

El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen

Dra. Carmen Rodríguez Suso

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Estudio sincrónico de las instituciones oficiales encargadas por el Ayuntamiento de Bilbao de suministrar servicios musicales a la población, resaltando la especificidad de esta forma de mecenazgo de la música en relación con la que predomina en otros núcleos urbanos del contexto cultural más próximo.

Herritarrei musika-zerbitzuak emateko ardura duten Bilboko Udalaren menpeko erakunde ofizialen azterketa sinkronikoa. Lan honetan musikaren mezenazgo-mota honen hurbileneko kultur testuinguruko beste hirigune batzuetan nagusi den mezenazgoarekiko berezitasunak azpimarratzen dira.

A synchronic study of the official institutions appointed by the Town Council of Bilbao to provide musical services to the population. The specificity of this form of musical patronage is underlined in relation with that predominant in other urban centres of the neighbouring cultural context.

El trabajo que presento aquí se centra en el mecenazgo público de que se benefició la música en el Bilbao del Antiguo Régimen. Esto supone dejar aparte por el momento una importante fracción de la actividad musical que tuvo lugar entonces en los ambientes privados. La razón de esta selección estriba en que de mi investigación se va desprendiendo cada vez con más claridad que uno de los mitos urbanos constitutivos de la identidad simbólica de Bilbao ha sido precisamente el de su naturaleza musical. Efectivamente, en algunos momentos de su historia, la Villa se ha querido representar a sí misma como una especie de Viena atlántica, con sus héroes en forma de compositores e intérpretes abnegados, sacrificados y geniales, y con sus villanos bajo la forma indefinida de una parte de la ciudadanía indiferente a esta noble empresa.

El estudio científico de la historia de la música en Bilbao me está llevando a contrastar esa imagen que se desprende de las fuentes recientes con la realidad de los hechos documentables en el pasado. De él se deduce que en un momento determinado, durante las décadas en torno al cambio de siglo de 1900, el mito se desbordó, pasando a la realidad en forma de una intervención directa de las autoridades sobre la vida musical local. La combinación de proyecciones del imaginario colectivo con determinadas realizaciones materiales que se produjo entonces es un rasgo diferencial de la personalidad de Bilbao; sus resultados fueron tan señalados que todavía se conserva en la memoria oral el recuerdo de aquellos momentos como de unos gloriosos tiempos fundacionales y una edad de oro para los músicos.

En mi búsqueda de los orígenes históricos de esta peculiaridad de Bilbao encontré que está en relación con otra más antigua, a saber, la estrecha vinculación de las instituciones del gobierno municipal con sus músicos desde antes incluso de la revolución industrial. Existen, por tanto, diversas modalidades en la intervención municipal sobre la vida musical bilbaína, de las que aquí me centraré, precisamente, en esta última, la más antigua y, en mi opinión, la base del vínculo que ha unido a la Villa con su imagen de ciudad musical.

Simbólicamente, la Villa de Bilbao se halla ligada a la música desde sus orígenes en 1300, en razón de la proverbial afición a los juglares y trovadores que manifestó su fundador Don Diego López de Haro. Según documentos de cancillería referenciados ya por Menéndez Pidal en 1924, los músicos de Don Diego eran bien conocidos en la corte de Aragón, en la que distraían al Rey Jaime II (1291-1397)¹. De hecho, la familia de los Señores de Vizcaya cultivaba la compañía de tales juglares y trovadores desde varias generaciones atrás. Gracias a ello, contamos con un sentido planto de Pero da Ponte destinado a lamentar la muerte del abuelo del fundador de Bilbao, Lope Díaz de Haro II “Cabeza Brava” (Señor de Vizcaya entre 1214 y 1236). El padre de éste, Don

¹ Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía Juglaresca y Juglares: Orígenes de las Literaturas Románicas*, Espasa Calpe, 1991 (19422), pp. 88-89, 178, 180-183, 208-210.

Diego López de Haro II (también Señor de Vizcaya entre 1170 y 1214), se había distinguido por su magnanimidad hacia ellos, y en recompensa, fue cantado por R. Vidal de Besalú (activo entre 1199 y 1252) como “en-Diego que tan fo pros”; Aimeric de Peguilhan (*ca.* 1175-*ca.* 1230) lloraría su muerte como si con ella fuera a desaparecer toda la lírica cortesana.

Desgraciadamente, de la obra de estos autores no nos han quedado más que referencias literarias indirectas y los textos de sus poemas; como es común en el repertorio trovadoresco, los versos se copiaron sin notación musical. Por otro lado, los manuscritos más antiguos con notación musical que se han conservado en Bilbao no pertenecen a este ambiente cortesano, sino que se refieren a la música eclesiástica; además, no fueron ni copiados ni utilizados en ella. Se trata de 6 fragmentos de códices, dos del siglo XIII, uno de la segunda mitad del siglo XV, y tres del siglo XVI provenientes de diversas poblaciones vecinas, que se utilizaron como encuadernaciones de legajos en papel durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y que hoy se hallan en el Archivo Histórico Provincial². Estos fragmentos utilizan la notación musical llamada “aquítana”, y contienen piezas litúrgicas pertenecientes al rito romano en su versión del Sur de Francia. Entre ellos se encuentra la versión más antigua conocida de la música de un Oficio de San Fermín vinculado a la catedral de Pamplona.

La carencia de manuscritos medievales con música es paralela con la falta de noticias directas sobre su ejercicio en Bilbao, aunque se puede suponer desde el momento en que en ella o en sus alrededores existían un cabildo eclesiástico y conventos que celebraban funciones religiosas: hasta el siglo XVI la documentación de archivo ignora prácticamente todo lo referente a esta actividad. Pero a partir de esa fecha, al revés, la situación tiende a invertirse. En las Ordenanzas de Bilbao de 1502, por ejemplo, constan algunas condiciones para ser admitido al Cabildo Eclesiástico, entre las que figura la prioridad de que gozarían los *cantores* que fueran suficientes “en el arte del canto llano e contrapunto e canto de órgano e tañedor de órganos”³. Pocos años después, en 1505, consta también la existencia de una escuela de danzar sobre cuyo papel alterador de la moral colectiva se hace pregonar un mandamiento municipal, pues los señores del Gobierno Municipal “habían sido informados y certificados

² Rodríguez Suso, Carmen, *La Monodía Litúrgica en el País Vasco (Fragmentos con Notación Musical de los Siglos XII al XVIII)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993; vol. 2, pp. 318-321.

³ “Item, ordenaron y tuvieron por bien que si algún bachiller que no en esta e[st] artista o lepista, hecho bachiller por examen en Estudio General e no por mi escripto, que este tal sea admitido a la misa nueva más que el primer gradero, e asimismo, si algún cantor subdiácono de la dicha Villa fuere tan suficiente en el arte del canto llano e contrapunto e canto de órgano e tañedor de órganos, que este tal tenga después de los bachilleres la misa prerrogativa [sic] que ellos tienen, mas siempre precedan los bachilleres al tal cantor que sea en examen del Cabildo” (el subrayado es mío). J. Enríquez; C. Hidalgo de Cisneros; A. Lorente; A. Martínez, *Ordenanzas Municipales de Bilbao (1477-1520) (Fuentes Documentales Medievales del País Vasco, 70)*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1996, pp. 246-247.

que en la escuela de danzar que está en Ascao, so color de ir a deprender a danzar, se entran muchos vicios ínlícitos [sic], especialmente en jugar y jurar y en bertenear [sic] y andar vagamundos y andar desordenadamente y en vicio de con las mujeres, de que se recreía daño y esperaban recibir si en lo venidero no fuese remediado⁴.

El hecho de que este tipo de información aparezca en documentos municipales como son estas “ordenanzas facticias” es un dato precioso para detectar las actividades musicales promovidas, intervenidas o financiadas por las instituciones públicas de Bilbao. Normalmente, las condiciones para formar parte de un cabildo eclesiástico las fijaban las propias instituciones de derecho eclesiástico, no los Ayuntamientos. Pero en Bilbao, el Ayuntamiento fue el patrono único de todas sus iglesias desde su fundación, lo que quiere decir que la música en el culto era un asunto de competencia municipal, donde el clero no debía intervenir directamente. La regulación de la escuela de danza por parte del municipio es, al revés, un hecho común, ya que afectaba a las reglas de la convivencia colectiva.

El Ayuntamiento de Bilbao, además, y como otras instituciones de la época, tenía directamente a su servicio una serie de músicos, los *clarineros* o *ministriles*, cuyo salario pagaba con cargo a los “gastos de guerra”. Formaban un conjunto instrumental definido por la combinación de metales y percusión: uno o dos Tambores, y Corneta, Trompa o Trompeta, es decir, unas tres ó cuatro personas en total. El Consulado tuvo también uno de estos clarineros hasta 1713. Normalmente, eran extranjeros y provenían del estamento militar. Así, podemos citar a Bartolomé Somer, natural de Grozkarbat en el Palatinado; Juan Jorge Muntzig, de Kraber en Alemania; Francisco Müller, de Kombt, también en Alemania; Juan Bautista Sineo, del Piamonte; o Miguel de Lort, de Milán. De otros es imposible determinar la naturaleza, pero los apellidos indican también su extranjería: Falconier, Sauqual, Krause, Sordel, Palme. De estos dos últimos, conviene señalar que se establecieron definitivamente en Bilbao, y que participaron en algunas importantes reuniones musicales de aficionados. Los clarineros, por ser extranjeros, sirvieron muchas veces a la Villa también como traductores.

Su misión era representar al poder municipal en todo su brillo: debían pues, asistir a “todo a donde fuere el Ayuntamiento en forma de comunidad”, precediendo a sus integrantes en los desfiles o procesiones junto a los maceros de la Villa, vestidos con su traje de paño, compuesto de “casaca, chupa, calzón, sombrero, medias, zapatos, y una corbata”, y llevando sus clarines de plata de los que colgaba el estandarte de la Villa.

Del repertorio musical de los clarineros no ha quedado ni una nota escrita, que sepamos; solamente podríamos aproximarnos a su música a través de la

⁴J. Enríquez; C. Hidalgo de Cisneros; A. Lorente; A. Martínez, *Op. Cit.*, pp. 156-157.

que, también en muy reducida cantidad, se conoce para otras localidades. Su carácter asalariado del Ayuntamiento existe también en otras ciudades, aunque tampoco en éstas se halla todavía suficientemente estudiado. En todo caso, el uso de músicos como forma de representación externa del poder público lo tomaron las corporaciones locales del protocolo regio y de la nobleza, que se hacía acompañar habitualmente de sus instrumentistas y cantores en todas apariciones cortesanas.

Otra figura musical apadrinada por el Ayuntamiento de Bilbao fue el “Tamborilero”, también conocido con los nombres de “Pifanero”, “Silbo”, “Silbo y Tamboril”, “Pifano Tamborilero”, “Tamborino”, o “Tamborintero”. Se trata de lo que hoy llamaríamos un txistulari, con la peculiaridad bien notable aquí de que era un asalariado y no un músico ambulante. Estos txistularis, además de proporcionar música para alboradas y danzas vespertinas, participaban del mismo carácter representativo que tenían los músicos militares. Así, acompañaban a las autoridades municipales el día de su toma de posesión, o les iban a tocar alboradas en los días de las fiestas municipales o provinciales, de forma muy parecida a como sucede todavía hoy en día.

Su principal función, de todos modos, consistía en suministrar música para los bailes colectivos. En Bilbao, el o los tamborileros, debían actuar “todos los Domingos y fiestas del año, a excepción de los de Cuaresma, con Tamboril y Silbo por las mañanas por las calles, para diversión de las gentes”. Y además, “desde la Invención de la Cruz, hasta la Exaltación de la Cruz por las tardes, con Silbo y Tamboril en los Arenales de la Villa, hasta las oraciones”. Como se ve, tenían un denso calendario de trabajo, porque aún hemos de pensar que a estas actuaciones se añadían aquellas convocatorias particulares de alboradas o festejos concretos como fiestas patronales de gremios, cofradías y calles, para los que eran puntualmente reclamados, así como para todos los actos corporativos de periodicidad irregular.

Esta constante presencia de los tamborileros en Bilbao causó mucho asombro a los foráneos que la conocieron; así, en 1778 Laglancé relataba que en Bilbao “la gente es muy alegre, y tiene la Villa pagado Tamboril”. Otros dos viajeros, Bowles en 1775, y *Peter the Fable* también en 1775 confirman esta grata impresión que ocasionaba la actividad musical del Tamborilero, y todos describen los bailes populares con la música pagada por el Ayuntamiento en el Arenal.

Por otro lado, el Ayuntamiento regulaba también las funciones teatrales, que, junto con el Corregidor, debía autorizar previamente, y a veces las subvencionaba parcialmente. De los autos sacramentales de 1566 en el tablado levantado en la plazuela de Santiago hasta la ópera italiana durante el siglo XIX, este tipo de reuniones colectivas se sometían a una estricta policía de espectáculos que incluía también los aspectos musicales realizados en escena, y especialmente, la letra de las canciones y tonadillas interpretadas. La llegada de com-

pañías cómicas ambulantes a Bilbao está documentada desde 1764, con un repertorio que incluía números de todo tipo, además de los musicales: acrobacia, funambulismo, y bailes. La parte principal de las actuaciones musicales la constituían las Tonadillas, que iban junto a “entremeses, sainetes y comedias”.

Labayru se hace eco de la recepción del primer espectáculo cómico en Bilbao al decirnos que el empresario Pedro Navarro “en sus comparsas trajo tal chusma, que se originaron no pequeños disturbios en la población”. En 1766, el mismo empresario solicitaba de nuevo permiso al Ayuntamiento bilbaíno para instalarse con su Compañía y realizar sus actuaciones, “apoyado por algunos bilbaínos revoltosos y discolos”. El Municipio hizo todo lo posible para negarle el permiso, por “los peligros que la tal compañía podía ofrecer al sosiego público, pues aún existían veinte presos en la cárcel desde la estancia en la Villa del citado cómico en 1764”.

Desde este momento, y durante el resto del siglo XVIII, cualquier alusión documental al teatro musical, ópera o similares en Bilbao, viene teñida de connotaciones peyorativas. Las Actas del Ayuntamiento muestran cómo el Consistorio tenía que hacer delicados equilibrios para situarse en un punto medio entre la parte de la población que reclamaba este tipo de espectáculos, y la otra parte que, apoyada por el clero, los rechazaba considerándolos atentados a la moral pública. La primera compañía de ópera italiana que llegó a Bilbao en 1772 sufrió el rechazo de una parte de la población y también una predicación en contrario, hasta el punto de que durante muchos años después, ninguna otra compañía se atrevió a presentarse.

Este clima negativo en torno al espectáculo teatral se mantuvo en Bilbao hasta bien entrado el siglo XIX; en 1799, por ejemplo, una parte de la población se dedicó a abuchear a los que se dirigían al Teatro, y el Ayuntamiento tuvo que decretar que nadie insultara “con voces ni de otra manera a las personas particulares que van en cuerpo al Coliseo, ni a los cómicos y cómicas que se dirigen a lo mismo sin turbar la tranquilidad pública ni impedir la representación con las voces y silbaduras que dan, dejando la calle sin permitir a nadie que esté parado impidiendo el paso”⁵.

Hasta entonces, las representaciones se habían dado al aire libre en el patio de las Casas Consistoriales, al lado de donde hoy se halla ubicado el Mercado de la Ribera. También se representaba en el Arenal, en la llamada “Casa del Rey”, y en una tejavana adosada al Juego de Pelota, construida “para la diversión del público a ver las habilidades de los volatineros y comedias”. En 1792 se comenzó a deliberar sobre la conveniencia de la elevación de un edificio dedicado específicamente a Teatro. Comenzado en 1799, fue todo de madera, y se hallaba en la calle Ronda. Su característica más destacable, desde el punto de

⁵ Archivo Municipal de Bilbao, *Libro de Actas o Decretos*, 1799.

vista social, es que se trató de un teatro de accionistas concebido como un negocio privado y no como una prestación benéfica de las autoridades⁶.

El teatro supuso, por tanto, una excepción en la favorable actitud que el Ayuntamiento de Bilbao mantenía hacia la música, lo que demuestra que discernía entre tipos de música, y que lo que valoraba era la capacidad de cada uno de ellos para cumplir determinadas funciones sociales. Como nos enseñan John Blacking y todos los que se han dedicado a estudiar la relación entre la música y las sociedades que la producen, es la capacidad del arte de los sonidos para cohesionar colectivos y expresar sentimientos comunitarios lo que está en la base de su importante ubicación social: la música es la más social de las artes, en tanto que implica siempre reunión y participación, y, de un modo u otro, fiesta, alteración del orden, y expresión grupal⁷.

El Ayuntamiento de Bilbao demostró ser muy sensible a estas capacidades de la música. Por eso, durante el Antiguo Régimen se interesó en su aspecto protocolario y ceremonioso, en su capacidad para representarle públicamente y aumentar la solemnidad de sus manifestaciones según un código preestablecido. Por el contrario, la música teatral, destinada al entretenimiento del público y al lucro de sus promotores, donde no había un rito suficientemente prescriptivo para conducir los significantes sociales implícitos⁸, fue recibida por la corporación municipal con desconfianza, y promocionada de forma irregular.

Sin embargo, sería esta forma de entender la música —como una actividad comercial— lo que la convertiría en un sector productivo independiente en toda Europa y América durante el siglo XIX, y lo que permitiría su importante desarrollo futuro. Por ello, es muy importante determinar si en algún momento se produjo un cambio en la actitud de las instancias municipales en este sentido, pero ello excede la cronología que nos hemos impuesto para esta intervención. Queda, por tanto, como una de las líneas de investigación abiertas para el futuro que corresponde señalar aquí: de qué modo incidió la intervención municipal en el desarrollo de la música como integrante del mercado cultural bilbaíno, además de como parte del imaginario social.

He dejado para el final la institución musical que proporcionó más servicios musicales a la Villa: su Capilla de Música, situada en un lugar intermedio entre los músicos de ceremonia como los clarineros o los tambolineros, afectos directamente a la corporación, y los músicos de teatro, profesionales autónomos. Efectivamente, entre los servicios que el Ayuntamiento de Bilbao gestionaba para sus ciudadanos, estaban los religiosos, para los que disponía de un Cabildo

⁶ Archivo General del Señorío de Vizcaya, Registro 4, legajo 16 ("Escrituras Matrices").

⁷ Blacking, John, *How Musical is Man?* Faber and Faber, London, 1976 (1973).

⁸ Rosselli, John, *Il Sistema Produttivo, 1780-1880*, en *Il Sistema Produttivo e le sue Competenze (Storia dell'Opera Italiana, 4)*, a cargo de L. Bianconi y G. Pestelli, Edizioni di Torino, Torino, 1987, pp. 77-165.

Eclesiástico que dependía directamente de él, y cuya relación con el Obispo era, por tanto, muy borrosa. Como no todos los presbíteros tenían condiciones ni formación suficiente para cumplir con la parte musical de su tarea pastoral, y coincidiendo con el incremento de la complejidad de las funciones litúrgicas, los Cabildos de toda Europa comenzaron ya desde la Edad Media a delegar en personas contratadas la interpretación de la polifonía, el acompañamiento con el órgano y otros instrumentos, y la composición de piezas nuevas, limitándose ellos a ejecutar las partes en canto llano de la liturgia —lo que hoy llamaríamos sin mucha precisión, el canto gregoriano⁹.

El conjunto de personas contratadas para cumplir esta misión es lo que se denomina “capilla musical”. En su configuración más simple, una capilla estaba formada por un Maestro —que componía la música, la ensayaba, y la dirigía— un Organista —que se encargaba del acompañamiento al órgano y podía sustituir al Maestro en sus ausencias— varios cantores —niños que interpretaban las partes agudas antes del cambio de voz, y adultos— más algunos instrumentistas adicionales. La Capilla de Bilbao tenía su sede en la Iglesia Matriz de Santiago; las otras tres iglesias bilbaínas no disponían de capilla musical y su culto era, por tanto, más pobre. Sólo en las grandes celebraciones patronales o en ocasiones muy solemnes, la Capilla de Santiago se desplazaba hasta ellas para actuar allí: del mismo modo en que un solo Cabildo servía el culto de las cuatro parroquias de Bilbao, una sola capilla musical colaboraba entonces en su solemnización. El gasto destinado por el Ayuntamiento a la financiación de esta capilla es muy difícil de fijar, porque cada año variaba. Además, nos falta completar la serie completa de gastos anuales, por no haber accedido a las fuentes, pero, de los documentos conservados en archivos no municipales deducimos que, al menos en los años consultados, el mantenimiento de la Capilla vino a suponer una cantidad del 10 % del presupuesto municipal para salarios de personas (si añadiéramos a esto el salario de los clarineros y tambolineros, el porcentaje se incrementaría hasta casi un 18 %)¹⁰.

El P. Donostia tuvo acceso a un registro del Archivo Municipal donde se conservaban los contratos de los Maestros de Capilla bilbaínos, con lo que pudo retrotraerse hasta la época de fundación de esta institución y establecer la lista de sus regidores. Gracias a él, pues, sabemos que la Capilla se fundó en la

⁹ Por ejemplo, en 1594, a causa de la peste, el Cabildo asistió primeramente a la Misa Solemne, y al Oficio de Difuntos en Santiago, saliendo después con los munícipes en procesión, llevando las efigies de diversos santos, y “cantando las Letanías Mayores”. En las ermitas del recorrido celebraron varias Misas, y cantaron “un Nocturno por los finados de la peste, y varios Resposos”. Citado en Labayru y Goicoechea, E. de: *Historia General del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1895-1903. Las informaciones que aparecen en este artículo provienen también de esta obra, salvo indicación en contrario.

¹⁰ Archivo Foral de Vizcaya, Sección Corregimiento, legajo 1419/018. Se trata de una minuta de presupuesto municipal para 1772.

segunda mitad del siglo XVI, y que el primer Maestro, contratado en 1577, se llamaba Prudencio Navarro; el último, que fue nombrado en 1831, fue Nicolás Ledesma. Hasta entonces, se sucedieron un total de 12 personas en el Magisterio de esta Capilla¹¹. La Capilla tuvo que desaparecer a partir del 1 de julio de 1882, cuando del presupuesto municipal se eliminaron las partidas que permitían su sostenimiento, después de varios años de discusión sobre su utilidad. Para entonces, la vida musical bilbaína se regulaba ya mediante otras instituciones; eran los años en que se veían empezar a funcionar teatros nuevos (Teatro Novedades, 1878; Teatro Romea, 1883; Teatro Gayarre, 1885; Teatro Circo, 1886; demolición del Teatro Viejo para construir el actual Teatro Arriaga, 1886), sociedades de conciertos y orquestas, (Sociedad Santa Cecilia, 1880; Sociedad de Cuartetos, 1884; *El Cuartito*, 1884), bandas (Banda Municipal de Música, 1878-1880), coros (Orfeón Bilbaíno, junio de 1886, y luego, Sociedad Coral de Bilbao, en agosto del mismo año, con cantores procedentes de otras agrupaciones anteriores), y escuelas de música (Academia Municipal de Música, 1878).

En el momento en que el Padre Donostia publicó esta primera noticia sobre la Capilla de Bilbao, en 1951, se sabía muy poco sobre este tipo de instituciones en todo el Estado: sólo algunas grandes capillas de las catedrales más importantes habían empezado a ser estudiadas. La pionera actitud del estudioso vasco contrasta con la falta de musicólogos posteriores que hayan dado continuidad a su trabajo, lo que actualmente ha invertido la situación: ahora existen ya un buen número de tesis doctorales y de monografías publicadas sobre las capillas musicales españolas, mientras que la de Bilbao continúa sin conocerse en todos sus detalles. Por mi parte, debo decir que elegí el estudio de esta Capilla bilbaína como tema para mi tesis doctoral, pero, cuando ya tenía avanzada la recogida de documentación, tuve que interrumpirla al resultar dañadas las fuentes documentales sobre las que trabajaba con ocasión de las inundaciones de agosto de 1983. Desde entonces he continuado trabajando este tema mediante su seguimiento en fuentes indirectas y secundarias, y en otros archivos situados fuera de la Villa o lejos de las zonas afectadas por la inundación. Es de este material de donde he extraído las siguientes informaciones relativas a la Capilla de Bilbao, cuyo estudio quisiera concluir en tiempos próximos.

En estas condiciones, la lista de Organistas de esta Capilla no se ha podido establecer al completo como sucede con la de los Maestros. Conocemos única-

¹¹ Donostia, P. José Antonio de, *Música y Músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951, pp. 33-37. He aquí la lista completa de los Maestros: Domingo Matanza (1586), Juan de Isaba (1603), Pedro Calvo (1611), Juan Chamizo (1615), Simón Ugarte, o Huarte Arrizabalaga (1654), Andrés Ladrón de Guevara (1694), Sebastián Gómez Fabro (1706), Martín Balbín (1725), José Zailorda Lorado (1730), Manuel de Gamarra (Coadjutor de Zailorda en 1753, y Maestro de Capilla en 1779), Pedro Estorqui (1791), y Nicolás Ledesma (desde 1832).

mente tres nombres para el siglo XVII: Francisco de Intena (nombrado en 1615) Juan Beltrán de Quiñones (que ganó la plaza en 1617) y Andrés de Sesé (en 1675)¹². En el siglo XVIII esta lista se complica porque con el incremento del culto y el auge económico se dotaron nuevas plazas de Organista en iglesias que antes no parece que las tuvieran establecidas formalmente. En consecuencia, hay que establecer tres listas paralelas de organistas, una para Santiago con siete nombres en esos cien años¹³, otra para los Santos Juanes, con cinco ocupantes de la plaza desde 1740¹⁴, y otra para San Antonio Abad (“San Antón”), con cuatro¹⁵. San Nicolás, que hasta 1756 era sólo una ermita de pescadores y gente pobre de la zona, no tenía organista titular. Estas listas, sin embargo, no son definitivas, ya que las organistías secundarias se servían de modo muy irregular y los organistas se intercambiaban las funciones. En general, las organistías de estas parroquias se consideraban como puestos temporales en los que los músicos aguardaban ocasiones mejores, y por ello, solían estar servidas por jóvenes aprendices o profesionales en su primera plaza oficial.

Los demás instrumentistas configuran un grupo de músicos difícil de rastrear en la documentación, pues normalmente tocaban varios diferentes, y según las ocasiones, interpretaban en uno o en otro. Esto impide determinar con precisión la plantilla de la Capilla, que, por otro lado, nunca se consideró como algo estable y definitivo. Los cantores adultos, por su parte, no formaron nunca un grupo muy numeroso. De hecho, se esperaba que algunos miembros del Cabildo se integraran también como cantores en la Capilla, lo que provocó ciertos desajustes debido a su diferente condición —ordenados unos, laicos los otros— y a sus diferentes concepciones de lo que la música eclesiástica debía ser: un cantor de un Cabildo no estaba, en principio, capacitado para hacer los solos ni para interpretar arias y otras piezas de vocalidad espectacular, por lo que suponemos que los cantores de la Capilla, debido a su escaso número (entre tres y cinco, aunque con mucha variabilidad según los años) y a su diferente capacitación profesional, debieron ser especialmente distinguidos por los fieles bilbaínos.

En Bilbao no existió nunca un “colegio de seises” o institución docente similar para los niños cantores: como eran pocos (entre dos y cuatro), vivían en la casa del Maestro o del Organista a partir de los 7 u 8 años de edad en que los

¹² Donostia, P. José Antonio de, *Op. Cit.*, pp. 35.

¹³ Juan de Armaola (1705), Juan Bautista Inureta (1740), Fco. Javier de Urreta (1762), Juan Andrés de Lombide (1765), Fco. Javier de Lecea (1770), Manuel de Gamarra (1779), Juan Simón de Saralegui (1780), José de Sobejano (1815), y Nicolás Ledesma (1830)

¹⁴ Joaquín de Enzo (1740), Juan Tomás de Iturriza (1749), Manuel Ant. de Ubirichaga (1762), Manuel de Basterra (1767), y Santiago de Zamacola (1768).

¹⁵ Pedro de Gaminde (1712), Jerónimo de Uriarte (1739), José Aguirre (1740), Francisco de Zabala (1741), y Juan Bautista de Larrabide (1744). La información sobre los organistas citados proviene de los *Libros de Acuerdos o Decretos* del Ayuntamiento de Bilbao, y de los libros de fábrica, recibos y demás documentación procedente del Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya.

donaban sus familias, y permanecían allí aprendiendo y ensayando hasta su adolescencia. A cambio de su participación como tiples en las funciones litúrgicas, se iniciaban en algún otro oficio musical, en letras y latinidad, y recibían manutención y ropa. Los niños cantores se reclutaban por quien rigiera la Capilla, que realizaba viajes a las poblaciones cercanas para escucharles y comprobar sus posibilidades, y los presentaba al Ayuntamiento para su admisión.

Efectivamente, la admisión de los niños cantores la decidía y ejecutaba el Ayuntamiento. Los *edictos* que convocaban las oposiciones a las plazas de músicos adultos no tenían tampoco que ser aprobados más que por el Ayuntamiento. Y éste no los enviaba a muchas otras poblaciones; a veces, ni siquiera los publicaba, cubriéndose las diversas plazas vacantes principalmente con personas del círculo inmediato a la Capilla y a la corporación (por ejemplo, el violinista Lorenzo Castro, que no pasó ninguna oposición). Esto constituye otro rasgo diferencial de la Villa, pues normalmente, era la jerarquía eclesiástica la que controlaba el acceso a las Capillas de música y la que exigía unas duras pruebas de selección, o al menos, informes de “facultativos” prestigiosos. Entre otras consecuencias de este hecho está la de que, salvo para los niños, era exigencia normal pertenecer al estamento eclesiástico para formar parte de una capilla, lo que significa que los laicos no participaban en ellas (salvo en casos particulares), ni tampoco las mujeres.

Pero en Bilbao no se exigía la condición presbiteral para acceder a una plaza de la Capilla. A pesar de los intentos en contrario y las preferencias de algunos capitulares, esto hizo que sus músicos fueran vistos por la población como algo más cercano y más propio que lo que encontramos habitualmente en otras localidades. Los músicos de Bilbao tampoco estaban sujetos al fuero eclesiástico, ni eran prebendados, sino asalariados: podían casarse, tener hijos, y disponer de sus propios bienes libremente, por lo que ellos mismos consideraban su profesión de un modo más abiertamente mercantil que otros colegas de otras Capillas. Podían tocar en el teatro además de en la Capilla, por ejemplo, cosa que en otras capillas estaba prohibido y sancionado con el despido¹⁶. Y al revés, los bilbaínos laicos aficionados a la música podían intervenir en las funciones religiosas sin demasiados problemas. No nos cabe ninguna duda de que esta situación influiría notablemente en la vinculación ya mencionada de Bilbao con su imagen musical futura.

En suma, la Capilla de música era un ámbito operativo propio de la corporación municipal. Consecuentemente, hacía confluír en ella sus líneas de actuación general. Por ejemplo, la función de los niños cantores la entendía no sólo como una actividad litúrgico-musical, sino, al mismo tiempo, como una forma de luchar contra el pauperismo. Por eso, la enseñanza del oficio musical desde

¹⁶ Martín Quiñones, M. Angeles, *La Música en la Catedral de Málaga durante la Segunda Mitad del Siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Univ. de Granada, setiembre de 1997.

sus principios elementales formó parte también del programa de sus entidades de beneficencia. La más destacada es el Colegio-Seminario de San Nicolás, fundado en 1603 para recoger niños pobres y huérfanos, donde se les enseñaba doctrina cristiana, leer, escribir, contar, latinidad, tecla y canto eclesiástico, “y sobre todo buenas costumbres”¹⁷. Esta institución, sin embargo, no ha sido suficientemente estudiada, y no podemos decir apenas nada sobre sus beneficiarios. Por lo que he podido deducir de documentos posteriores, su carácter fue derivando hacia una hermandad o cofradía de sacerdotes que también actuaba como una congregación privada u oratorio.

Debido a la parquedad de los documentos, no nos consta que los niños cantores que figuran en las listas de la Capilla de Santiago provinieran del Seminario de San Nicolás. Sólo Joaquín Oxinaga (1719-1789) —que llegaría a ocupar algunas de las mejores plazas de Organista de todo el Estado, las de la Catedral de Burgos, de la Capilla Real y de la Catedral de Toledo— parece haber estado vinculado a esta escuela a través de la figura de su tío, Juan Bautista Inurreta, que fue su rector. Del resto de músicos municipales, nos consta que también el tambor Santiago Aldecoa (nombrado en 1768) había estudiado en San Nicolás. Quizás la formación musical que se impartía en esta entidad no fuera tan profesional como la que se impartía directamente en la Capilla; en todo caso, lo más señalado de estas dos instituciones es que, aunque gestionadas por eclesiásticos, dependían en último término de su patrono el Ayuntamiento de Bilbao.

La preocupación por la enseñanza musical de parte de las autoridades locales se hace patente también en que ya desde los tiempos del primer Maestro de Capilla —en 1588, concretamente— se había llegado a un acuerdo con el Cabildo para que uno de sus clérigos enseñara “el canto de la música a los hijos de los vecinos de dicha Villa”. Durante el siglo XVIII la Villa incluía también enseñanzas de música en sus escuelas.

También era competencia del Ayuntamiento ocuparse de los instrumentos de música que no fueran privativos de los músicos, lo que se refiere a los clarines, y sobre todo, al más caro y evidente de ellos, el órgano. A diferencia de otras iglesias, que necesitaban del permiso del Provisor episcopal y de su ayuda económica, en Bilbao los órganos se financiaron en su totalidad del presupuesto municipal. Así por ejemplo, en las cuentas por la construcción del órgano de 1662, se indican al por menor las cantidades empleadas para la “costa de un órgano nuevo, fuelles y tribuna con su rejería de hierro, que todo se ha hecho *por mandado de los Señores del Gobierno de esta Noble Villa* para más lucimiento y adorno de la dicha *su* iglesia mayor de Señor Santiago” (el subrayado es nuestro).

¹⁷ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Santiago, Papeles Varios, Registro 4º de varios papeles que contiene 30 piezas, desde nº 46 a 75. Signatura 111.

Gracias a ello podemos reconstruir la configuración de tres importantes órganos de que dispuso la Iglesia Matriz de Santiago, los de 1662 de fray José de Echavarría, el de 1710 debido a fray Domingo Aguirre —los dos con una disposición típicamente barroca de juegos con color disgregante y efectos descriptivos— y el de 1792, debido a Diego Amezua, que fue un instrumento de carácter sinfónico, con tendencia al empaste de los planos sonoros. Además, existió por lo menos aún otro órgano anterior al de 1662.

El órgano de 1662 fue realizado por un organero muy conocido de la historiografía del órgano ibérico¹⁸, el padre franciscano Echavarría, que recorrió la península construyendo un tipo de instrumento de características muy señaladas. El de 1710 imitaba, precisamente, al que existía ya en el convento de San Francisco; más tarde, Aguirre tomó también como referencia sus órganos construidos anteriormente en las Catedrales de Palencia, Plasencia (Cáceres), y Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), de modo que debió tratarse de un instrumento prestigioso. Debido a que este constructor no dió presupuesto previo sino que hizo la obra a jornal para sus ayudantes, costó a la Villa una cantidad para cuya consecución hubo de endeudarse. El instrumento fue recibido por el Organista del Convento franciscano de Aránzazu Francisco de Belderrain en 1711. El de 1792 tuvo una gestación complicada, pues la obra se demoró cuando Bilbao se vió afectada por la llegada del ejército francés, pero finalmente, fue entregada en 1795 a satisfacción del propio Organista de la Capilla, Juan Simón de Saralegui, y del religioso del Convento de San Francisco, fray Ramón de Axpe.

Los restantes órganos de Bilbao no tuvieron la calidad ni el volumen de los de Santiago, que era la iglesia principal. Algunas veces se instalaron órganos de segunda mano, como sucedió con el del nuevo templo de San Nicolás, que provenía de la iglesia del Colegio de San Andrés cuando los Jesuitas fueron expulsados. Diego de Amezua intentó montar un nuevo órgano para San Nicolás a principios del siglo XIX con los restos aprovechables del viejo órgano de Santiago de Aguirre y del de San Antonio Abad, pero en realidad, lo que se hizo fue traer el del Convento de Mercedarios de Burceña, clausurado por los franceses; finalmente, Casilda de Iturriza donó en 1885 el actual.

Otras veces se trataba de instrumentos más pequeños, cuyo mantenimiento y afinación estaba encomendado al propio organista. De estos órganos antiguos no ha quedado ningún resto actual (en toda Vizcaya no se conserva ni un órgano anterior al siglo XVII, aunque existen dos secretos del siglo XVI, uno en el actual órgano de Cenarruza, y otro, al parecer, en Marquina-Echavarría). Así, del órgano de San Antonio Abad no han quedado trazas, y del de los Santos Juanes se sabe que estaba en la vieja parroquia de Achuri y

¹⁸ Jambou, Louis, *Evolución del Organó Español. Siglos XVI-XVIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988, *passim*.

que se trasladó al edificio de los Jesuitas en 1770 con toda la parroquia.

Los inventarios de bienes de las iglesias describen otros útiles musicales existentes en ellas —siempre bienes muebles— como atriles, facístoles, y libros de canto. Así, en 1579, en los Santos Juanes de Bilbao existía “un atril para *cantar* el Evangelio” (el subrayado es nuestro), además de cuatro misales “nuevos”. En 1643, la iglesia de Begoña tenía “cinco libros de coro de canto llano”. Las cifras se mantienen similares para las restantes iglesias de la Villa. Queremos señalar que no hay en todo Bilbao ninguna referencia a libros de polifonía; la única indicación al respecto en toda Vizcaya se halla en un inventario de principios del siglo XVI en Marquina. En general, en los inventarios parroquiales de Bilbao encontramos una pobreza bastante palmaria de útiles musicales, aunque para ofrecer afirmaciones más seguras nos falta realizar todavía una relación exhaustiva y completa de todos los inventarios existentes.

Las obligaciones de los músicos de Bilbao estaban fijadas en una “tabla” que permanecía en la sacristía de Santiago desde 1674, y en los contratos firmados por cada músico con el Ayuntamiento. Pero la organización de la vida de la Capilla no fue nunca muy regular puesto que, además de las obligaciones contractuales, sus integrantes debían asistir a las festividades de las cofradías, fundaciones y obras pías de particulares, entierros en los que “la parte lo requiriese”, y a las celebraciones de acontecimientos puntuales como coronaciones o defunciones de los reyes, nacimientos de herederos de la corona, misas votivas, etc. El año 1736, ante las quejas por su inasistencia a algunas funciones, contestaron que la tabla “se había oscurecido” y no la podían leer.

La “agenda” de la Capilla incluía sus actuaciones en todas las festividades ordinarias del año eclesiástico (todos los domingos del año, más las fiestas importantes del temporal y del santoral), y en la octava de Corpus. Tenían que interpretar además un villancico nuevo compuesto ex profeso “para los días en que celebran las Cofradías de esta dicha Villa las advocaciones de sus Santos”. Esto nos da algo menos de cien actuaciones anuales regulares, a las que hay que añadir las actividades puntuales que podían llegar a suponer otro tanto. El Maestro, además de coordinar y controlar la asistencia de los músicos, debía componer la música correspondiente, que viene detallada en sus contratos con el ayuntamiento. Este calendario de la Capilla en Santiago era parecido al de las restantes iglesias de Bilbao, pero éstas, como no disponían de agrupación musical propia, celebraban sus funciones sólo con la ayuda del organista y las voces de los curas. Varios documentos eclesiásticos, que ofrecemos en anexo, precisan estos detalles¹⁹.

Las celebraciones extraordinarias daban lugar a una actuación musical más destacada de la Capilla. Entre ellas merecen señalarse las de 1682, con el motivo de haberse aprobado por el Papa el patronazgo de San Ignacio de Loyola. Los festejos debieron ser impresionantes, pues duraron dos días con octava, y acudió, además de esta Capilla de Bilbao, la propia de los frailes de San Francisco “extra-

muros”, y la de la catedral de Pamplona, que vino expresamente para ello. Se dieron salvas, cohetes, toros, convites, iluminaciones, y se quemó un roble, mientras la Villa se veía adornada de colgaduras, y todo ello al son de campanas. El segundo día hubo además una procesión, durante la cual los músicos se detuvieron varias veces ante los altares adornados de flores, telas y joyas que se habían colocado en las calles, para cantar motetes al Santísimo.

La Capilla de Bilbao, efectivamente, se reforzaba con la del convento de San Francisco en las ocasiones más señaladas. Así en 1644, por ejemplo, asistieron juntas para celebrar las honras fúnebres por el fallecimiento de la esposa de Felipe IV, Doña Isabel, en una celebración curiosamente organizada: cada responso fue cantado por una comunidad diferente, actuando los Dominicos del Convento de la Encarnación en primer lugar, los Mercedarios de Burceña a continuación, y los Agustinos, los Jesuitas, y los Franciscanos de San Mamés y San Francisco por último. El último responso sería entonado por el Cabildo de la Iglesia de Santiago, acompañado por las Capillas de la Villa y de San Francisco. La organización de un hecho musical sirve así para explicitar una jerarquía social.

Las procesiones también incluían una importante participación musical, y su número era muy elevado: además de las que prescribe el ordenamiento litúrgico, se añadían las correspondientes a votos particulares, como por ejemplo, la que el municipio de Bilbao prometió por haberse librado de la peste en 1594. Se conserva la descripción de este acto, que incluyó una Misa y un Oficio de Difuntos, más la procesión al son de las letanías cantadas.

Desgraciadamente, la música que interpretaban estas agrupaciones musicales no se ha conservado en Bilbao, y la que se encuentra en otros lugares es muy escasa en número y de difícil acceso. De ella se deduce que los Maestros de Capilla de Bilbao, como sus colegas de otras catedrales o iglesias, utilizaban dos estilos: uno, polifónico y coral, para los textos en latín, y otro, en monodía acompañada y con solistas, para los textos en lengua vulgar (villancicos), que fue tanto el castellano como el vascuence. El primer villancico en esta última lengua de que se tiene noticia es el del Maestro de San Francisco, Jarabeitia, que data de 1755 (*Nay duen ezquero sein ederrac*); para la Capilla de la Villa, la primera referencia es del año 1794, con un villancico con música del Maestro Pedro de Estorqui que lleva el título *Urte guztijetaco gabongo leguia*. Ignoramos

¹⁹ Tenemos también un modelo de las obligaciones litúrgicas y musicales de una de estas parroquias en los Estatutos de San Vicente de Abando de 1624; en ellos consta que todos los lunes se habían de celebrar Misas rezadas, salvo los primeros lunes de mes, en que serían cantadas. Las Vísperas, con su Salve, habían de ser cantadas igualmente en la fiesta del Santo Patrono, Pascua, Todos los Santos, fiestas solemnes del año, fiestas de la Virgen, y Santos Apóstoles, y “habiendo comodidad”, los Domingos y fiestas de guardar. Se añadía el canto de las Letanías en las procesiones, y el del Oficio de Difuntos, en su caso. Por último, también eran cantadas las celebraciones de los Santos Patronos de las Ermitas de su jurisdicción, Vísperas y Misa.

quién pudo ser el poeta que proporcionó estos textos a los compositores.

De entre los músicos que integraban esta Capilla de Santiago podemos destacar algunas personalidades reseñables. Habría que comenzar con la posible presencia en ella de José de Vaquedano, en los tiempos del Maestro Simón de Ugarte (¿o Huarte?); al menos, su paso por la Villa en 1663 es seguro, como también su filiación discente con Ugarte. De este Ugarte ó Huarte se conserva obra manuscrita en la Catedral de Salamanca, y de Vaquedano, en la Catedral de Santiago de Compostela, una de las más prestigiosas y bien retribuidas de la península, donde llegó a ostentar el cargo de Maestro.

Otro personaje destacable es Don Domingo Fernández Carrillo, Cantor y Organista en Bilbao desde 1728. Como atípico encargado de la enseñanza y manutención de los niños Tiples, pasaron por sus manos Marcos de Recalde, que más tarde aparecería en las reuniones musicales de “los Caballeritos de Azcoitia” y que llegaría a ejercer de Organista en Marquina-Xemein, y Miguel de Balzola, luego Organista de Guernica, y abuelo de Juan Crisóstomo de Arriaga.

Otra figura importante de la Capilla de Bilbao es la de José de Zailorda (*ca.* 1688-1779), primeramente violón, y más tarde, Maestro de la misma. De su actividad musical es imposible concretar nada, pues no quedan más que referencias literarias, pero sí que quedan indicaciones del carácter *novatore* de su actividad intelectual: actuó como director de las obras para la construcción de una barra en el puerto de Portugalete (Vizcaya), como arquitecto del fuerte de Punta Galea (Vizcaya), y realizó la traza de la Iglesia de Munguía (Vizcaya). Fue también el autor de la traza para la fachada del Ayuntamiento de Pamplona, desde donde todavía hoy se inician las fiestas de San Fermín²⁰. Intervino también como perito tasador de pintura²¹ y urbanismo²². La lista de sus bienes incluía una nutrida biblioteca, y gran cantidad de instrumentos técnicos que configuran una de las personalidades más distinguidas en todos los campos del saber dieciochesco en el País Vasco²³.

Manuel de Gamarra (1723-1791) fue Organista y Maestro de Capilla, primero como ayudante de Zailorda desde 1753 hasta la muerte de éste en 1779, y luego, como titular. Fue también, y simultáneamente, Miembro Agregado y Maestro de Capilla de la Sociedad de los Amigos del País, para la que realizó además diversos trabajos de investigación en tecnología agrícola, sanidad y pedagogía. Para esta Sociedad produjo 24 piezas didácticas para clave u órga-

²⁰ Agradecemos a D. Carlos Santana su amable información al respecto.

²¹ Tasó por encargo del Ayuntamiento el cuadro pintado por Bustrin para conmemorar la protección concedida por la Virgen de Begoña a la Villa durante las inundaciones de 1737.

²² Realizó por encargo del Ayuntamiento un informe sobre la salubridad y potabilidad de una nueva fuente de agua dulce descubierta en Ollargan (Vizcaya) en 1759.

no, un tratado llamado *Compendio de la Composición*, y un discurso sobre el tema de la relación entre música y literatura, en paradero desconocido²⁴.

También Juan Simón de Saralegui (ca. 1754-1814) fue un Organista importante en Bilbao, como igualmente, Juan Andrés de Lombide (nacido en 1745). Este último llegó a ser Organista en Oviedo, y posteriormente, en la Real Capilla del Convento de la Encarnación de Madrid, de patronato real y una de las plazas de referencia para todos los profesionales. También fue miembro de la Sociedad de los Amigos del País, a la que presentó en 1772 6 Sonatas de Clave y Violín, y un tratado denominado “El Arte del Organista” que, como las obras de Gamarra, no sabemos en dónde se hallan.

La Capilla tenía también su propio copista. He podido seguir la huella de Pedro Alcántara Pérez, que en realidad, era Sochantre del Cabildo pero que además, fue recibido como Tenor de la Capilla en 1764 y como violinista en 1765. En 1763 había copiado unas “primeras y segundas vísperas” para ella, y luego realizó “un libro de Antífonas de Vísperas” (1765), otro de “salmos para coro” (1767). También compró otros materiales ya manuscritos para la Capilla, conteniendo “tres misas de Santiago y de San Luis Gonzaga” (1772), y “una tabla con oraciones para el coro” (1773). Copió libros también para las dominicas de Bilbao (1766), una misa en canto llano para Orduña (1773), un cantoral para Briones, Logroño (1788), y otro para Amorebieta (1780).

Como miembro del Cabildo y de la Capilla, Pedro Alcántara Pérez era “criado” del Ayuntamiento, y fue requerido por éste para dibujar el escudo de la Villa y las letras iniciales de los Libros de Actas o Decretos del propio Ayuntamiento en 1781, 1783 y 1784, y 1787. En 1809 dibujó los “rótulos” o pancartas con leyendas para acoger la llegada de Napoleón y José I. Algunas de las obras realizadas por él se conservan en Briones, donde sirvió entre 1777 y 1778²⁵.

Como vemos, el área de influencia de la Capilla de Bilbao excedió con mucho los límites de la ciudad. Sus figuras principales, además, eran llamadas para formar parte de los tribunales selectivos en las plazas de organistas de las parroquias rurales, y se les pedían también peritajes sobre sus instrumentos musicales. Además, muchos niños cantores que aprendieron el oficio de organista en la Capilla de Bilbao luego se desempeñaron como tales en estas parroquias de los pueblos. De algunos Organistas de Bilbao nos consta que también desarrollaron su habilidad en ambientes seculares, como sucede con Manuel

²³ Publicada parcialmente en Rodríguez Suso, Carmen, “Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco Bilbao (1725-1740)”, *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. 457-489.

²⁴ Bagüés, Jon, *Ilustración Musical en el País Vasco. I La Música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. II: El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Donostia-San Sebastián, 1990-1991.

²⁵ Los conventos también disponían de copistas, y a veces, la Capilla recurría a ellos. Un caso conocido es Sor María Josefa de Santa Ursula y Brodeceirs, hija de D. José y Doña Lucía Lands. Bautizada en Bilbao, profesó en 1777 en las Agustinas de Santa Mónica, y murió el 30 de mayo

Gamarra participando en las reuniones musicales del círculo ilustrado de los “Caballeritos de Azcoitia” y de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, y con Marcos de Recalde, su discípulo como niño cantor. De modo que una institución en principio concebida como un servicio de la Villa tuvo en realidad una trascendencia que sobrepasaba el espacio puramente municipal.

Pero esta Capilla trascendió también su tiempo normal de actividad. La fundación en los años 70 y 80 del siglo XIX de las entidades musicales modernas —en el sentido de estar más o menos abiertas a un mercado cultural libre y ser directamente predecesoras de las actuales— se produjo en Bilbao trasvasando directamente los integrantes de la Capilla, lo que extendió su filosofía de funcionamiento interno más allá incluso de su época de vigencia legal. Esto quiere decir que las instituciones musicales modernas de Bilbao no nacieron, como en otros lugares, frente a las antiguas, sino con un signo de continuidad respecto a ellas. Así, la Academia Municipal de Música dió acogida como profesores a algunos músicos de la Capilla, y al mismo tiempo, con sus alumnos fundó una Banda Municipal cuyas funciones fueron en todo similares a las de los antiguos clarineros.

Esta constituye, pues, mi primera conclusión, ya avanzada al principio de mi intervención: el hecho de que el Ayuntamiento de Bilbao tuviera a su servicio o bajo su control todas las instituciones musicales desde por lo menos el siglo XVI creó una situación especial de la música en la Villa. También hay que decir que, salvo en el caso de personas concretas, la envergadura de estas instituciones fue proporcional al lugar ocupado por Bilbao en el contexto musical global, es decir, no muy destacado hasta finales del siglo XIX. La comparación entre los datos cuantitativos de la Capilla de Bilbao y otras Capillas no deja lugar a dudas en esto. Por ejemplo, en la Capilla de la Catedral de Las Palmas, el Maestro estaba obligado a componer 24 villancicos más un número indeterminado de otras obras cada año; en Oviedo, eran 32 los villancicos anuales obligatorios; en Pamplona, 36²⁶. En cambio, en Bilbao, se le exigían una misa o salmo y una lamentación anual, cuatro piezas para Navidad, una para Reyes, otra para Corpus, un *O vos omnes* cada cinco años, y otra misa o vísperas cada dos años (más, eso sí, las obras que fueran necesarias en caso de circunstancias imprevistas)²⁷.

Otro dato significativo es que los músicos de Bilbao fueron más estables que los de otras Capillas. Salvo también algunas excepciones, como en los procesos selectivos eran preferidos los hijos de la Villa o los niños que habían estudiado en

de 1821. Fué latinista, y escribió al menos dos cantorales con misas y oficios. Noticias tomadas de la obra citada de E. Labayru, de los archivos citados, y del archivo parroquial de Briones (Rioja).

ella, los integrantes de la Capilla permanecían en Bilbao hasta su muerte. En el resto del Estado, los músicos constituyen un colectivo profesional de una elevadísima movilidad, debido a la regulación del sistema de oposiciones y a las diferentes condiciones laborales de cada Capilla, lo que les hacía ir pasando de una a otra para mejorar sus situaciones.

Esta falta de movilidad espacial es paralela a la estacionaria movilidad social que también manifestaron los músicos de la Capilla de Bilbao, pues no realizaron especiales esfuerzos por promocionarse a niveles superiores. En este sentido, hay que recordar, como ya he avanzado, que la pertenencia a la Capilla no tenía sólo una significación musical y una compensación económica. Pertenecer a la Capilla suponía también integrarse en un grupo clientelar del Ayuntamiento y recibir una remuneración simbólica adicional²⁶ en forma de acceso a las personas integrantes de las élites locales. Esto permitía a los músicos conseguir otros negocios y concesiones municipales, les integraba en una red de intereses corporativos, les facilitaba contactos y condiciones para adquisiciones materiales, y, en suma, les otorgaba una preeminencia social destacable. El Maestro de Capilla Pedro Istorqui, por ejemplo, actuó varias veces como agente de los intereses económicos del poderoso cabildo de Bilbao.

Esto puede explicar el comportamiento de Manuel de Gamarra, un joven lequeitiarra que desde su infancia como niño donado en la Capilla de Bilbao consiguió en su madurez un acceso muy estrecho al Conde de Peñaflores; de hecho, llegó a ser su representante legal en Bilbao para cobrar los réditos de varios importantes censos contra el Ayuntamiento. No cabe duda de que fue su trabajo como miembro de la Capilla lo que le colocó en esta situación privile-

²⁶ Siemens, Lothar, *Joaquín García (1710-1779). Tonadas, Villancicos y Cantadas para Voz Sola Concertada con Instrumentos y Bajo Continuo*, est. y transcr. por ———, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1984, p. 11.

Arias del Valle, Raúl, "La no jubilación del Maestro Furió (Oviedo, 1775-1780)", *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. 128-129.

Gembero, María, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el Siglo XVIII*, tomo I, Pamplona, Gobierno de Navarra, Dep. de Educación y Cultura, 1995, p. 49.

Citado por Martín Quiñones, M. Angeles, *Op. Cit.*

²⁷ "dos Salmos o Misa con instrumentos, alternando un año la Misa y otro los Salmos; para el día de Corpus Christi, un Cuarto, una Aria o Dúo con instrumentos; para la fiesta de Navidad, un Cuarto de Vísperas, tres Cuartos por la noche, uno en cada Nocturno, todo con instrumentos, como igualmente, la Aria de Reyes. Las tres Arias de la Concepción, Navidad y Reyes transportará para otras festividades. Todos los años hará una Lamentación nueva [y un] O Vos Omnes de cinco a cinco años, y a más, estará obligado a componer obras extraordinarias que se pueden ofrecer, como en aclamaciones de Reyes, etc; y de dos a dos años, a poner una Misa sin instrumentos, y unas Vísperas sin instrumentos". Contrato al Maestro de Capilla Estorqui del año 1791 (Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, Escribano J. A. de Sagarbinaga). Resulta extraño que no figure ninguna obligación contractual referente a la composición de Villancicos, tanto más cuanto que nos consta de la existencia de este tipo de obras musicales.

²⁸ Bourdieu, Pierre, "La economía de los bienes simbólicos", *Razones Prácticas: Sobre la Teoría de la Acción*, Anagrama, Barcelona, 1997 (1994), pp. 159-198.

giada. También consiguió integrarse en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, y logró un ventajoso matrimonio con una rica heredera guipuzcoana. Este caso de movilidad vertical contrasta con la movilidad estamental mostrada por los ya citados Oxinaga o Lombide, que opositaron a plazas importantes en el Estado y consiguieron mejorar su situación sin salirse de su estamento. Creo que el ejemplo de Gamarra muestra a la perfección el tipo de posibilidades extramusicales que proporcionaba la pertenencia a la Capilla de Bilbao.

Por esta razón, las líneas de investigación que deberían desarrollarse en el futuro sobre este tema tendrían que pasar por la realización de un seguimiento detallado de cada uno de los individuos que compusieron esta especie de casta funcional de músicos municipales. Esto supone, en primer lugar, determinar los ingresos de los músicos, aunque ello resulta en principio bastante difícil porque, como hemos visto, sus retribuciones incluían también elementos no directamente económicos; además, como sucede habitualmente, una parte de su salario era percibida en especie, lo que significa que su valor oscila según el año y el momento del año en que se realice su cálculo. Fijar estas cifras, por tanto, puede resultar no sólo una tarea difícil, sino en sí misma inadecuada como objetivo. Más apropiado, aunque también difícil, nos parece determinar sus intereses, sus antecedentes familiares, sus vinculaciones profesionales, sus pertenencias a cofradías, tertulias o “cuarteles” y bandos, sus propiedades, etc, de manera que podamos obtener un retrato social de sus biografías, sus aspiraciones, sus posibilidades y sus realizaciones. Para esto nos haría falta entrar también en los medios privados, en la documentación familiar donde deben abundar alusiones a las actividades musicales.

En un plano más concreto, y en lo que se refiere a los aspectos técnicos todavía pendientes de investigar, nos falta completar “la crónica” o narración secuencial de las tareas de la Capilla y los demás grupos musicales que hemos indicado hasta aquí, incluyendo todos los documentos fundacionales, estableciendo los límites cronológicos exactos, y completando la tabulación de los datos seriados, como ya hemos indicado más arriba. También nos hace falta indagar y conocer los resortes internos de la profesión musical: los medios de reclutamiento, los métodos de aprendizaje, los instrumentos disponibles y los “practicables” (atriles, libros, papeles, etc), las bibliotecas litúrgico-musicales de las parroquias, las formas e intensidad del estudio y luego de dedicación al oficio, las capacidades adicionales, las relaciones personales en el seno de cada grupo musical, las formas de establecer agrupaciones defensivas de los intereses corporativos, la estructura jerárquica del ejercicio profesional, etc.

Sería necesario también comparar las peculiares condiciones de esta Capilla con las de Vitoria y de San Sebastián, y sobre todo, con las de los franciscanos de San Francisco en Bilbao y Bermeo, que parecen haber servido muchas veces de punto de referencia para la del municipio. También nos haría falta estable-

cer un término de comparación con las otras músicas de la ciudad, su música popular, sus danzas, fiestas y cencerradas. Así podríamos comprender el lugar exacto en el que se ubicó esta secular institución bilbaína y también su influencia sobre nuestra vida musical actual.

Pero para todo esto haría falta disponer de condiciones de investigación, que, por el momento, están ausentes en nuestro sistema educativo. Por eso, para concluir, no me queda más que insistir sobre el contraste entre este fuerte interés por la música de que disfrutó nuestra villa en el pasado, y el hecho de que no haya podido ser todavía suficientemente estudiada. Es razón de más para agradecer al Ayuntamiento de Bilbao, a la Sociedad de Estudios Vascos y a Bidebarrieta Kulturgunea la favorable disposición mostrada para realizar este Simposio que devuelve a la Villa algo del interés que en otro tiempo manifestó por apoyar la vida musical.

ANEXO

1. Obligaciones del Sochantre de San Antón, 1741¹.

Copia auténtica de la escritura otorgada por los señores Prior y Beneficiados del Cabildo Eclesiástico de las Iglesias Unidas de esta Villa de Bilbao el día 24 de Julio de 1741 ante don Vicente Pascual Galarreta, Notario Apostólico y Ordinario y Secretario del mismo Cabildo, en la que instituyeron Capellanía Sochantría para la iglesia del Señor San Antonio Abad de ella, nombrando por Capellán de dicha Capellanía a Don José de Elorriaga, clérigo que a la sazón fue de menores órdenes [...]

Que los capellanes sochantres han de ser obligados a aprender el canto llano para asistir a las funciones que ocurrieran.

Que han de asistir a las Rogaciones y Letanías que anualmente se celebran según disposición de Nuestra Santa Madre Iglesia.

Que también han de asistir a las demás Rogativas que se hicieren, ya sea por encargo de esta Noble Villa, o por devoción del Cabildo, yendo en unas y otras funciones con el Manual en medio del Cuerpo de la Comunidad según costumbre.

Que igualmente han de asistir a oficiar las misas mayores y demás cantadas que se dijeren en dicha iglesia y las demás funciones eclesiásticas que en ella se celebran según costumbre; y reconociéndose omisión en el cumplimiento de su obligación, se les ha de poder multar por el señor Prior teniendo consideración a la falta.

Que los capellanes sochantres han de recibir la suerte de pan del que se ofrenda a la mencionada iglesia como un beneficiado entero, los tres cuartillos que se acostumbra pagar por mandar tocar a muerto por las personas adultas que fallecen en esta Villa, los reales que le corresponden por la asistencia como tal Sochantre a los Aniversarios y Memorias que son del cargo del Cabildo, los derechos de aquellos que se mandan enterrar en dicha iglesia, y lo que como a tal Sochantre le contribuyen las Cofradías del Santísimo Sacramento, San Cosme y San Damián, y San Antonio de Padua, instituidas en la referida iglesia, por la asistencia a las funciones que en ella ocurren.

¹ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Santiago Apóstol, *Papeles Varios* (Registro 15 de Perpetuales, núm. 523: Capellanía Sochantría de la Iglesia de San Antonio Abad, según el índice de Iturriza).

2. Obligaciones del Sochantre de la Iglesia de los Santos Juanes²

Instrumento original de fundación o renovación de la Capellanía Colativa Sochantría de la Iglesia Parroquial de los Señores San Juanes de esta Noble Villa de Bilbao, ejecutada por los Señores Prior y Beneficiados del Cabildo Eclesiástico de ella, en 21 de octubre de 1746, por testimonio de don Vicente Pascual Galarreta, Notario Apostólico, su Secretario, y presentación que de ella hicieron en don Juan Bautista de Jarabeitia, para que él y los demás que por tiempo fueren presentados la sirvan y cumplan sus cargas y obligaciones siguientes.

Que así el dicho don Juan Bautista como sus sucesores hayan de aprender el canto llano para el buen régimen en la celebración de los Divinos Oficios en dicha iglesia; y siendo omisos, a proporción se les ha de hacer multar por el Señor Prior.

Que es de su obligación asistir a las rogativas y procesiones generales anuales, yendo para ello en medio del Cuerpo de la Comunidad con el Manual, según se ha practicado.

Que también es de su obligación asistir a las rogativas que se hiciesen por el Cabildo, ya sea por encargo o encomienda de la Villa, o ya por devoción del Cabildo, o en otra cualquiera forma, yendo también asimismo en medio del cuerpo de la comunidad con el Manual según práctica.

Que dichos Capellanes Sochantres han de asistir a officiar las Misas cantadas en dicha Iglesia, así en los días Domingos y Fiestas, como en otros cualesquiera de labor.

Que también ha de ser de su cargo y obligación asistir a los entierros que se ofrecieren en dicha iglesia, así en los que pagan los derechos acostumbrados, como de los pobres de misericordia que se sepultan en dicha iglesia, asistiendo también a las demás funciones de ella según costumbre. Y reconociéndose omisión se les ha de poder multar a proporción por el señor Prior que fuere, moderadamente, reservando el Cabildo tomar el medio conveniente en caso de reconocer exceso en dichas multas u omisión conocida en los sochantres en el cumplimiento de su obligación.

Que también haya de llevar el Sochantre los reales correspondientes por la asistencia a los Placebos y Nocturnos personales instituidos en dicha iglesia, de los que hasta la fundación se regulaba ser doce reales, y también hubiese de percibir los reales y derechos correspondientes por officiar y asistir a las Misas cantadas de entierros y honras funerales de los que se sepultan en dicha Iglesia, y el real correspondiente de cada una de las criaturas que se sepultan en ella,

² Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Santiago Apóstol, *Papeles Varios* (Registro 15 de Perpetuales, núm. 531: Capellanía Sochantría de la Iglesia de San Juanes, según el índice de Ituriza). Suprimimos las cláusulas no directamente afectas a nuestro tema de interés.

regulando el valor de estos derechos en ocho o diez ducados anuales.

[...]

3. Cuenta de gastos por la erección del órgano de Santiago Apóstol, 1662³.

Organo nuevo.

Primeramente, se le reciben y pasan en cuenta al dicho Francisco de Urizar, Mayordomo Maniobrero de la dicha Fábrica de la dicha Iglesia Mayor de Señor Santiago de esta dicha Villa, treinta y siete mil y setenta y dos reales y cuartillo que parece tiene pagados por los materiales, jornales de oficiales y demás gastos y toda costa de un órgano nuevo, fuelles y tribuna con su rejería de hierro, que todo se ha hecho por mandado de los Señores del Gobierno de esta Noble Villa para más lucimiento y adorno de la dicha su Iglesia Mayor de Señor Santiago, habiendo encargado toda la dicha obra al cuidado y disposición del Padre Fray José de Echevarría, religioso de la orden de San Francisco, Conventual en el convento de esta dicha Villa, maestro artífice en la facultad de obrar órganos.

Y la cuenta por menor de toda la dicha obra es como se sigue:

Materiales:

En primero de setiembre de mil y seiscientos y sesenta años, se pagaron a Tomás de Sarabia Santa Coloma, vecino de esta Villa, seiscientos y setenta y dos reales para pago de ciento y veinte y ocho libras de estaño fino que compró el dicho Padre Fran José de Echavarría por su libranza; concertado su precio a cinco reales y cuartillo libra, montó lo dicho 672

En dicho día, noventa y tres reales y cuartillo se pagaron por ciento y veinte y ocho libras de plomo, a setenta y cuatro reales, que dió Bartolomé de Ibarra Velasco, vecino de esta Villa 93 1/4

En cinco de octubre se pagaron por libranza de dicho Padre Fray José doscientos y veinte y cuatro reales por las dulzainas que hizo traer de Pamplona, y se entregaron a Pedro de Calmeda, vecino de esta Villa, maestro tornero, para que las fuese componiendo para dicho órgano 224

En 11 de junio de 1661 se pagaron por libranza del dicho Padre Fray José de Echavarría a Pedro de Zabala, vecino de esta Villa, por dos quintales de estaño que le compró para dicho órgano, seteciendos y noventa y dos reales de contado en que lo concertó 792

³ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Santiago Apóstol, Libro de Fábrica de 1662. Agradezco a Mikel Salaberria y a Eusebio Martija su información acerca de este documento.

En 6 de noviembre, setenta reales pagados a Juan Ochoa de Basagoiti, entallador, por ocho tableros gruesos de nogal que le compró para secretos de dicho órgano 70

En 30 de dicho, ciento y un reales pagados a Gregorio Enríquez, entallador, por cuatro tablones grandes que le compró para dichos secretos de dicho órgano, de que dió recibo 101

En 14 de octubre, sesenta y ocho reales y medio pagados por libranza a un oficial carpintero que trabajó de su orden siete días en aserrar dichos tablones, incluso en dicha partida, treinta y tres reales y medio por seis libras de cola, algodón y grasa que compró para el obrador donde se trabaja la dicha obra 68 1/2

En 24 del dicho mes de diciembre del dicho año de 1661, ciencuenta y seis [reales] pagados por libranza del dicho Fray José de Echavarría por tres tablones de nogal gruesos que compró de Gregorio Enríquez, maestro entallador, para la obra de dicho órgano 56

En 26 de enero de 1662, doscientos y veinte y cuatro reales pagados por libranza a Juan de Jusue, vecino de Berrio de Navarra, por seis docenas de baldreses que hizo traer de Pamplona para dicho órgano, que con la costa de la traída montaron dichos 224

En 9 de marzo, ciento y diez y seis reales y medio pagados por libranza por cuatro tablas de nogal a ocho reales, y trece reales de clavos, y seis libras de cola a dos reales y medio, y diez y siete reales por cuatro azumbres de grasa de ballena y una carga de carbón, y por una tabla de castaño cinco reales, y treinta y cuatro reales y medio por seis libras y cuarta de fuslera en plancha delgada para las dulzainas de dicho órgano 116 1/2

En 16 de Abril se pagaron por libranza de dicho Padre Fray José mil y setecientos y trece reales a Juan de Larragoiti, vecino de esta Villa, por trescientas y veinte libras de estaño que se le compró para dicho órgano, a precio de cinco reales y doce maravedís libra 1713

Este día se pagaron al Licenciado Don Pedro de Bustinza, Beneficiado en las Iglesias de esta Villa, trescientos y diez y seis reales por setenta y nueve libras de estaño viejo que dió al dicho Padre Fray José para dicha obra, a precio de cuatro reales la libra 316

Este día se pagaron al dicho Padre Fray José cuatrocientos y cincuenta reales por noventa libras de estaño, a cinco reales libra, que trajo de la villa de Lequeitio, en donde había asistido a la obra de un órgano que hizo para la Iglesia de la dicha Villa 450

Este día, doscientos y ochenta y tres reales pagados por libranza por cuatrocientas y cinco libras de plomo en barras que compró para la obra, a precio de setenta reales 283

Además de todo el estaño contenido arriba y en esta obra parte, recibió el dicho Padre Fray José ciento y setenta y seis libras de estaño viejo que pesaron los caños mayores del órgano viejo que está en el coro de la dicha Iglesia Mayor de Santiago

En 20 de mayo se pagaron por libranza doscientos y doce reales a Miguel de Ordorica, oficial que trabaja en la dicha obra, para pago de la bayeta, lienzo, cosneo y otros recados que compró para la fundición de las planchas de estaño que se han de hacer para los caños de dicho órgano 212

Este día se pagaron diez y nueve reales a Francisco de Elorriaga, vecino de esta Villa, maestro albañil, por la costa del ladrillo y cal y su ocupación en hacer el horno para la dicha fundición 19

En 17 de junio, veinte reales por cuatro navajas de acero para labrar las planchas de estaño 20

En 20 del dicho, veinte y cuatro reales y tres cuartillos al dicho Miguel de Ordorica, por dos tablas de nogal, a cinco reales y doce reales, por dos cargas de carbón y dos reales y tres cuartillos por media libra de sebo y una libra de resina que compró el dicho Miguel de Ordorica 24 $\frac{3}{4}$

En 20 de julio, cuarenta y un reales pagados por libranza por doce tablas de pino aserradas a tres reales para los arcabuces de dicho órgano, y cinco reales por dos libras de cola 41

En 12 de agosto, cuarenta reales y cuartillo pagados por libranza por cola, clavos, tachuelas, papel, y una carga de carbón que compró el dicho Miguel de Ordorica, oficial 40 $\frac{1}{4}$

Este día se pagaron sesenta y seis reales a Pedro de Retes, vecino de esta Villa, por doce libras de fuslera en plancha que dió de su tienda, a precio de cinco reales y medio libra 66

Este día se pagaron ciento y doce reales a Urbano de Urdanegui, vecino de esta Villa, por el coste de diez y seis libras y media de hueso marfil que hizo traer de Santander para el teclado de dicho órgano 112

Este día se pagaron cuarenta y dos reales por catorce libras de madera de ébano que hizo traer de San Sebastián dicho Padre Fray José para el teclado de dicho órgano, a tres reales libra 42

En 13 de setiembre se pagaron por libranza sesenta y ocho reales por un quintal de plomo que compró para segunda fundición de planchas de estaño que se hizo para dicho órgano 68

En 16 del dicho se pagaron cuarenta y nueve reales y tres cuartillos al dicho Miguel de Ordorica por los recados que compró para la dicha segunda fundición de dichas planchas de estaño 49 $\frac{3}{4}$

En 29 de dicho se pagaron ciento y veinte y tres reales y medio en virtud de libranza por seis tablones gruesos de nogal y una tabla de castaño, y diez y ocho tablas delgadas de haya que compró para el flautado principal y segundo flautado y [¿chastaderos?] para el dicho órgano 123 1/2

En primero de octubre se pagaron veinte y tres reales y medio por dos cargas de carbón y nueve libras de plomo y costa de dos oficiales canteros en afilar los hierros para la cañutería de dicho órgano 23 1/2

En 12 de noviembre, veinte reales se pagaron por libranza del dicho Padre Fray José a Lorenzo de Fano por su ocupación en levantar los fuelles de dicho órgano para entonar 20

En dicho día 20 de noviembre del dicho año de 1662 se pagaron por libranza veinte y nueve reales por los tablones que compró para forrar el flautado del dicho órgano el dicho Ordorica 29

Este día se pagaron por libranza ochenta y tres reales y medio por cola, clavos y otros recados, y tres costales de carbón que compró para el obrador el dicho Miguel de Ordorica 83 1/2

En 12 de diciembre, veinte y dos reales y medio por cinco varas de lienzo cosneo que compró a cuatro reales y medio vara, para tercera fundición de planchas de estaño para dicho órgano 22 1/2

En 18 del dicho se pagaron por libranza a Pedro de Calmeda, vecino de esta Villa, maestro tornero, trescientos y sesenta reales en que se tasó y moderó todo lo que ha obrado para dicho órgano en esta manera

Por las bolas de los registros, cuarenta reales 40

Por los zoquetes de los dos juegos de las trompetas, treinta y tres reales 33

Por todos los bajoncillos que ha hecho para el dicho órgano, ciento y veinte reales 120

Por el ahuecar y adelgazar el juego de las dulzainas, veinte y cuatro reales 24

Por las dulzainas que se añadieron para los contrabajos, treinta y cuatro reales 34

Por el juego para la voz humana, veinte y cuatro reales 24

Por diez moldes que hizo [y que] se evaluaron en diez reales 10

Por los pies de las contras y atabales, veinte reales 20

Por los canutillos de los secretos para las tetillas, doce reales 12

Por el tornear los zoquetes de los orlos, cuarenta y tres reales 43 360

En 20 del dicho se pagaron diez y siete reales por libranza del coste de veinte y cuatro libras de plomo que compró para las lenguas de los caños del dicho órgano dicho Ordorica 17

En 5 del dicho, se pagaron veinte y cuatro reales al dicho Lorenzo de Fano por su ocupación que tiene en asistir a levantar los fuelles de dicho órgano 24

En 6 del dicho se pagaron por libranza al dicho Miguel de Ordorica cuarenta y nueve reales por la leña, papel, y otros recados que compró para tercera fundición de las planchas 49

En 13 de enero de 1663, veinte reales y medio se pagaron por libranza al dicho Miguel de Ordorica por siete costales de carbón y dos libras de resina que compró 20 1/2

En 24 del dicho, se pagaron por libranza de dicho padre Fray José doscientos y sesenta y cuatro reales a Juan de Sarría, vecino de la Anteiglesia de San Vicente de Abando, por once tablones gruesos y largos de pino que se le compraron concertados por los dichos doscientos y sesenta y un reales para fabricar los caños de las contras de dicho órgano, como consta de dicha libranza y recibo de la dicha cantidad 261

En 28 del dicho se pagaron por libranza veinte y cuatro reales por un brase-ro de cobre y hierro que compró para el obrador en esta Villa de Juan de Quintana, calderero 24

En 12 de febrero, treinta y seis reales por libranza, por veinte y seis libras de plomo, diez y ocho reales, y por diez y seis cabos de porqueros para los caños grandes de madera, diez y ocho reales 36

En dos de marzo se pagaron por libranza al latonero veinte y cuatro reales por su trabajo y ocupación que tuvo en la fundición de los juegos de orlos de dicho órgano 24

En 8 del dicho, cuarenta y tres reales y medio se pagaron por libranza por dos docenas de baldreses ordinarios que compró de Tomás Boguin, mercader irlandés 43 1/2

Este día se pagaron por libranza ciento y sesenta y seis reales y cuartillos a la viuda de Juan de Epalza [?] por clavos, tachuelas, cola y otros recados que dió de su tienda 166 3/4

En 10 del dicho, ciento y ochenta y seis reales y tres cuartillos se pagaron por libranza a Miguel de Ordorica por las tabla de pino y madera de nogal que compró para dicho órgano 186 3/4

En 14 del dicho se pagaron por libranza por el hilo de alambre que compró de la tienda de Pedro de Llano, vecino de esta Villa, para la obra de dicho órgano 30

En 7 de abril se pagaron por libranza setenta y ocho reales y cuartillo a la viuda de Epalza por clavos, tachuelas y cola que dió de su tienda para la obra de dicho órgano 78 1/4

En 6 del dicho se pagaron por libranza al dicho Lorenzo de Fano por su ocupación en levantar los fuelles 12

En 23 del dicho, noventa y cinco reales se pagaron por libranza a Francisco de Elorriaga, maestro albañil, por noventa libras de plomo en plancha, a treinta y dos maravedís libra que se le compró para la dicha obra y la costa en hacer revocar la pared detrás de la caja 95

En 29 del dicho, ciento y sesenta y tres reales y medio se pagaron por libranza, a saber, setenta maravedís por un quintal de plomo, catorce reales por un tablón grueso de nogal para el asiento de las contras, tres reales por media azumbre de grasa, y libra y media de estopa, cincuenta y cuatro reales por seis varas de bayeta de color a 4 1/2, y seis varas de lienzo cosneo a 4 1/2, y 19 1/2 por once manos de papel y cuatro cargas de leña que todo compró para otra fundición de planchas de estaño y plomo para dicho órgano 160 1/2

Suma lo pagado por materiales para la obra de dicho órgano como pone en esta otra parte 7764 1/4

En 11 de mayo de dicho año de 1663, veinte y tres, digo veinte reales y tres cuartillos se pagaron por libranza del dicho Padre Fray José de Echavarría a la viuda de Juan de Epalza por cola, tachuelas y clavos que sacó de su tienda para la dicha obra 20 3/4

En 20 del dicho se pagaron por libranza noventa y tres reales y tres cuartillos al dicho Miguel de Ordorica por planchas de fuslera, tablas de pino y otros recados que compró 93 3/4

En 30 de junio se pagaron treinta y seis reales por libranza por treinta y ocho libras de plomo en plancha que compró para los conductos de los segundos ecos 36

En 9 de julio se pagaron cuarenta y un reales y cuartillo por libranza por dos tablas de pino y tabloncillos gruesos de nogal, clavos y cola que compró para la dicha obra 44 1/4

Este día [pagaron] de orden del dicho Padre Fray José de Echavarría al correo de San Sebastián seis reales por la traída de las catorce libras de ébano contenido en esta cuenta que trajo para el teclado 6

Este día, ciento y veinte reales que se pagaron por libranza del dicho Padre Fray José a José de Isusi, vecino de esta Villa, maestro entallador, por la costa de la cerradura y materiales que puso en cerrar de tabla la espalda de la caja de dicho órgano 120

En 13 de agosto se pagaron a Simón de Lorado, vecino de esta Villa, seiscientos y treinta y tres reales y medio en que se tasó y valuó por el dicho Padre Fray José toda la obra que hizo de diferentes piezas de fierros para todos los registros y secretos del dicho órgano, cerraduras y barreras de hierro, como consta de la libranza y recibo 633 1/2

Materiales para los fuelles nuevos para el dicho órgano.

En 8 de agosto de 1661 comenzaron a trabajar en dicha obra de dicho órgano y fuelles nuevos Miguel de Ordorica y Pedro de Amunategui y Ventura de Echavarría, oficiales en el obrador, con asistencia de dicho Padre Fray José de Echavarría. Y dicho obrador señalaron en el salón que está sobre la Sacristía de la dicha Iglesia Mayor de Señor Santiago con acuerdo de que a los dichos oficiales se les haya de pagar por cada día de los que se ocuparen en trabajar en la dicha obra, a saber, al dicho Miguel de Ordorica, nueve reales, y al dicho Pedro de Amunategui, ocho reales, y al dicho Ventura de Echavarría, cinco reales a toda costa y al dicho Padre Fray José se le hubiese de satisfacer por su ocupación y asistencia lo que pareciere a los Señores del Gobierno de esta dicha Villa, acabada toda la dicha obra.

Y los materiales que compró para los dichos fuelles son los siguientes:

En dicho día ocho de agosto de mil seiscientos y sesenta y un años se pagaron cincuenta y seis reales, a saber, treinta y dos reales a cuatro hombres que trabajaron en sacar del dicho salón el maderamen del mumento [sic, ¿monumento?] viejo y pasar todo sobre las bóvedas de claustro de San Miguel, y veinte y cuatro reales por fletes de la traída de todas las herramientas que por mar envió el dicho Padre Fray José de Echavarría desde la Villa de Lequeitio 56

Este día, ciento y doce reales se pagaron por libranza a Juan de Usparicha entallador, vecino de esta Villa, por veinte y dos tablas gruesas de nogal que dió para dichos fuelles 112

En 14 de setiembre del dicho año, cuatrocientos y noventa y ocho reales y medio que se pagaron por libranza de Francisco de Lecanda, vecino de esta Villa, por catorce baquetas coloradas de Moscovia y su cerraje, compradas para la obra de los fuelles 498 1/2

Este día se pagaron por libranza ciento y veinte y tres reales por cuarenta y una tablas de pino que compró para dichos fuelles nuevos, a tres reales cada tabla 123

En 8 de octubre se pagaron por libranza ochenta y nueve reales a la viuda de Juan de Epalza, por clavos, tachuelas y cola que dió de su tienda para los fuelles 89

Este día, veinte y un reales se pagaron por una madera de roble y dos cuarterones gruesos de nogal, y una tabla de haya que compró para dicho fuelles 21

Más, se pagaron a Domingo de Alpichu noventa y un reales y tres cuartillos por treinta tablas de pino para la cerradura de dichos fuelles nuevos, y veinte y un reales y tres cuartillos a Pedro de Aguirre, maestro cantero, por su ocupación en labrar y componer tres piedras sillares para las pesas de los dichos tres fuelles nuevos, todo por libranza del dicho Padre Fray José 113 1/2

En 9 de julio de 1663, para otro fuelle nuevo que se añadió, se pagaron por libranza de dicho Fray José quinientos y noventa y tres reales y medio, a saber, 276 1/4 por treinta y tres libras de dichas baquetas coloradas a 7 1/4 libra, y treinta y siete reales de su cerraje, y trescientos y diez y siete reales y cuartillo por tablas de pino y de castaño, dos docenas de baldreses y lienzo, hoja de lata, cordellaje [?], cola, clavos y tachuelas, y otros recados que compró para dicho cuarto fuelle 593 1/2

Este día se pagaron a Marcos de Fullaondo veinte y cuatro reales por bisagras, goznes y otros hierros 24

Costa de la tribuna donde se ha de asentar la caja para dicho órgano.

En 3 de marzo de 1662, etc, se pagaron a San Juan de la Torre, vecino de esta Villa, ciento y ocho reales por dos frontales de madera que dió para la tribuna que se hace donde se ha de asentar la caja para dicho órgano nuevo; con veinte y siete codos a cuatro reales el codo, montan los dichos dos frontales de la madera de roble dichos ciento y ocho reales 108

En 4 del dicho, setenta y nueve reales y tres cuartillos por un frontal de madera de roble, con catorce codos a cuatro reales el codo, y otra madera con diez y nueve codos, a real y cuartillo que dió para la dicha tribuna David Inglando, vecino de esta Villa 79 3/4

En 6 del dicho, ciento y cinco reales por treinta y tres tablas de pino, a saber, las veinte y un tablas a tres reales, y las doce restantes, a tres reales y medio para la dicha tribuna 105

En 21 del dicho, cincuenta y nueve reales y medio por treinta y tres tablas de castaño que se compraron para entablar el sobresuelo de dicha tribuna, y su traída de la Ribera 52 1/2

Este día se pagaron veinte y siete reales por los clavos mayores y menores para dicha obra 27

En dicho día, treinta y un reales y medio se pagaron al cantero que se ocupó en siete días en abrir los agujeros para fijar y poner las barras y cartelas de hierro para la fortificación de la dicha tribuna, que a cuatro reales y medio por día son dichos treinta y un y medio 31 1/2

Este día, ciento y siete reales y medio por ciento y treinta y siete libras de plomo a sesenta y ocho reales el quintal, para emplomar y fijar las barras y cartelas de hierro para la dicha tribuna, y catorce reales por los aparejos para levantar frontales y materiales 107 1/2

En 8 de abril, trescientos y setenta y tres reales y medio pagados a Diego de Landia, maestro carpintero, y otros dos oficiales que trabajaron veinte y ocho días en la obra de la dicha tribuna, y se ajustaron en dicha cantidad sus jornales 373 1/3

En 11 de junio se pagaron a Martín de Arrate, maestro carpintero, veinte y un reales por dos maderas para la entrada de dicha tribuna, clavos, y su ocupación y la de otro oficial 21

En 22 de agosto, el dicho Martín de Arrate, sesenta y seis reales por su ocupación y de otros nueve oficiales que trabajaron en poner los andamios para subir a la dicha tribuna todas las barras de hierro, planchas y rejería, y diez y seis reales por el alquil[er] de aparejos 66

Este día se pagaron catorce reales por clavos, mayores y menores, incluso en dicha partida seis reales de derechos del peso del Arenal y pesar la rejería para la tribuna 14

En 18 de setiembre, cuarenta y dos reales se pagaron a Juan de Usparicha, entallador, por su ocupación y la de sus oficiales en forrar con tablas los suelos de dicha rejería de dicha tribuna 42

Que suma y monta la costa de la dicha tribuna donde se ha de asentar la caja nueva que se ha de hacer para dicho órgano nuevo, mil y treinta y cuatro reales y tres cuartillos.

Costa de la rejería de hierro para dicha tribuna.

En 5 de noviembre del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos parece se pagaron a Simón de Lorado, vecino de esta Villa, maestro rementero, ciento y un mil quinientos y treinta y tres maravedís por dos mil y novecientos y ochenta y siete reales y tres cuartillos, en virtud de libranza dada a su favor en tres de dicho mes y año por los Señores del Gobierno de esta dicha Villa, por la costa de todas las barretas, cartelas, planchas y otras piezas y toda la rejería de balaustres de hierro que hizo el dicho Simón de Lorado para adorno de la dicha tribuna, habiéndose ajustado en la dicha cantidad (a saber, dos mil y ochocientos y cuarenta y tres reales y tres cuartillos, por dos mil y trescientas y dos libras que pesaron dichas barretas, cartelas, planchas, pilastras, balaustrería y otras piezas de hierro labrado, a razón de cuarenta y dos maravedís, que, con ciento y cuarenta y cuatro reales que se le añadieron para sus oficiales y componer dicha rejería de hierro, importó todo los dichos dos mil y novecientos y ochenta y siete reales y tres cuartillos, como consta y parece de la dicha libranza y carta de pago.

Costa de la caja nueva que se hizo para el dicho órgano nuevo.

En 14 de marzo del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos, de orden de los Señores del Gobierno de esta dicha Villa, fue el dicho padre Fray José de

Echavarría a la Villa de Motrico, de la provincia de Guipúzcoa, con la traza que se eligió para la caja nueva de madera de nogal y de castaño, con orden para que con el mejor maestro conviniese y ajustase la obra de la dicha caja, acabada con toda perfección. Y parece que, habiendo ido con Francisco Bustrin, maestro pintor, se convino en la dicha Villa de Motrico con Maese Domingo de Echea, quien se hubo obligado a obrar dicha caja por escritura que otorgó en diez y siete días del dicho mes de marzo del dicho año por testimonio de Lázaro de Aranzabalo, Escribano, a tasación de maestros que se han de nombrar para el efecto por esta dicha Villa y por el dicho Maese Domingo de Echea, vecino de dicha Motrico.

Después de haberse acabado la dicha caja para el dicho órgano nuevo como está obligado dentro de tres meses y traído a esta Villa y puesto en el coro de la Iglesia Mayor de Señor Santiago de esta dicha Villa, en el puesto que está señalado donde ha de estar el dicho órgano nuevo sobre la tribuna que se va haciendo, y lo que se tasare y valuare por los maestros que se nombraren la dicha caja nueva, se le ha de pagar luego que fuese hecha la dicha tasación y valuación, como consta por menor de la dicha escritura otorgada en su razón por los dichos Padre Fray José de Echavarría y Domingo de Echea, la cual dicha escritura fue aprobada y ratificada por los Señores del Gobierno de esta Villa los tres días del mes de abril del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos por Lope de Sertucha, escribano del número y Ayuntamiento de esta dicha Villa. Y lo pagado de toda la costa de la dicha caja nueva para dicho órgano es lo siguiente:

Por la traza que se eligió para la obra de la dicha caja se pagaron al dicho Francisco de Bustrin, maestro pintor, que la hizo, cincuenta y seis reales en que se ajustó su ocupación 56

Más, se pagaron doscientos y trece reales por la costa que hizo el dicho Padre Fray José de Echavarría y dicho Francisco Bustrin que fue en su compañía a la Villa de Motrico, estada y vuelta 213

Más, se pagaron al dicho Maese Domingo de Echea trescientos y treinta y seis reales por cuenta de lo que montase la dicha obra de la dicha caja que ha de obrar para el dicho órgano 336

Más, parece se pagaron en diez de abril del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos al dicho Domingo de Echea mil y ciento y veinte reales por cuenta de la obra de dicha caja 1120

En primero de setiembre del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos, habiéndose nombrado por tasadores y valuadores de la dicha caja nueva que hizo el dicho Maese Domingo de Echea, y puesto sobre la tribuna que se hizo para el dicho órgano, a saber, de parte de esta Villa, a Juan de Bolialdea, maestro escultor, vecino de la anteiglesia de Forua, y de parte del dicho Maese Domingo, a Pedro de Alloitiz, maestro escultor, y, habiendo aceptado el dicho nombramiento judicial entrambos dos maestros escultores, con vista de la dicha

traza y escritura, y habiendo reconocido por menor toda la dicha obra de la dicha caja nueva de madera de nogal y de castaño, hicieron su declaración de conformidad ante el Señor Alcalde, y por testimonio del dicho Lope de Sertucha, escribano del número y Ayuntamiento de esta dicha Villa, dando por bien obrada y con toda perfección la dicha caja conforme la traza y escritura y toda la dicha obra, tasaron y valoraron debajo de juramento en cuatro mil y trescientos veinte y dos reales en vellón, como consta y parece de la dicha tasación, con lo cual se le pagaron al dicho Maese Domingo de Echea en dicho día dos mil y seiscientos y treinta y ocho reales que se deben de resto y a cumplimiento de la entera paga de todos los dichos cuatro mil y trescientos y veinte y dos reales que se le pagaron en las partidas de suso referidas, y doscientos y veinte y ocho reales que se le dieron al dicho Domingo de Echea en diez y ocho de agosto de dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos para la costa de los oficiales que le asistieron en poner[le] en el puesto que está la dicha caja nueva y otros cuatro mil y trescientos y veinte y dos reales pagado como va dicho, otorgó carta de pago en forma dicho día primero de setiembre del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos, por testimonio del dicho Lope de Sertucha, escribano

2638

En dicho día primero de setiembre del dicho año de mil y seiscientos y sesenta y dos se pagaron al dicho Juan de Bolialdea, maestro escultor, cincuenta reales por la costa de su persona y cabalgadura en venida, estada y vuelta a hacer la dicha tasación

50

Este día, a un oficial cantero por su trabajo en dar así parte de la cornisa de piedra donde pusieron la dicha caja nueva, se pagaron diez reales y tres cuartillos

10 3/4

En 28 de octubre se pagaron cuarenta y ocho reales a Francisco de Elorriaga, maestro albañil, vecino de esta Villa, por su ocupación y la de sus oficiales y costa en las dos cerraduras que hizo detrás de la dicha caja, como consta de su recibo y libranza

48

Monta lo pagado por la costa de la dicha caja nueva para el dicho órgano, como parece de las partidas de arriba, cuatro mil seiscientos y noventa y nueve reales y tres cuartillos.

Pintura y doradura de la dicha caja del dicho órgano nuevo.

En 18 de abril pasado de este presente año de mil y seiscientos y sesenta y tres, parece se pagaron mil y setecientos y cuarenta y tres reales al dicho Francisco de Bustrin, maestro pintor, vecino de esta Villa, por otra tanta cantidad en que fue tasada y valuada por Sebastián de Galbarriartu, maestro pintor, vecino de la dicha Villa, por nombramiento en él hecho, toda la obra de pintura, de estofadura y doradura que hizo el dicho Francisco de Bustrin para la dicha caja del dicho órgano nuevo. Y la dicha tasación y valuación se hizo ante el Señor Alcalde y por testimonio de Pedro de [?], Escribano del número de esta

Villa, y por libranza de los Señores del Gobierno de esta Villa, parece se pagaron dicha partida incluso en ella veinte y nueve reales que se dieron a dichos valuador y escribano.

Jornales de oficiales que trabajaron en la obra de dicho órgano.

A Miguel de Ordorica, Pdero de Amunategui, y Ventura de Echavarría, oficiales que trabajaron de orden del dicho Padre Fray José de Echavarría en la dicha obra del dicho órgano nuevo desde ocho de agosto de mil y seiscientos y sesenta y un años hasta el mes de agosto de este presente año de mil y seiscientos y sesenta y tres, parece se les están pagados de dichos sus jornales, a saber:

Al dicho Miguel de Ordorica, cuatro mil setecientos y veinte y cinco reales, por quinientos y veinte y cinco días que parece trabajó en la dicha obra del dicho órgano desde dicho día ocho de agosto de mil y seiscientos y sesenta y un años, hasta fin de agosto de este presente año de mil y seiscientos y sesenta y tres, a razón de nueve reales por cada día, de los que ha trabajado en la dicha obra 4725

Al dicho Pedro de Amunategui se pagaron cuatro mil ciento treinta y seis reales por quinientos y diez y siete días que parece trabajó en la dicha obra del dicho órgano nuevo hasta que se acabó, que, a razón de ocho reales por cada día, montaron los dichos cuatro mil ciento treinta y seis reales 4136

Al dicho Ventura de Echavarría se pagaron dos mil y trescientos cincuenta y cinco reales por cuatrocientos y setenta y un días que parece trabajó en la dicha obra del dicho órgano nuevo hasta que se acabó de obrar, que, a razón de cinco reales por cada un día, montaron los dichos dos mil y trescientos y cincuenta y cinco reales 2355

Asímismo, parece trabajaron en la dicha obra, a saber, Antonio de Mollinedo, maestro entallador, vecino de esta Villa, sesenta y seis días a seis reales de jornal por cada día, y Martín de Mendiguren, vecino de esta Villa, maestro entallador, diez y seis días a cinco reales y medio, y a entrambos se pagaron cuatrocientos y ochenta y cuatro reales para pago de dichos sus jornales por libranza de dicho Padre Fray José 484

Más, se pagaron por libranza del dicho Padre Fray José de Echavarría, ciento y sesenta y un reales por la costa de los almuerzos que hizo le llevasen de su posada al obrador durante el tiempo que asistió a la dicha obra 161

Más, parece que pagó el dicho mayordomo maniobrero cuatro mil y cuatrocientos reales al dicho Padre Fray José de Echavarría, como artífice de la obra del dicho órgano y costa de su persona y ocupación que ha tenido durante el tiempo de dos años que asistió en la dicha obra, y en los dichos cuatro mil y cuatrocientos reales se ajustaron todas sus pretensiones con intervención de los Señores Regidores Diputados de esta Villa que asistieron al dicho ajustamiento 1400

Que montan todos los jornales pagados a los dichos oficiales y al dicho Padre Fray José de Echavarría por su ocupación y trabajo personal, diez y seis mil y doscientos y sesenta y un reales, como parece por menor de la cuenta de arriba.

De manera que suma y monta todo lo pagado por el dicho mayordomo maniobrero de dicha Fábrica de la Iglesia Mayor de Señor Santiago por toda la obra del dicho órgano, fuelles, tribuna con su rejería de balaustres de hierro, caja nueva y su pintura y doradura, y costa y jornales de oficiales, treinta y siete mil y setenta y dos reales y cuartillo, como parece por menor de la cuenta de arriba y de esta otra parte, pagados por orden y mandado de los Señores del Gobierno de esta dicha Villa, y en virtud de libranzas despachadas [...], la una de dos mil y novecientos y ochenta y siete reales y tres cuartillos en tres de noviembre de mil y seiscientos y sesenta y dos años; otra de mil y setecientos y cuarenta y tres reales, en cinco de mayo; y la otra de treinta y dos mil trescientos y cuarenta y un reales y medio dada en ocho de octubre de este presente año de mil y seiscientos y sesenta y tres, que hacen en todo los dichos treinta y siete mil y setenta y dos reales y cuartillo que se le reciben y pasan en cuenta a dicho mayordomo maniobrero en esta data de su descargo.