaga –denominado Nuevo Teatro–; en la primera temporada se da a conocer Wagner (con *Lohengrin*), símbolo de modernidad. En 1892 el Ayuntamiento de la villa organiza un gran concurso internacional de bandas de música y orfeones, que se repetirá en 1896, pero esta vez añadiendo un concurso de orfeones euskaros y el primer Congreso Internacional de Música Sacra. En 1895 inaugura sus actividades la Banda de Música Municipal<sup>9</sup>; en 1896 la Sociedad Filarmónica de Bilbao, primera de la Península y modelo en su género; en su seno surgirán la Academia Vizcaína de Música (1903), antecedente del Conservatorio Vizcaíno, o la Sociedad de Conciertos (1904) precedente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao<sup>10</sup>. En 1909 comienza a editarse la *Revista Musical*, modelo también en su género<sup>11</sup>. Y en 1910 se implanta, tras varias décadas de ensayos, la ópera vasca<sup>12</sup>. En este mismo período, en otros lugares de la provincia florecen también las sociedades recreativas, orfeones y bandas de música.

En este ambiente de efervescencia artística y cultural han ido surgiendo otros espacios de sociabilidad urbana que demandan nuevos tipos de actividad musical. A principios del siglo XIX ésta se desarrollaba, como en el siglo anterior, en tres ámbitos: el teatro, la iglesia y el salón. El teatro mantiene su importancia, acrecentando su popularidad con el renacimiento de la zarzuela. Pero los salones y capillas de música van dejando paso a las sociedades musicales que organizan conciertos y a un tipo de música marcadamente

---

8. Hemos dedicado un amplio estudio al movimiento coral vizcaíno en NAGORE FERRER, María. *La revolución coral. Estudio sobre el movimiento coral europeo y la Sociedad Coral de Bilbao (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, 2001.

9. Esta institución cuenta con un reciente estudio: RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Banda Municipal de Bilbao*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2006.

10. Sobre esta institución, v. RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (ed.). *Ochenta años de música urbana*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.

11. La reciente edición facsímil de la *Revista Musical* (Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2003) cuenta con un volumen de estudios (tomo VI) sobre la revista y su época.

12. V. MOREL BOROTRA, Natalie. *La ópera vasca 1884-1937*. Bilbao: Ikeder, 2006.

“popular” desarrollada fundamentalmente en los cafés y al aire libre. Los pianistas o sextetos (también quintetos o cuartetos) de los cafés, salones o balnearios cultivan un repertorio salonesco, interpretando las páginas más populares en arreglos. Los jardines y plazas públicas, sobre todo los primeros, son nuevos espacios urbanos que reclaman la presencia de una banda de música o/y un orfeón. Los jardines estilo “Campos Elíseos” que se ponen de moda a mediados del siglo XIX, con su quiosco de música en el centro, son a la vez reflejo y causa de la creación de una nueva sociabilidad ciudadana alrededor de la música. Las bandas de música y los orfeones, además, viven momentos de esplendor, y es habitual que salgan representando a su ciudad o pueblo en los innumerables certámenes organizados por toda la Península<sup>13</sup>. Por su parte los partidos políticos, que absorben las ideas de tinte social típicas del siglo XIX, fomentan en su seno la creación de sociedades recreativas y culturales, sociedades corales, rondallas, cuadros dramáticos...

En la segunda mitad del siglo XIX las tendencias ideológicas mayoritarias estaban repartidas entre monárquicos y republicanos. Las coaliciones y ligas monárquicas, dirigidas por el poderoso grupo financiero bilbaíno, fueron muy potentes. Durante el último tercio del siglo XIX emergieron además tres nuevas causas de fuerza creciente: la fuerista y la nacionalista, ésta procedente de aquélla, y la socialista. Indalecio Prieto, recordando en México en 1946 el Bilbao de su infancia y adolescencia (los años 1890), describía con su habitual viveza esta diversidad de fuerzas políticas:

Don Salustiano de Orive, don Nicolás de Madariaga (padre del letrado don Ramón, que estudia en Oxford) y don Isidoro Beltrán, sastre de la calle de Sombrerería, son las tres personalidades más relevantes del Partido Federal en Bilbao, donde el federalismo tiene bastantes adeptos. [...] Los tres citados federales mantienen el fuego sagrado del respeto a la venerable figura de don Francisco Pi y Margall. Frente a ellos, los otros republicanos más nombrados son don Cosme Echevarrieta, don Gaspar Leguina y don Federico Solaegui. Los señores Echevarrieta, Solaegui y Leguina son centralistas, salmeronianos y anteriormente castelarininos, porque don Emilio Castelar, mientras fue republicano íntegro, gozó en Bilbao de mucho predicamento. [...] El nacionalismo vasco no ha surgido todavía, aunque parece latente. Movimiento precursor del nacionalismo vasco es el de los *euskalerrriacos*, fueristas muy enamorados de las tradiciones del país, pero sin el profundo sentido nacionalista que después dio al movimiento, con carácter separatista, don Sabino de Arana y Goiri [...].

El socialismo había tenido ya brote violento y dramático con la huelga de mineros de 1890 en pro de la supresión de cantinas y barracones obligatorios

---

13. Especial relevancia tuvo, en este sentido, la Sociedad Coral de Bilbao, con un brillante palmarés de premios nacionales e internacionales en este período; pero concurrieron también a concursos el Orfeón de Durango, el Euskeria, el Laurak-bat, el Orfeón de Munguía, el Guerniqués, el de Iturrubide, la Sociedad Coral de Portugaleta, el Orfeón Baracaldés, el Orfeón de Deusto, el Lagun Artea y el Ondarrés (v. NAGORE FERRER, María. *Op. cit.*). En cuanto a bandas de música, fueron premiadas en certámenes en el período de estudio la Banda de Santa Cecilia de Bilbao y las bandas de Baracaldo, Sestao, Guecho, Erandio, Galdácano, Santurce-Ortuella, Bermeo, Deusto, Guecho, Valmaseda y Basauri.

[...]. Los carlistas están todavía achantados tras su derrota de 1874, y todos los años el 2 de mayo se ausentan de la villa.

La política monárquica la encarnan, en rivalidad enconada, don Víctor Chávarri, representante del Partido Conservador, presidido por Cánovas del Castillo, y don José María Martínez de las Rivas, del Partido Liberal, del fusionista, dirigido por Sagasta. [...] Ambos impulsan grandemente la industria vizcaína, habiendo sido origen de sus respectivas fortunas las explotaciones mineras, que enriquecieron fabulosamente a tantas gentes. [...] Tan recia era la personalidad de Chávarri que no hubo modo de sustituirle individualmente en la política, y para reemplazarle surgió, después de su fallecimiento, la Piña, formada por don Tomás de Zubiría, don Juan Tomás de Gandarias, don Plácido Allende y don Benigno Chávarri, hermano del interfecto y muy inferior a éste en todos los órdenes<sup>14</sup>.

No es extraño que en un clima de prosperidad y fomento de las artes muchas de estas figuras políticas dedicaran atención a la música. En concreto, José María Martínez de las Rivas fue uno de los más importantes protectores de la Sociedad Coral de Bilbao, entre cuyos socios encontramos también a los Zubiría, Gandarias, Chávarri, al fuerista Fidel de Sagarmínaga o al euskalerríaco Ramón de la Sota, entre otros muchos. Pero hay que contar además con el valor de entretenimiento culto, beneficioso y útil para el individuo y la sociedad –fuera nación, ciudad, círculo o partido– de que gozaba entonces la música, y que explica que se organizaran orfeones y veladas musicales en las sociedades liberales, los centros obreros socialistas o los *batzokis* nacionalistas.

## 2. LOS LIBERALES Y LA MÚSICA. LA SOCIEDAD EL SITIO Y EL HIMNO DE LOS AUXILIARES

Durante el cuarto sitio de Bilbao [Manuel Villar] compuso el *Himno de los Auxiliares* que viene a ser la *marsellesa* de los bilbaínos. La estrofa de tenor de dicho *Himno* respira entusiasmo patrio y no nos extraña que se haya hecho popular<sup>15</sup>.

El *Himno de los auxiliares*, hoy casi olvidado<sup>16</sup>, se convirtió durante la segunda guerra carlista en himno de los liberales bilbaínos. Como es sabido, Bilbao se convirtió en bastión liberal de la provincia, y su resistencia

---

14. Charla pronunciada por Indalecio Prieto en el Colegio Madrid (México) el 6 de octubre de 1946, recogida en: PRIETO, Indalecio. *Pasado y futuro de Bilbao*. Barcelona: Fundación Indalecio Prieto / Planeta, 1991; pp. 33-36.

15. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año V, nº 114. Barcelona, 15 de octubre de 1892; p. 150. Es posible que el texto, que no va firmado, sea de Felipe Pedrell, director de la revista, quien dedica casi cinco páginas de este número a glosar de forma entusiasta las fiestas musicales de Bilbao, a las que había asistido.

16. Vicente Palacio Atard afirma que el recuerdo de los auxiliares “dejó una larga estela, conservada en el himno que compuso don Manuel Villar y que todavía yo he cantado el 2 de mayo por las calles del Bilbao de mi infancia, cuando allá por los años treinta una procesión cívica se dirigía hacia Mallona” (PALACIO ATARD, Vicente. “La guerra carlista: el plano ideológico-político. El ‘foralismo’ vasco”. Prólogo a: RUIZ DE AZÚA, E. *El sitio de Bilbao en 1874. Estudio del comportamiento social de una ciudad en guerra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976).

durante el sitio de 1874 hizo inclinar la batalla decisivamente hacia el bando liberal. La identificación de los bilbaínos con la causa liberal, reflejo del “liberalismo instintivo de un pueblo mercantil”<sup>17</sup>, se reflejó en el batallón de Auxiliares que pasó de 685 voluntarios, al iniciarse el sitio en diciembre de 1873, a 1.125 en el mes de febrero, siendo las tropas que más contribuyeron con su espíritu a la resistencia.

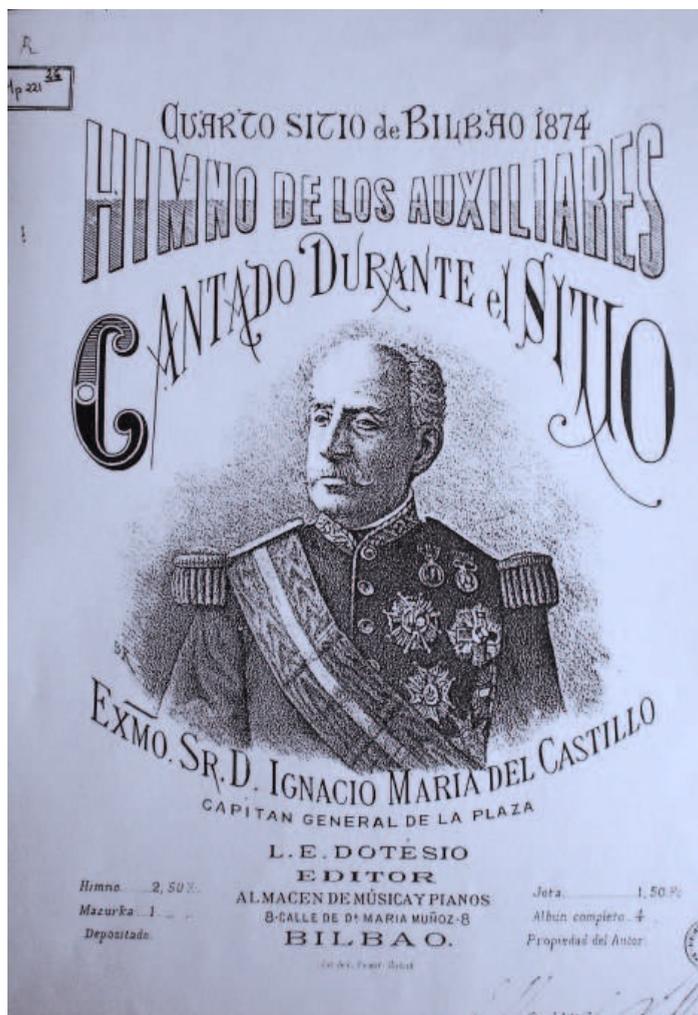


Fig. 1 y Fig. 2: Portada y primera página de la partitura editada por Dotesio en 1876

17. RUIZ DE AZÚA, Estibaliz. *El sitio de Bilbao de 1874. Estudio del comportamiento social de una ciudad en guerra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976; p. 160. En apéndice la autora incluye textos de las canciones cantadas durante el sitio.

4.º SITIO DE BILBAO 1874.

# HIMNO DE LOS AUXILIARES

Dedicado al batallón de los mismos

por el auxiliar de la 6.ª Comp.ª

**MANUEL VILLAR,**

Propiedad.

Prec: 2=50 ptas:



**PIANO.**

*f* So - mos Au - xi - lia - res Sin co - lor ni gri - to So - mos de - fen - so - res

de es te pue - blo in - vic - to *ff* So - mos li - be - ra - les Y de - ra - ma - re - mos To - da - nues - tra

san - gre por la Li - ber - tad *pp* Por la li - ber - tad *ff* Por la li - ber - tad

*ppp* Por la li - ber - tad *ff* Por la li - ber - tad li - ber - tad li - ber - tad. FIN.

L. E. NOTÉSIO, EDITOR, BILBAO.

L. D. 2.



*Manuel Villar*

En 1875 los liberales que habían defendido Bilbao fundaron la Sociedad El Sitio “para recordar estos acontecimientos y, sobre todo, para mantener viva la llama de los valores del liberalismo democrático sobre los que se sustentaría la moderna convivencia ciudadana occidental”<sup>18</sup>. Cada año la sociedad organizaba grandes festejos el día 2 de mayo, aniversario de la liberación de Bilbao, fecha que pasaría a convertirse en día festivo en la villa. Los dos primeros aniversarios (1875 y 1876) se celebraron con un *Te Deum* en la Basílica de Santiago, con asistencia de todas las autoridades, y un refresco ofrecido por la Corporación Municipal. Pronto se añadió la costumbre de realizar una “procesión cívico-militar” desde el Ayuntamiento hasta el cementerio de Mallona para situar coronas de flores al pie del monumento que recordaba la primera guerra carlista<sup>19</sup>. En esta procesión no faltaban los himnos, entre ellos el de los auxiliares. Además, la Sociedad organizaba ese día o la víspera una velada musical en la que se interpretaban himnos y melodías alusivas a la liberación.

El *Himno de los Auxiliares*, muy popular en Bilbao hasta 1936 –se ha visto más arriba que es denominado por Pedrell la *marsellesa* de los bilbaínos–, es una marcha de carácter militar. Su autor, el compositor Manuel Villar Jiménez (1849-1902), perteneció al batallón de auxiliares que defendió la villa, para el que también compuso otros cantos como la *Canción del Auxiliar*<sup>20</sup> o la polka-mazurka *En la aspillera*; tras la contienda destacó su labor como profesor de música de las escuelas públicas, con cuyos alumnos organizaba festivales públicos anuales en los que participaban miles de niños que interpretaban sus obras<sup>21</sup>.

El éxito del himno es fácilmente explicable, además de por las connotaciones heroicas y victoriosas de la propia lucha, por su carácter sencillo y marcial, que resulta efectista y pegadizo. Emplea un típico ritmo de marcha durante toda la pieza:

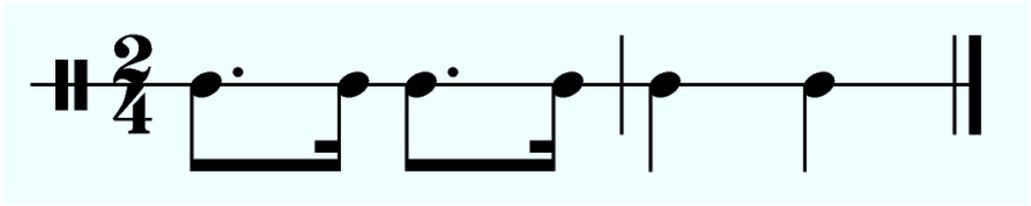
---

18. “Historia de la Sociedad El Sitio”. En: <http://sociedadelsitio.blogspot.com>.

19. El monumento había sido inaugurado solemnemente el 24 de mayo de 1870. En él estaban enterrados los restos de los combatientes liberales caídos entre 1833 y 1834, así como otros de la contienda entre 1872-1876. En 1895 se trasladaron allí los restos mortales del general Castillo.

20. En la partitura del *Himno de los Auxiliares* editada por Dotesio, la melodía para tenor de la *Canción del Auxiliar* figura como continuación del himno.

21. Entre estas obras, alcanzaron gran popularidad el *zortziko* para canto y piano *Lauracbat*, dedicado a la sociedad del mismo nombre de Buenos Aires; *La primavera*, homenaje a Trueba; *Árbol querido*, balada vasca; el *zortziko No me olvides*, publicado por Dotesio en 1889; el *Himno a la aplicación* y el himno *Gloria a Bilbao*, compuesto para las fiestas del centenario de la ciudad en 1900. También escribió un extenso corpus de obras didácticas (v. NAGORE FERRER, María. “Villar Jiménez, Manuel”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: SGAE, 2002; pp. 938-939).



El texto resalta tres ideas fundamentales: la idea de libertad que aparece culminando las tres estrofas, ideal por el que merece la pena derramar la sangre y morir; la defensa de Bilbao –“pueblo invicto”<sup>22</sup>– contra leyes injustas; y la referencia a Dios, que protege y escucha a los liberales.

1ª estrofa

Somos Auxiliares  
Sin color ni grito,  
Somos defensores  
De este pueblo invicto.  
Somos liberales  
Y derramaremos  
Toda nuestra sangre  
Por la Libertad.

2ª estrofa

Nunca cederemos  
A leyes injustas,  
No sucumbiremos  
A la fuerza bruta,  
Sepan desde ahora  
Los que nos escuchan  
Que antes moriremos  
Por la libertad.

3ª estrofa

Dios que nos protege,  
Dios que nos atiende,  
Sabe que este pueblo  
Su gloria defiende.  
Si su suerte aciaga  
Es morir luchando,  
Séparse que muere  
Por la libertad.

Ya nos llaman a las armas  
Compañeros acudid  
Y corramos sin demora  
Nuestro deber a cumplir  
¡A vencer! ¡O a morir!

Ya nos llaman etc.

Ya nos llaman, etc.

El estribillo que sigue a las tres estrofas está precedido por una llamada de corneta típicamente militar –anuncia el “ya nos llaman a las armas”–, que finaliza con la “Contraseña del Batallón de Auxiliares”:



22. Alusión a los tres sitios anteriores que había padecido Bilbao, en los que la villa salió invicta.

Musicalmente, el carácter de himno militar está enfatizado mediante saltos melódicos de 4ª y uno de 5ª típicos de los cantos militares o himnos patrióticos<sup>23</sup>:

So - mos au - xi - lia - res sin - co - lor ni gri - to So - mos de - fen - so - res dees - te - pue - blein - vic - to So - mos li - be - ra - les y de - rra - ma - re - mos to - da nues - tra san - gre por la Li - ber - tad

La estructura melódica, por otra parte, es muy clara y sencilla, como corresponde a un canto de carácter popular: está dividida en frases simétricas de cuatro compases, como muestra la figura anterior.

La segunda parte del himno, de estilo romántico, termina con una sección animada de perfil ascendente, de acuerdo con el carácter ardiente del texto (“¡A vencer! ¡O a morir!”). Los intervallos melódicos son más amplios, algo también acorde con la llamada y la incitación a la lucha.

Ya nos lla - man ya nos lla - man a las ar - mas Com - pa - ñe - ros com - pa - ñe - ros a - cu - did Y co - rra - mos y co - rra - mos sin de - mo - ra Nues - tro de - ber nues - tro de - ber a cum - plir ¡A ven - cer! ¡A ven - cer! ¡A ven - cer! ¡Oa mo - rir!

23. Los intervallos de 4ª se emplean mucho en las melodías de carácter épico y marcial, por su relación con las fanfarrias militares encomendadas a los instrumentos de viento metal.

En 1888 la Sociedad El Sitio compró las dos casas que la familia Adán de Yarza tenía en Bidebarrieta para construir su sede. Como era habitual en las sociedades recreativas decimonónicas, la música ocupaba un papel importante en la sociedad, organizándose con mucha frecuencia veladas musicales o artístico-literarias en las que, además del pianista de la sociedad, Cleto Zavala y después Vicente Lozano, tomaban parte el músico Lope Alaña y los aficionados Enrique Rasche, Aniceto Videá, Mario Losada, etc. Estas veladas seguían la estructura propia de la época: consistían en una sucesión de piezas a cargo de aficionados y profesionales entre las que no faltaban nunca las oberturas o fantasías para orquesta o sexteto, arias o dúos de ópera o zarzuela, piezas para piano y obras corales<sup>24</sup>. En la velada conmemorativa del 2 de mayo se interpretaban siempre cantos conmemorativos. Entre ellos destacaron los de dos músicos comprometidos con la causa liberal: el ya citado Manuel Villar y Cleto Zavala<sup>25</sup>, autor, entre otras obras, del coro *¡Libertad!* dedicado a la sociedad. Transcribimos el programa de una de estas veladas, la correspondiente al 1 de mayo de 1898:

La velada conmemorativa que se celebrará mañana a las nueve de la noche con motivo del 24º aniversario de la liberación de esta Villa, tendrá lugar con arreglo al siguiente programa:

Primera parte

1º Fantasía de Zarzuela (sexteto), Barbieri.– 2º *A la Aurora*, dúo para tenor y bajo, Arriaga.– 3º *Los pescadores de perlas* (sexteto), Bizet.– 4º *Canto triunfal*, coro (Orfeón), Deneffe.– 5º Jota coreada y sexteto, X.X.

Segunda parte

1º *Cádiz*, marcha (sexteto), Chueca.– 2º *Así es Vizcaya*, zortzico (Orfeón), Villar y Jiménez.– 3º Canción de *La Viejecita* (sexteto), Caballero.– 4º *Aires Vascongados*, para tenor, S.S. 5º Jota coreada y sexteto, X.X.<sup>26</sup>.

Además, seguramente gracias a las relaciones de Lope Alaña –uno de los fundadores de la Filarmónica–, eran habituales los conciertos o recitales ofrecidos en los salones de la sociedad por concertistas que pasaban por Bilbao: en los años noventa, por ejemplo, actuaron el violonchelista madrileño Sarmiento, los pianistas Manuel Dordal y Mulder, los violinistas Gaos y Fernández Aspra, y se dio a conocer al público por primera vez –en 1891– el violinista César Figuerido.

---

24. V. NAGORE FERRER, María. “Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del siglo XIX”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 25 (1995); pp. 195-206.

25. Cleto Zavala Arámbarrí (Bilbao, 1847; Madrid, 1912), prolífico compositor formado en Madrid e Italia y ganador de numerosos premios, fue pianista de la sociedad y director de la Sociedad Coral de Bilbao. En la década de 1890 se trasladó a Madrid.

26. *El Nervión*, 30-4-1898. Los actos del 2 de mayo de ese año revistieron un carácter especial debido a la derrota en Cuba. En la reseña de la velada se dice que “las letras de las Jotas son patrióticas alusiones a los yankees”.

### 3. MÚSICA, FUERISMO Y NACIONALISMO. EL GERNIKAKO ARBOLA<sup>27</sup>

Cuando el senador Egaña pronunciaba en el Senado el discurso citado al principio de este trabajo, se refería sobre todo al efecto producido por el *Gernikako arbola*:

Señores: yo he concurrido a oír uno de esos cantos en aquellas montañas. Estaba anunciado que Iparraguirre cantaría la canción titulada “El árbol de Guernica”, que es el símbolo de la libertad foral. Concurrieron de todas las villas, pueblos y caseríos circunvecinos, sobre 6.000 personas. Empezó éste el canto que voy a tomarme la molestia de leer al Senado. Es corto. Tengo el texto en vascuence que es como Iparraguirre lo cantó; pero como sería ridículo leerlo aquí donde nadie comprende aquella lengua, no voy a molestar al Senado con tal lectura, y me permitiré simplemente leer la traducción literal, tal como he podido hacerla en castellano.

La canción a que vengo refiriéndome decía así:

*“El árbol de Guernica es para nosotros un árbol bendito. No hay un solo vascongado que no tiemble de placer al mirarle. ¡Extiende tu copa, y derrama por el mundo tus frutos, oh símbolo santo de nuestras seculares libertades! Nosotros te adoramos hincados de rodillas”,* (y al decir esto se prosternaban las 6.000 boinas cual si fueran movidas por un resorte, o heridas por una impresión magnética, y se quitaban los sombreros) *y pedimos al cielo que si la tempestad azota tus ramas frondosas, y gentes extrañas vienen a destruir tu tronco, el hierro salvador que contienen los senos de nuestros montes se convierta en armas aceradas de todas clases para defenderle.”*

Señores: al oír estas últimas cláusulas aquellos hombres que habían llevado la boina de las batallas durante los seis años de guerra, que tenían un corazón aguerrido, que les chispeaba la sangre, levantaban sus brazos en ademán activo, jurando morir por los fueros<sup>28</sup>.

El valor y la popularidad del *zortziko* de Iparraguirre no deriva tanto de la calidad de su música y texto cuanto de su significación: el pueblo se lo apropió como expresión de sus sentimientos convirtiéndolo así en canción popular. La manifestación de entusiasmo que se produjo en 1853 en el Café de San Luis, de Madrid, la primera vez que supuestamente Iparraguirre y Altuna lo interpretaron<sup>29</sup> tuvo un carácter más sentimental que artístico, y ese fue el espíritu que le dio su verdadero valor y la razón de la sugestión casi mágica que ejercía sobre las multitudes.

---

27. Hemos actualizado la grafía del himno original, aunque en nuestro período de estudio se utilizaban más otras formas como *Guernicaco arbola*, *Guernicako arbola* o *Guernikako arbola*.

28. *Diario de las Sesiones de Cortes* nº 17. 16 de junio de 1864; pp. 700-708.

29. Respecto a la paternidad de Iparraguirre y/o Altuna sobre la música del himno, así como sobre su fecha de composición, v. GOROSÁBEL GARAI, Amaia. “Iparraguirre Balerdi, José María”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, 2000; pp. 455-457.

Este simbolismo se acentuó aún más tras la abolición de los fueros vascos en 1876, que provocó una intensa reacción cultural en defensa de las instituciones suprimidas y, por extensión, de la lengua y la cultura vascas. Al principio no tuvo traducción política significativa –habría que esperar a la creación del partido nacionalista vasco–, pero reforzó la identificación de la personalidad vasca con el euskera y los fueros y favoreció la aparición de una serie de códigos socio-culturales que terminarían convirtiéndose en políticos.

En realidad el himno de Iparraguirre no se puede adscribir a una sola ideología: durante el último tercio del siglo XIX fue considerado un canto propio del pueblo vasco. Después de 1876 se fue haciendo cada vez más frecuente su interpretación al final de los conciertos de coros y bandas, al ser solicitada insistentemente, y en ocasiones era repetido varias veces ante el entusiasmo del público. En 1893 un diario de Bilbao escribía: “Nuestro célebre ‘Guernicako Arbola’ ha traspasado ya la frontera. El lunes, dos docenas de navarros, guipuzcoanos, vizcaínos y alaveses lo cantaron gratuitamente en la plaza de la Victoria de Bayona, electrizando a la concurrencia, que aplaudió con entusiasmo y gritó ¡Vivan los fueros!”<sup>30</sup>. Y en 1900 los “obrerros vascongados” que asistían a la Exposición Universal de París cantaron el himno en pie y descubiertos.

Sin embargo, el canto de Iparraguirre tuvo especial significado en los actos y veladas organizados por los fueristas. El partido liberal fuerista, dirigido por el historiador y Diputado General de Vizcaya Fidel de Sagarmínaga, se creó en Bilbao tras la abolición de los fueros vascos en 1876. Sus miembros pertenecían a una clase social acomodada formada por industriales, profesionales y algún financiero como Ramón de la Sota. En 1880 fundaron la Sociedad Euskalerría y el diario *La Unión Vasco-Navarra*.

Como ocurría en el caso de la Sociedad El Sitio, la Euskalerría organizaba con frecuencia veladas en las que la música ocupaba un lugar muy importante. Aureliano Valle, maestro de capilla y organista de la Basílica de Santiago, formaba parte de la junta directiva y se encargaba de organizar veladas musicales o conciertos en los que intervenían los músicos Cleto Alaña, Lucio Anitua –pianista de la Sociedad– y Anselmo Azurmendi, que sustituyó a Anitua como pianista cuando éste accedió a la plaza de organista de la iglesia parroquial de Deusto en 1889. Participaban además activamente en las veladas algunos socios aficionados, y durante los veranos dos músicos de excepción: el gran pianista José Tragó y su hermano Nicolás (violinista), que durante sus estancias estivales en Bilbao o en el balneario de Zaldívar frecuentaban la Euskalerría. La diferencia fundamental entre estas veladas y las de los liberales era el mayor papel que se otorgaba en ellas a los cantos vascos, de forma coherente con el ideario de la sociedad. Valga como ejemplo el programa de una de estas veladas, celebrada en 1887:

---

30. *El Nervión*, 8-9-1893.

He aquí el programa del segundo concierto, que en obsequio de las familias de los señores socios de la sociedad "Euskalerría" de esta villa, se celebrará a las nueve de la noche en los salones de este patriótico centro.

### 1ª PARTE

- 1º *Semiramide*, sinfonía (piano), Rossini.
- 2º *Ricordate di me*, romanza (canto y piano). P. Tosti.
- 3º *Rondó* (piano), Weber.
- 4º *Nocturno* (violín y piano), Chopin.
- 5º *Wals siciliano* (coro), Aullven.

### 2ª PARTE

- 6º Lectura de poesías.

### 3ª PARTE

- 7º *Fausto*, fantasía (piano y armonium), Gounod.
- 8º *Romanza* (canto y piano), Aullven.
- 9º a) *Mariya nora suaz?* (coro), N.  
b) *Alubara* [sic], id. N.  
c) *Maintani*, zortzico, id. Iparraguirre.
- 10º *Wals capricho* (violín y piano), Ramsek<sup>31</sup>.

Uno de los empeños de los fueristas, y después de los nacionalistas, fue el fomento y organización de fiestas euskaras. La Sociedad Euskalerría organizó unas al poco tiempo de su fundación, celebradas en su sede los días 30 y 31 de julio de 1882. Con este motivo *La Unión Vasco-Navarra* recogía el ideario que animaba a la sociedad: "En él todo habla al alma de amor al país y sus fueros, de culto a sus glorias y tradiciones, de olvido de las pasadas y funestas discordias, de unión indisoluble de las cuatro provincias hermanas por su raza, por su lengua, por su espíritu de cristiana libertad, por su heroísmo y por sus grandes e inmerecidas desdichas"<sup>32</sup>. El primer día de las fiestas el salón de la sociedad se había engalanado con abundancia de símbolos:

En el centro del salón y debajo del magnífico escudo que ostenta las armas de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Bizcaya primorosamente esculpidas, se alzaba un dosel para la presidencia, constituido por cortinajes con los colores de Bizcaya y Navarra (blanco y rojo) combinados. *En frente de la presidencia se veía el busto del insigne autor del Guernikako arbola coronado con verde laurel* y en las paredes lucían los escudos de armas de las cuatro provincias, los nombres de Roncesvalles, Navas de Tolosa, Pavía, Trafalgar, es decir, de las principales jornadas de la historia de España en que los vasco-navarros han renovado las hazañas de los héroes de Homero, los nombres de hombres ilustres de este solar como Sancho el Fuerte, Machín de Munguía, el Padre Moret, Garibay, Larramendi, Mendiburu, Loredó, Moraza y otros muchísimos más de todas épocas, estado y condición, los elogios más justos y entusiastas que la admiración de la tierra

---

31. *La Unión Vasco-Navarra*, 29-1-1887.

32. 8-8-1882.

euskara y sus leyes ha arrancado a la pluma o a los labios de escritores y oradores preclaros, y varias máximas, sentencias y principios tomados de nuestros códigos forales [...] <sup>33</sup>.

Nótese el lugar de honor reservado al “insigne autor del Guernikako arbola”. Durante las fiestas se celebró un concurso de tamborileros y se fallaron dos certámenes, musical y literario. En el musical se premió con medalla de oro el zortziko *Arbola bat* –nueva referencia al árbol– de Modesto Letamendía, compuesto sobre el poema obligado de Felipe Arrese y Beitia; y en el literario la poesía *Arbolari oroipena* de Claudio de Otaegui.

El *Guernikako arbola* no recibe su significación únicamente del texto, existe una íntima unidad entre texto y música que potencia su simbolismo. Se trata de un *zortziko*, que en esos momentos era considerado una seña de identidad de la música vasca <sup>34</sup>. Muy reveladora, en este sentido, es la interpretación que da a este ritmo Estanislao de Furundarena en 1916:

El *zortziko* es una composición musical originalísima, desconocida de los extranjeros, poco conocida de la generalidad de los músicos españoles, y de un uso muy frecuente entre los euskaros (como que es genuinamente euskalduna); así como tienen diferentes costumbres e idioma que los demás españoles, se distinguen de éstos hasta en el ritmo de sus originales canciones.

[...] El célebre Voltaire decía: la Euskaria es un pequeño país cuyos habitantes cantan, saltan y danzan en el alto de los Pirineos al son de un ritmo originalísimo, muy raro en el mundo musical (*zortziko*) y tan natural para los mismos euskaros como difícil y extraño para los forasteros.

[...] nuestro querido, característico, antiquísimo y legendario aire del *zortziko*, composición a la que rindo, y creo debemos rendir, el más venerable culto todos los que tenemos la dicha de haber visto la luz en esta nuestra querida Euskalerría <sup>35</sup>.

Las tópicas e inexactas afirmaciones de Furundarena estaban muy extendidas en ese momento. Eso explica que el aire de *zortziko*, considerado “característico, antiquísimo y legendario”, añadiera una mayor carga de valor y emoción al texto que hablaba del árbol sagrado, también antiquísimo y legendario <sup>36</sup>:

---

33. *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

34. Hoy, tras los estudios existentes sobre el tema, se puede afirmar que no es un ritmo exclusivamente vasco y que ocupa un lugar relativamente pequeño dentro del folclore vasco. V. a este respecto: BARANDIARÁN, Gaizka. “Zortziko”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: SGAE, 2002; pp. 1193-1195.

35. FURUNDARENA Y LABAT, Estanislao: “El zortziko y su original estructura”. En: *Euskalerríaren alde*, año VI, nº 127 (1916); pp. 213-216. Este artículo se encuadra dentro de la discusión sobre el tema recogida en las páginas de la revista en 1915 y 1916, en la que participan, además de Furundarena, Francisco Gascue, Ignacio de Zubialde, Telesforo de Aranzadi y Seber Altube.

36. El valor emocional que aporta la música está intensificado porque el árbol se imagina, pero el ritmo legendario se está percibiendo realmente.

<i>Gernikako Arbola da bedeinkatua, euskaldunen artean guztiz maitatua. Eman ta zabal zazu munduan frutua, adoratzen zaitugu, arbola santua.</i>	Bendito es el Árbol de Gernika, amado por todos los vascos. Da y extiende tu fruto por el mundo, te adoramos, Árbol sagrado.
<i>Mila urte inguru da esaten dutela, Jainkoak jarri zuela Gernikako Arbola. Zaude, bada, zutikan orain ta denbora, eroritzen bazera, arras galdu gera.</i>	Hace unos mil años que se dice que Dios plantó el Árbol de Gernika. Mantente en pie ahora y siempre, si caes estamos perdidos.
<i>Ez zera eroriko, Arbola maitea, baldin portatzen bada, Bizkaiko Juntea. Laurok hartuko degu zurekin partea pakean bizi dedin euskaldun jendea.</i>	No caerás, Árbol querido, si la Junta de Bizkaia se porta. Nos uniremos a ti las cuatro provincias para que viva en paz la grey vasca.
<i>Betiko bizi dedin Jaunari eskatzeko jarri daitezen danok laster belauniko. Eta bihotzetikan eskatu ezker, Arbola biziko da orain eta gero.</i>	Arrodillémonos todos para pedir al Señor que nuestro Árbol viva para siempre. Y si se lo pedimos de corazón, el Árbol vivirá ahora y siempre
<i>Arbola botatzea dutela pentsatu, Euskal Herri guztian danok badakigu. Ea, bada, jendea, denbora orain degu, erori gabetanik eduki behar degu.</i>	En el País Vasco todos sabemos que han planeado tumbar el Árbol. Ea, paisanos, esta es nuestra hora, mantengámoslo en pie sin que se caiga.
<i>Beti egongo zera udaberrikoa, lore aintzinetako mantxa gabekoa. Erruki zaitez, bada, bihotz gurekoa, denbora galdu gabe, emanik frutua.</i>	Vivirás siempre en primavera, antigua flor sin mancha. Apíadate de nosotros, querido Árbol, danos tu fruto sin perder más tiempo.
<i>Arbolak erantzun du kontuz bizitzeko, eta bihotzetikan Jaunari eskatzeko. Gerrarik nahi ez degu, pakea betiko, gure lege zuzenak hemen maitatzeko.</i>	El Árbol nos responde que vivamos alerta y que se lo pidamos a Dios con fervor. No queremos guerra, sino paz duradera para que se respeten nuestras rectas leyes.
<i>Erregutu diogun Jaungoiko jaunari pakea emateko orain eta beti, bai eta indarra ere zerorren lurrari, eta bendizioa Euskal Herriari.</i>	Pidamos a Dios nuestro Señor que nos conceda paz ahora y siempre, y que dé también fuerza a tu tierra y su bendición al Pueblo Vasco <sup>37</sup> .

Si el texto del *Himno de los auxiliares* enfatizaba la idea de libertad y lucha, el *Gernikako arbola* los valores de la tradición: antigüedad, leyes, sacralidad y protección divina, todo ello encarnado en un árbol que es símbolo de esa tradición.

---

37. Traducción de Koldo Izagirre.

La estructura del himno es sencilla: como en el caso anterior, la melodía está constituida por frases simétricas de cuatro compases que conforman una estructura en tres partes. Sin embargo, desde el punto de vista textual la sección C es una repetición de B intensificada musicalmente mediante dos ascensos melódicos sucesivos –marcados en la partitura–, que crean un clímax final en las palabras “te adoramos, árbol sagrado”. Como en el himno de Villar, hay un perfil general ascendente que provoca emoción y exaltación.

Las diferencias con el himno anterior son claras. Frente a un ritmo marcial encontramos aquí una danza, el *zortziko*. Y, frente a los intervallos melódicos “fuertes” de cuarta, aquí la mayor parte de los saltos son de tercera menor y abunda el semitono –los más relevantes señalados con un círculo en la partitura–, que impregnan la canción de sentimentalismo<sup>38</sup>. El único momento en el que aparecen varios intervallos de cuarta ascendente es precisamente en la sección C, la más “épica” y apasionada desde el punto de vista expresivo:

38. La introducción del Mib en la sección B introduce el modo menor, que da a esta sección una tonalidad más melancólica y emotiva.

La música ocupará un lugar creciente en el nacionalismo vasco, potenciada en cuanto expresión de la identidad vasca. Desde la muerte de Fidel de Sagarmínaga en 1894 la Sociedad Euskalerría va evolucionando hacia el naciente movimiento nacionalista vasco, dirigida por su miembro más influyente, el naviero Ramón de la Sota y Llano. Al diario *La Unión Vasco-Navarra* le suceden el *Euskalduna*, periódico fuerista, y el *Euskalzale*, dirigido por Resurrección María de Azkue, que ingresó en la Sociedad en 1895; asimismo fundaron dos centros recreativos, *Alkartasuna* y *Euskeldun Biltokia* –éste de teatro vasco–, que desaparecieron junto con la Euskalerría en 1902. La labor de Azkue en estos años como musicólogo y compositor, en concreto sus trabajos destinados a la creación de un teatro lírico vasco, y la creación del Orfeón Euskeria en 1896 (un año después de la fundación del PNV) marcaron la orientación musical de este período.

El Orfeón Euskeria amenizó los actos del Partido Nacionalista Vasco durante su primera etapa<sup>39</sup>. El hecho de que comenzara sus actividades presentándose a un concurso de orfeones euskaros celebrado en Bilbao, con un repertorio inicial de tres piezas “vascongadas” basadas en aires populares, dice mucho del carácter del Euskeria. Esta orientación, patente en el mismo nombre del Orfeón, fue acogida con entusiasmo en un momento histórico en el que el nacionalismo comenzaba a arraigar en Bilbao. Esto explica la petición de la prensa local a los orfeonistas: “que por favor, continúe siendo el Euskeria lo que es, es decir, que no sea una masa coral, no un coro de teatro de ópera, sino un verdadero orfeón que cante con pasión, con sentimiento, himnos y canciones de nuestras montañas”<sup>40</sup>. El repertorio del orfeón estuvo constituido básicamente por cantos populares del País, terminando siempre los conciertos con el *Gernikako Arbola*, que a veces era repetido hasta tres o cuatro veces a instancias del público. El distintivo de los orfeonistas, también en la misma línea, consistía en boina azul y chapa con el árbol de Guernica.

Se debe al Euskeria la instauración en 1897 de la celebración de la fiesta de San Ignacio de Loyola –31 de julio– en Bilbao con ceremonia religiosa, *aurresku* y danzas tradicionales, y la reintroducción de la *ezpatadantza*. Ese primer año, en la misa cantada en la Basílica de Begoña, el celebrante pronunció un sermón glosando las “razones en que se apoyan las libertades vascas”, y en relación al Euskeria afirmaba lo siguiente:

Comenzó el exordio dedicando elogios al Orfeón Euskeria, que merece bien de la Basconia, porque dedicándose al estudio de los cantares que animaron a los vascos en sus bélicas empresas y les consolaron en las dulzuras de la paz, ha comprendido además la verdadera vocación del artista al colocarse bajo la protección del Santo Patricio vascongado [...].

---

39. Hemos analizado las vinculaciones del Euskeria con el nacionalismo militante en: NAGORE FERRER, María. *La revolución coral, op. cit.*; pp. 187-191.

40. *El Nervión*, 8-9-1896.

La presencia del Orfeón en la Iglesia monasterial de Begoña, dijo, el brillante homenaje que tributa al ínclito fundador de la Compañía de Jesús, las viriles notas que dan al idioma euskaro, han de resonar en las majestuosas bóvedas y prueban que estos músicos han comprendido su misión y que sus campañas artísticas se dirigirán a fomentar en el corazón de los vascos el amor a sus libertades nacidas en el mismo país y desarrolladas a la benéfica sombra del siempre venerado árbol de Guernica<sup>41</sup>.

El programa del festival, celebrado a las nueve de la noche en el Teatro Arriaga con la participación de los ezpatadantzaris de Bériz, fue el siguiente:

Primera parte

- 1º *Himno a San Ignacio*, coro.– Maestro Arín.
- 2º Ezpatadantzaris.
- 3º *Inchauspeko-Alaba*, coro.– X.
- 4º *Ume eder bat*, solo de bajo y coro.– Arín.
- 5º *Damacho bati*, solo de tenor y coro.– Garmendia.
- 6º *Alegriko-Trapera*, coro.– Ansón (J.L.).

Segunda parte

- 1º Ezpatadantzaris.
- 2º *Charmangarria*, coro.– Maestro Arín.
- 3º *Mariñelan kantaya*, coro.– Id.
- 4º *Phraisku Chomin*, coro.– Id.
- 5º *Agur Euskal-erriari*, solo de bajo y coro. Id.

Al final del festival, todo el público en pie cantó el *Gernikako arbola*.

Desde 1904 la celebración de San Ignacio corrió a cargo de la Juventud Vasca, constituida ese año en el seno del Partido Nacionalista Vasco. El formato de la celebración era similar: misa cantada y festival por la noche, habitualmente en el frontón Euskalduna, en el que se sucedían actuaciones de dantzaris, partidos de pelota, bertsolaris, cantos vascos, etc. Otras ocasiones en las que la música intervenía como protagonista eran las fiestas nacionalistas en distintas localidades con motivo de mítines o inauguraciones de *batzokis*, veladas en memoria de Sabino Arana o veladas teatrales. Sin embargo, desde 1905 se sustituyó el *Gernikako arbola* al final de los actos por el himno nacionalista, *Eusko Abendaren Ereserkija*<sup>42</sup>.

Con el creciente desarrollo del PNV<sup>43</sup> el *Gernikako arbola* empezó a ser identificado cada vez más con los nacionalistas. Esto es lo que puede explicar sucesos como el siguiente, de 1908:

---

41. *El Nervión*, 31-8-1897.

42. Este himno había sido escrito por Sabino Arana en 1902 sobre la melodía que interpretaban los txistularis cuando los espatadantzaris se dirigían al lugar en donde habían de danzar. A finales de 1904 Cleto Zavala armonizó el himno, que fue editado en 1905.

43. Hasta la muerte de Sabino Arana (1903) la influencia del Partido Nacionalista Vasco fue muy escasa en Bilbao: aunque en 1898 Arana fue elegido diputado provincial, la prensa

...

Anoche transcurrió el concierto de la banda municipal en el Arenal con gran tranquilidad; la última obra fue el *Guernicaco Arbola*, que fue muy aplaudido, como todos los anteriores números de música vasca, oyéndose sólo algún temeroso silbido.

El público pidió, como había pedido en anteriores obras, la repetición del himno vascongado, pero los músicos se retiraron y se apagaron las luces del kiosko.

Terminado el concierto se formaron algunos grupos, que fueron disueltos por la policía; pero los grupos fueron engrosando y de algunos salieron repetidos vivos, oyéndose también algún muera.

Como los grupos aumentaban y parecía que la cosa trataba de tomar grandes proporciones, se presentó en el Arenal un numeroso grupo de guardias de seguridad al mando de un sargento, que, sin duda, tenía orden de reprimir cualquier desorden a todo trance, pues desenvainando los machetes, empezaron a repartir mandobles a diestro y siniestro, dando algunas veces palos de ciego sin saber a quién daban.

Los cintarazos alcanzaron desde el gobernador civil hasta el último y más pacífico transeúnte, no librándose de ellos ni la misma policía, pues uno de la secreta resultó herido.

[...] El hijo de don Luis Arana fue detenido por el hijo del capitán general de la región, señor Aguilar, teniente de Garellano, que se hallaba de vigilancia, a quien denunciaron que el detenido había dado muertas a España<sup>44</sup>.

#### **4. EL SOCIALISMO Y LA MÚSICA. LA MARSELLA DE LA PAZ**

Rememorando los años de su juventud en Gallarta, Dolores Ibárruri –“la Pasionaria”– exclamaba: “¿Quién podía permanecer indiferente o impasible cuando al amanecer del 1º de Mayo la rondalla del orfeón recorría las barriadas obreras llamando a los obreros a ir a las reuniones, a ir a la manifestación, cantando con una alegre música de diana?”

Levántate obrero  
Que amanece ya,  
Y el 1º de Mayo,  
Huelga General.  
Verás a los obreros

...

nacionalista era frecuentemente suspendida, el número de afiliados apenas pasaba de un millar y el propio Arana fue encarcelado. Después de su muerte, sin embargo, el partido consiguió un desarrollo creciente hasta el punto de llegar a ser la minoría más numerosa en el ayuntamiento de Bilbao. A partir de 1913 contó con un diario (*Euzkadi*) y también por esas fechas empezó a dominar los ayuntamientos rurales. Desde el punto de vista electoral la máxima influencia del PNV se consiguió en las elecciones de 1918: los nacionalistas consiguieron 7 de los 20 diputados del País Vasco. En los años sucesivos disminuiría esa influencia.

44. *El Nervión*, 1-8-1908.

Qué ligeros van  
Diciendo a los burgueses  
Ya no explotáis más...  
Cantemos todos juntos  
La gloria del trabajo  
Por haber abolido  
La ley de los salarios.  
Abajo el capital  
Con su explotación  
Y arriba los obreros  
Todos en unión...<sup>45</sup>

Si para los liberales el canto era una forma de recordar el compromiso de Bilbao con la libertad, y para los nacionalistas una expresión de identidad vasca, para los socialistas fue un instrumento de propaganda.

El socialismo vizcaíno fue ganando fuerza desde la llegada a la villa en 1886 del toledano Facundo Perezagua, enviado a Bilbao por Pablo Iglesias para que propagara las nuevas ideas entre la masa obrera y dirigiera la agitación socialista. Ese mismo año se creó la Agrupación Socialista y durante los años siguientes el Partido Socialista Español dedicó sus empeños más firmes a la conquista del proletariado bilbaíno; por este motivo celebró en la villa el segundo Congreso Socialista Español en 1890. Este mismo año los mineros protagonizaron la primera huelga de Vizcaya, a la que seguirían violentos enfrentamientos entre obreros y patronos. En 1900 se constituyó la Federación Socialista de Vizcaya, formada por las agrupaciones de Bilbao, La Arboleda, Ortuella, Las Carreras, Sestao, Begoña, Deusto, Erandio y San Julián de Musques.

El primer programa del PSOE destacaba la importancia de fomentar la educación del obrero, incluyendo la formación artística. Su plasmación práctica se llevaría a cabo a través de las casas del pueblo. Pero la incorporación de la música a las actividades socialistas –con la creación de orfeones y rondallas– fue más temprana en Bilbao que en Madrid. Según Michel Ralle pudo influir en ello la mayor vitalidad de las agrupaciones vizcaínas, diferenciadas del socialismo madrileño en que éste dio prioridad a la organización sobre la actuación<sup>46</sup>.

En 1893, el mismo año de la fundación de *La Lucha de Clases*, órgano de expresión de la ideología socialista, se creó en Bilbao el primer orfeón socialista de la Península<sup>47</sup>. A partir de 1894 el Orfeón, dirigido por Bernar-

---

45. IBÁRRURI, Dolores. *El único camino*. Madrid, 1992; p. 86 y ss.

46. RALLE, Michel. "Que el deleite sea provechoso, instructivo... Sociedades corales y rituales obreros hasta 1910". En: *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Barcelona: Oikos-tau, 1998; pp. 95-107.

47. Aunque estaba anunciado que cantaría por primera vez en el festival del Primero de Mayo, éste no pudo celebrarse porque las autoridades lo prohibieron. Sobre el Orfeón Socialista de Bilbao: v. NAGORE FERRER, María: *La revolución coral, op. cit.*; pp. 174-178.

do Rodríguez<sup>48</sup>, participó en casi todas las fiestas, mítines y veladas organizados por el partido, que consistían en discursos, lectura de poesías y canto de himnos revolucionarios. El acto más importante era el festival socialista del Primero de Mayo<sup>49</sup>, que tenía lugar habitualmente en los jardines de los Campos Elíseos o en los del Olimpo y en el que, además del Orfeón, intervenía habitualmente la banda de música de Santa Cecilia. También el 18 de marzo, aniversario de la *Commune* de París, era conmemorado por los socialistas con veladas celebradas en algún teatro o en el Centro Obrero de la calle de la Laguna.

Otras agrupaciones socialistas vizcaínas crearon también orfeones, aunque en algunos casos la información de la prensa nos haga abrigar dudas sobre su actividad real. Tenemos noticias del orfeón creado en el Centro Obrero de Sestao en 1898<sup>50</sup>. Poco después comenzó sus actividades un Orfeón Socialista en el Centro Obrero de Gallarta; Dolores Ibárruri nos proporciona algunos datos:

Se constituyó [en Gallarta] una Sociedad de Socorros Mutuos que también tenía su sede en el Centro Obrero. La administrativa de éste, respondiendo al deseo de los trabajadores, organizó una modesta biblioteca que, por un módico estipendio, facilitaba a los obreros la lectura de obras que no estaban al alcance de sus medios económicos tan exiguos.

[...] Poco a poco el Centro Obrero apartaba a los obreros de la taberna y de los inmundos cafetines y abría ante ellos las perspectivas de una nueva vida.

En el Centro Obrero se constituyeron un pequeño grupo artístico y un orfeón; la actividad del grupo artístico no salía más allá del propio recinto obrero, pero el orfeón era otra cosa. Y no porque actuase fuera de los centros clásicamente obreros, sino porque sus canciones, saliendo a la calle, extendiéndose por minas y barriadas, penetrando en hogares y lugares de reuniones populares, se hacían carne y sangre de las masas y eran un medio eficaz de agitación y de reagrupamiento de los trabajadores, especialmente de la juventud.

Cada jornada de fiesta o de lucha, cada aniversario revolucionario tenía su canción que se escuchaba primero en el Centro Obrero y se repetía después por millares, por decenas de millares de jóvenes y de adultos, de hombres y de mujeres<sup>51</sup>.

En 1902 se añadieron a éstos los de San Julián de Musques y San Salvador del Valle (La Arboleda); dos años después los orfeones de Bara-

---

48. En una crónica posterior que narra los comienzos del orfeón se cita a Bernardo Rodríguez como "un veterano de la Internacional". El coro estaba formado por cincuenta o sesenta voces masculinas (El Arráez Maltrapillo: "El orfeón". En: *La Lucha de Clases*, 31-3-1900).

49. La fiesta del Primero de Mayo había sido celebrada por primera vez en París en 1890.

50. *La Lucha de Clases* cuenta que estaba constituido por 60 individuos y dirigido por Bernardo Rodríguez, director del Orfeón Socialista de Bilbao.

51. IBÁRRURI, Dolores. *Op. cit.*

caldo y Deusto, y más tarde el Orfeón Socialista Libertad de Abanto y Ciérvana<sup>52</sup>.

A partir de 1900 las veladas socialistas, que tenían lugar casi siempre en el Teatro-Circo del Ensanche, comenzaron a incluir obras teatrales. Como ejemplo de este tipo de actos, transcribimos el programa de la velada organizada por el Orfeón Socialista el 25 de enero de 1900 con el fin de recaudar fondos con destino a la compra de acciones para la publicación diaria *El Socialista*:

- 1º Himnos cantados por el Orfeón titulados *La Unión* y *La Commune*.
  - 2º Cuadro dramático en un acto y en verso, original de D. José Jackson Veyán, titulado *¡Una limosna por Dios!*
  - 3º Himnos cantados por el Orfeón titulados *¡A las urnas!* y *La Internacional*.
  - 4º La comedia en un acto y en prosa, original de D. Vital Aza, titulada *¡Parada y fonda!*
  - 5º Jota, por el Orfeón, titulada *Glorias del pueblo*.
- A las ocho y media en punto de la noche<sup>53</sup>.

Las características de los orfeones socialistas son fácilmente deducibles considerando su finalidad, que no era artística sino propagandística: su repertorio estaba constituido por “cantos revolucionarios” o “himnos socialistas”, coros populares y fáciles de cantar que los orfeonistas aprendían de memoria sin necesidad de conocimientos musicales, con una carga ideológica muy marcada y dirigidos a enardecer los ánimos del pueblo. Estas características están implícitas en el relato de Indalecio Prieto sobre la composición de la *Marsellesa de la Paz* en Bilbao; los hechos se sitúan en 1900 en la peluquería del barbero Julián Laiseca –autor de un gran número de himnos de esta época<sup>54</sup>–, y los tres personajes a los que se refiere Prieto son Laiseca, el calderero Manuel Basterra y Álvaro Ortiz, director de *La Lucha de Clases*:

[...] estos tres personajes que acabo de esbozar hallábanse consagrados a elegir un himno de salutación al nuevo siglo. Con buen acuerdo, prefirieron la Marsellesa, el más hermoso de todos los himnos nacionales y considerado en España como canción republicana por excelencia, aunque su autor, Rouget de Lisle, militar monárquico, no la compusiese con tal propósito. Mas habría de cambiarse la letra, no sólo traduciéndola al castellano, sino dándole otro sentido, pues en lugar de una excitación a la guerra se pretendía exhortar a la paz, según había ideado M. Basterra, iniciador del proyecto. Portier y Degeyter no

---

52. Datos proporcionados por GUEREÑA, Jean-Louis. En: *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Barcelona: Oikos-tau, 1998; pp. 238-240.

53. *La Lucha de Clases*, 6-1-1900.

54. En *La Lucha de Clases* encontramos referencias a varios himnos de Laiseca: el *Himno al 1º de Mayo*, de 1900, del cual se anuncian dos ediciones; *A la unión*, *Glorias del pueblo* y *A las urnas*.

habían discurrido aún la Internacional, muy propia para el caso por pedir la unión de los pobres del mundo, buena base para la paz.

Cuando yo llegué a la peluquería, los arregladores apenas habían pasado del primer verso, en el cual los “enfants de la patrie” se convirtieron en “hijos del trabajo”. [...] Mi rapadura y la nueva Marsellesa, que se tituló Marsellesa de la Paz, concluyeron al mismo tiempo.

Basterra corrió con el original, ya puesto en limpio, a la imprenta de Grijelmo, puertas más abajo, donde su dueño editaba la autorizadísima revista *Bilbao Marítimo y Comercial*, tirándose allí también *La Lucha de Clases*.

Bastaron menos de dos horas para imprimir un millar de octavillas con el nuevo texto de la Marsellesa, octavillas de las que Basterra dejó buena provisión en el Centro Obrero de la calle de la Laguna, donde se utilizaron para rápidos ensayos del Orfeón Socialista, distribuyendo el resto en cafés y tabernas de las barriadas obreras. Como la música era conocidísima, el aprender la letra fue fácil para todos. Un himno esencialmente guerrero quedaba transformado en esperanzadora canción de paz<sup>55</sup>.

Indudablemente la memoria juega a Prieto una mala pasada cuando se refiere a *La Internacional*, que ya había sido compuesta y se conocía además en Bilbao. Un año antes, en 1899, *La Lucha de clases* anunciaba:

El Orfeón socialista de Bilbao acaba de poner a la venta en un libro lujosamente editado una colección de Himnos, letra y música, al precio de 25 céntimos. Es la primera colección, pues piensa dar en la misma forma todo su repertorio de canciones obreras, y contiene cinco himnos, entre ellos uno no conocido en España, *La Internacional* [...]. Los pedidos se dirigirán a Julián Laiseca, Bailén, 41, bajo<sup>56</sup>.

También se equivoca Prieto probablemente respecto al título<sup>57</sup>: aunque basado en la música de la Marsellesa, el himno compuesto en la barbería de Laiseca fue titulado *Al siglo XX*<sup>58</sup>, y aunque no sea un modelo en cuanto a

---

55. PRIETO, Indalecio. *De mi vida*. México, 1968; pp. 22-24.

56. *La Lucha de Clases*, 18-11-1899. *El Socialista* añade a esta noticia que los himnos son “todos ellos para orfeón a tres y cuatro voces, y cuya copia a mano y armonización es obra del inteligente músico Lesmes Corral. Los títulos de dichos himnos son éstos: *La Unión*, *A las urnas*, *Glorias del pueblo*, *A los mártires de la Commune* y *La Internacional*. Este último himno es uno de los más populares en Francia y Bélgica”. Sabemos también por el mismo semanario que en 1901 el himno *La Internacional* cantado por el Orfeón Socialista “fue impresionado en un fonógrafo de la propiedad de un compañero nuestro” (22-12-1901). Es interesante añadir que *La Internacional* había sido compuesta y estrenada en 1888; en 1892 la Segunda Internacional la popularizó y adoptó como himno; en 1896 fue adoptada como himno oficial de los revolucionarios franceses; y en 1910 se convirtió en himno de todos los trabajadores del mundo.

57. *La Marsellesa de la paz* es el título de uno de los himnos incluidos en el folleto titulado *Himnos cantados por el Orfeón Socialista madrileño* (Madrid, Imprenta de Inocente Calleja, 1908), cuya letra no coincide con la cantada el 31 de diciembre de 1900 en Bilbao.

58. “Unos trescientos individuos llegaron a reunirse, y precedidos de las hachas de viento, que daban un aspecto fantástico a la improvisada masa coral, recorrieron varias calles de la población cantando el himno *Al siglo XX*” (*La Lucha de Clases*, 5-1-1901).

calidad poética, sirve para ejemplificar las características de los cantos de los socialistas vizcaínos, dado que no hemos localizado la música de ninguno de ellos, exceptuando *La Internacional*, cuyas características musicales son muy parecidas a las de La Marsellesa.

Con e - fu - sión al nue - vo si - glo de - be - mos to - dos sa - lu -  
dar \_\_\_ pues con él vie - neel triun - fo se - gu - ro \_\_\_ de la san - ta yher - mo - sai - gual -  
dad \_\_\_ de la san - ta yher - mo - sai - gual - dad. \_\_\_ El rei - na - do de labur - gue -  
sí - a \_\_\_ va - ci - lan - tey rui - no - so se ve \_\_\_ las ca - de - nas de los o - pri -  
mi - dos pron - ta - men - te seha - bran de rom - per \_\_\_ ¡A - rri - ba pro - le -  
ta - rios quees vues - troel por - ve - nir \_\_\_ Si - ga - mos a - de - lan - te  
si - ga - mos pues \_\_\_ queel triun - fo ven - dráal fin.

El texto adaptado a la música de *La Marsellesa*, uno de los himnos más célebres de todos los tiempos, está en la línea de los ideales socialistas: la igualdad y el triunfo del proletariado. La música se adapta muy bien al espíritu entusiasta y combativo que perseguían los cantos revolucionarios: ritmo de marcha; amplios intervalos melódicos, con predominio de la cuarta –volvemos al carácter heroico y marcial ya comentado–; sentido ascendente predominante; y clímax en los últimos compases, en los que se llega a la sección más aguda, en forma de llamada guerrera (aquí coincidiendo con la expresión “¡jarriba, proletarios! que es vuestro el porvenir”). El ardoroso final está también enfatizado mediante el acortamiento de las frases melódicas, a modo de interjecciones: mientras toda la primera parte de la pieza está estructurada en frases simétricas de cuatro compases divididas en dos semifrases<sup>59</sup>, el himno finaliza con cinco frases de dos compases separadas por silencios.

Hemos señalado el carácter sencillo y “pegadizo” de los himnos socialistas, indispensable para conseguir su función. Por ello quizá extrañe el suelto del *Socialista* citado, en el que se lee que los himnos estaban armonizados a tres y cuatro voces. A este respecto tenemos que añadir que el Orfeón Socialista fue una verdadera sociedad coral, con su reglamento, su junta directiva renovada cada año<sup>60</sup>, su repertorio y sus horas de ensayo, e incluso tuvo pretensiones más elevadas artísticamente. En mayo de 1900 el Orfeón anunciaba la apertura de una Academia de música en la que se impartirían clases de solfeo<sup>61</sup>. Parece que la academia no cuajó, ya que en 1904 un orfeonista anunciaba su propósito de dar lecciones de solfeo, “para que los que no sepan música aprendan y canten mejor”<sup>62</sup>. Ese mismo año se creó en el seno de la Agrupación de Bilbao la *Artística Socialista*, constituida por el Orfeón y el cuadro dramático que ya existían, a los que se añadieron una banda de música y una rondalla; todos estos componentes actuaron con gran éxito en la velada organizada ese año en el aniversario de la *Commune* por la Agrupación y la Juventud Socialista de Bilbao. Probablemente no fuera ajena a esta orientación la presencia en las filas socialistas de Tomás Meabe, fundador en 1904 de las Juventudes Socialistas siguiendo el modelo de los socialistas extranjeros y del movimiento republicano<sup>63</sup>.

---

59. Esta claridad, además de ser típica de la música “popular”, se debe también al momento de la composición del himno por Rouget de l’Isle.

60. Tenemos pocos datos acerca de sus componentes. En 1895 el presidente era Claudio Cerezo y el director Bernardo Rodríguez. En 1903 el director era Julián Laiseca.

61. “Las clases de solfeo empezarán todos los días, a las ocho en punto de la noche, en el nuevo local de la sociedad, sito en la calle de Miravilla, nº 16”. (*La Lucha de Clases*, 26-5-1900).

62. OLAGÜÉNAGA, Francisco: “La artística socialista”. En: *La Lucha de Clases*, 7-5-1904.

63. Meabe (1879-1915), un joven intelectual bilbaíno de familia acomodada –“un hombre sensible y descuidado”, como le definiría Juan Ramón Jiménez–, gran aficionado a la música, había sido orfeonista de la Sociedad Coral de Bilbao de 1893 a 1896.

Indudablemente la labor de propaganda a través de la música era muy eficaz, como revela este texto:

De pocos años a esta parte van creándose en diversas poblaciones de España estas sociedades corales, que tanto contribuyen a la divulgación del sentimiento socialista.

Indudablemente el arte musical, bien asociado a la poesía, es un factor de importancia en la propaganda de los ideales.

El “Himno de Riego” y “La Marsellesa” han despertado más inteligencias y hecho palpar más corazones que el sin fin de discursos políticos pronunciados en este país, en todas las agitaciones sociales del siglo anterior.

Rouget de l’Isle, el autor del himno marsellés, hizo por la revolución burguesa más que Robespierre y Danton.

Los discursos revolucionarios enardecen, alientan, prestan calor momentáneo a las multitudes; pero, pasadas las circunstancias que motivaron el acto, los discursos se olvidan, no dejan más huella que la que imprime su ligero recuerdo.

La música es otra cosa. La emoción estética que produce, alcanza a seducir todas las inteligencias, por menguadas que fueren, y sus vibraciones, si son algo inspiradas, electrizan a los adeptos de un ideal y contagian los órganos sensitivos de la masa indiferente.

[...] Por lo cual, repito, que los orfeones socialistas hacen tanta propaganda como la misma Prensa obrera.

Contribuyamos con todas nuestras fuerzas a la creación de sociedades corales, y sígales siempre nuestro aplauso y nuestra ayuda desinteresada para la difusión artística de las modernas ideas.

[...] Orfeones, sí, orfeones socialistas en todos los centros importantes, y que inculquen con notas sonoras las ideas de emancipación<sup>64</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

Aunque podríamos haber escogido otros muchos ejemplos, el análisis de tres himnos en su contexto nos ha permitido mostrar la importancia de la música como medio de expresión y difusión de ideas. La comparación entre ellos nos permite además establecer tres símbolos representativos de un marco espacio-temporal caracterizado por el pluralismo ideológico.

La elección de Vizcaya en el período 1876-1914 no es trivial, ya que en esos momentos es un espacio representativo de las tres ideologías tratadas: el liberalismo encontró en Bilbao un modelo de resistencia frente al carlismo imperante en las zonas rurales; el primer nacionalismo vasco,

---

64. VÉRITAS. “Orfeones socialistas”. En: *La Lucha de Clases*, 11-3-1905.

heredero del fuerismo, estaba identificado con el *bizkaitarrismo*; y el socialismo vizcaíno tuvo una gran fuerza en la etapa de organización y desarrollo del socialismo español.

En los puntos anteriores hemos establecido una comparación entre los tres himnos analizados en cuanto a su significación músico-textual. Si observamos ahora los lugares, tiempos y ámbitos de significación de cada uno, podemos establecer interesantes diferencias:

El *Himno de los Auxiliares* limita su ámbito de referencia a Bilbao, pero un Bilbao convertido en modelo y bastión liberal frente al carlismo; la fecha central de celebración es el 2 de mayo<sup>65</sup>; los lugares, además del cementerio de Mallona donde se honra a los muertos, el Ayuntamiento, la Basílica de Santiago –iglesia matriz de la villa–, la elegante Sociedad El Sitio y todo Bilbao, desde el momento en que la Corporación de mayoría liberal declara festiva la fecha del 2 de mayo.

El *Gernikako arbola* extiende su simbolismo a todo el País Vasco, con especial fuerza en las zonas rurales; tomado como referencia por fueristas y nacionalistas, se impregna de significado religioso el día 31 de julio, fiesta de San Ignacio de Loyola; a las sociedades Euskalerría o Euskeldun Biltokia hay que añadir, como espacios propios, la Basílica de Begoña, el frontón Euskalduna, las plazas de ciudades y pueblos vascos y los *batzokis* nacionalistas.

Los himnos socialistas tienen vocación universalista<sup>66</sup>; el principal día de celebración es el Primero de Mayo, convertido en día de reivindicaciones y lucha; los lugares propios: el Centro Obrero de la calle de La Laguna, los centros obreros de las zonas fabriles que rodean Bilbao y los jardines públicos.

Comprobamos, por lo tanto, la coexistencia de grupos ideológica y socialmente diversificados, cuyas expresiones propias –liberación, tradición, revolución– son comunicadas mediante la música. Ésta se convierte en vehículo de identidad a través de la emoción colectiva, que provoca o acentúa el sentimiento de pertenencia a un grupo.

---

65. Fecha que, casualmente, coincide con la de la resistencia española frente a los franceses en la Guerra de la Independencia, coincidencia que es aprovechada por los liberales vascos para establecer paralelismos entre ambos sucesos.

66. La elección de *La Internacional* o de *La Marsellesa*, canto que fue adoptado por los movimientos socialistas europeos desde los años 1870, lo demuestra. Una de las aspiraciones del socialismo de esta época, manifestado con frecuencia en los textos de los himnos, era el Socialismo Universal.