

NOTAS SOBRE EL “XIROLARRU” EN EL PAIS VASCO

JUAN ANTONIO URBELTZ

INDICE:

Introducción.

Gaita - Dulzaina, problemática lingüística.

Gaitas en el entorno geográfico próximo al País Vasco.

Conclusión.

Los nombres de la gaita de odre en el País Vasco.

Observaciones sobre música de cornamusa en el País Vasco.

Apuntes iconográficos y comentarios sobre la gaita de odre en el País Vasco.

La Puebla de la Barca.

Cornamusa de El Villar.

Cornamusa de Salinas de Leniz.

Cornamusa de Pamplona.

Cornamusa de la catedral de Pamplona.

Cornamusa de Olite.

Cornamusas de Ujue.

Dos últimas notas sobre cornamusas.

Bibliografía.

INTRODUCCION

D. Telesforo de Aranzadi, al escribir en su estudio “Problemas de Etnografía de los Vascos”, sobre los instrumentos musicales, dio una pasada tal sobre la gaita de odre, que dejó el tema sentenciado (1)

“... hay todavía mucha gente que no se ha enterado de que en el país vasco no hay gaita gallega (la hay en Asturias, islas del Mediterráneo, Italia, Escocia, Flandes, Himalaya y meseta central de Asia)...”

Más que referirse al presente, las líneas de D. Telesforo de Aranzadi son absolutas y parecen querer dejar bien sentado que la gaita de odre no se tocó entre nosotros en un tiempo pasado. Una afirmación tan tajante no puede ser tenida en cuenta si nos atenemos al estilo casi telegráfico que presentan algunos informes etnográficos del eximio antropólogo, al que siempre habrá que reconocerle un agudo sentido de la observación, y una fina ironía en la presentación de estudios comparados.

El que la cornamusa, nombre que daremos de ahora en adelante a la gaita de odre, se haya utilizado entre los vascos no es un problema exclusivamente iconográfico, o de una mayor o menor abundancia en datos históricos. Tan importante como éstos, es el estudio de líneas melódicas que han pervivido al paso del tiempo, actualmente interpretadas por otros instrumentos. Ellas pueden arrojar, quizá, alguna luz, sobre estudios de este tipo.

(1) ARANZADI, Telesforo de, “*Problemas de Etnografía de los Vascos*”, R.I.E.V., 1907, T. 1, p. 594. Otro trabajo sobre este instrumento, al que más adelante haremos referencia fue publicado por D. Gonzalo Manso de Zúñiga en el B.R.S.V.A.P., año VII-Cuaderno 2 (Miscelánea, p. 281).

GAITA - DULZAINA, PROBLEMATICA LINGUISTICA

El introducimos en el proceloso campo de la lingüística, obedece, no sólo a una cuestión de método, ya de por sí justificable, sino, además, a la necesidad que tenemos de que un problema de este tipo quede correctamente planteado desde un ángulo geográfico-lingüístico.

La organografía tradicional vasca no se libra de la confusión general que existe entre los diferentes artefactos sonoros y los nombres que se les aplican, siendo plausible que existe una pobreza designadora de la variedad que presentan algunas morfologías. Bien es cierto, y no se nos escapa, que algunos instrumentos tienen nombres suficientemente variados como para crear un cierto confusiónismo referencial.

Vamos a pasar, desde este breve preámbulo, a conocer las disgresiones etimológicas de J. Corominas sobre dos importantes sustantivos que dan nombre a un instrumento del País Vasco. En primer lugar la palabra *gaita* y, seguidamente, *dulzaina* (2).

GAITA

Voz oriunda del castellano y el gallego-portugués, extendida desde la Península Ibérica por el Africa hasta Turquía y el Oriente Europeo; probablemente del gót. *gaits* “cabra”, porque el fuelle de la gaita se hace de un pellejo de este animal. 1.^a doc.: siglo XIV: J. Ruiz, 1233 a, mss G y T (de fines del siglo XIV); Poema de Alfonso XI, copla 604; Biblia med. rom., Génesis 31.27.

Gaita como nombre de un clarinete o dulzaina se ha propagado al árabe de Marruecos, Argelia, Túnez y otros países africanos desde donde pasó al turco *gaida* “flauta de pastor”, y de ahí al serbio, búlgaro, polaco y ruteno, mientras por otra parte penetraba hasta la lengua hausa, hablada en el Sudán y el Congo Belga; en Europa pasó al catalán *gaita*, bearn. *gaito* y, con significado secundario campid. y logud. *gaita*: nadie lo extraña cuando el idioma de los trovadores poseía varios nombres de instrumentos que se revelan como hispanismos por su evolución fonética...

Se hace eco nuestro autor de la existencia de dos grupos de autores con opiniones enfrentadas.

De una parte Schuchardt, Engelmann, Steiger, sostenedores de la hipótesis que suponía a la voz *gaita* de origen turco y transmitida a la península por los árabes. Por otro lado Dozy, Seybold y Simo-

(2) COROMINAS, J., *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, T. 2, p. 612 v ss.

net eran de la opinión de un origen peninsular del vocablo; pues no consideraban posible pudieran provenir del turco una palabra que aparece documentada en el siglo XIV tanto en la zona cristiana como en la zona musulmana. (Obras de los árabo-andaluces Abenbatuta y Abenloyón). Opina Corominas, siguiendo a Dozy, que el vocablo no tiene posibilidad de ser de origen árabe, pues carece de raíz en este idioma. Para finalizar afirma Corominas: No cabe duda que el país de origen es aquel donde hoy sigue teniendo la máxima popularidad y arraigo, a saber España y en particular Galicia.

Después de la larga exposición de Corominas, que por otra parte no hemos agotado, nos parece del mayor interés puntualizar algunas cuestiones que, evidentemente, no quedan demasiado claras, o por lo menos a nosotros no nos lo parecen.

La exposición que hace nuestro autor sobre *gaits/gaita*, nos parece correcta. Hay una cierta asociación de la cabra con el instrumento que, por otro lado, parece vincularse con estadios de modo de vida pastoril. El mismo lo trata de demostrar en unos párrafos donde habla de los nombres de cornamusas occitanas (Auvernia, Limousin, Poitou). Los nombres de *cabreto (chobreto)*, *cabro*, *cgabro*, o actualmente el francés *cabrette* y derivados, son indicativos de la asociación del vocablo con el instrumento y el propio animal (3).

Lo que no nos parece correcto, y esto por razones varias que vamos a exponer, es el párrafo final donde, el propio Corominas, al considerar la posibilidad del origen galaico del vocablo *gaita* deja una puerta abierta para que también se pueda entender un origen gallego del instrumento propiamente dicho.

Que la cornamusa tiene arraigo en Galicia está fuera de toda duda. Pero no lo ha tenido en menor medida en Asturias, Santander, Burgos, Alava (en algunas zonas como luego veremos) todo el macizo de los Pirineos, Cataluña, Baleares, Landas, Provenza, Auvernia, Bélgica, Flandes, Alemania, países del Báltico, Polonia, Moravia, Eslovaquia, Valaquia, Hungría, Italia, Sicilia, Rumania, Croacia, Servia, Bosnia, Albania, Bulgaria, Macedonia, Grecia, etc., sin citar a los pueblos de origen celta, para no caer en el tópico de asignar el instrumento en cuestión a los pueblos de la estirpe citada.

El “arraigo” de un instrumento a una zona geográfica, o a un pueblo determinado, tanto da lo uno como lo otro, no puede constituir, por sí solo, una prueba fehaciente de que nos hallamos ante un punto difusor de un rasgo de cultura.

También podríamos considerar que el origen de este instrumento se encuentra en aquellos pueblos que en mayor medida lo han desarrollado, es el caso de Irlanda, por ejemplo, tipo de cornamusa *Uillea pipes*. O también, y en sentido inverso, se podría ver qué tipo de cornamusa tiene un tipo de escala más arcaica, o presenta un repertorio más alejado en el tiempo.

(3) COROMINAS, J., op. cit., p. 613.

Cerrando este punto al caso concreto de nosotros, los vascos, se pudiera considerar que no conocíamos el tambor hasta que no lo tomamos de los pueblos del entorno pues aunque tenemos una palabra no muy conocida para designarlo “arrats”, habitualmente se conoce como “danborra” y “atabal”. Que, según parece, son de claras procedencias; latina la primera y árabe la segunda. El mismo argumento se puede presentar con la palabra *alboka*, que, a lo que se supone parece emparentarse con el árabe *bûq* (especie de trompeta, v. Corominas), lo mismo que el español *albugue*, aunque, como comenta M.^a Carmen García-Matos, pudiera derivarse de “palabras arábigo-morisca, tales como Al-bukum o Al-buk. En lengua vasca pervive la K de Al-buk (sic)” (4).

Esta disgregación nuestra hace al caso porque, con demasiada frecuencia, se deja de tener en cuenta que la palabra no siempre hace a la cosa, como agudamente puntualizara D. Telesforo de Aranzadi.

Sospechamos, por lo que luego veremos, que las líneas de Corominas han servido para sustentar la hipótesis de la difusión de este instrumento por gran parte de Europa en una época relativamente reciente, siglos XII al XV, si tenemos en cuenta el arcaísmo del artefacto en cuestión.

D. Rafael Meré (5), conservador, que fue, del Museo Internacional de la Gaita, en Gijón; pretendió dejar bien sentada la extensión galiciana de este instrumento. En las explicaciones que ofreció para el catálogo del Museo, considera a las gaitas de los balcanes como originarias del norte peninsular. Su apoyatura fundamental está basada en las semejanzas de nombres para las cornamusas, el Camino de Santiago, y por último, la expulsión de los judíos en el siglo XV, que llevó este instrumento a los países en los que aquellos se asentaron.

D. Rafael Meré presenta los nombres de la cornamusa en diferentes pueblos de Europa oriental que, indudablemente, se emparentan con el vocablo *gaita*:

<i>Gaida</i>	Rumania (6)
<i>Gaidos</i>	Checoslovaquia
<i>Gajdy</i>	Polonia
<i>Gaida</i>	Hungría
<i>Gaida</i>	Bulgaria
<i>Gainda</i>	Creta

(4) GARCÍA-MATOS, M.^a Carmen, *Instrumentos en la Colegiata de Toro*, Revista de Folklore, nº 13, p. 17. Valladolid.

(5) MERE, Rafael, Museo Internacional de la Gaita - *Catálogo*, p. 73, Gijón. *Gaitas y Gaiteros de Grecia* (Museo Internacional de la Gaita), donde incide en su exposición sobre las correspondencias de las gaitas del norte peninsular con las de la Europa oriental.

(6) MERE Rafael, *Gaitas y Gaiteros de Grecia*, p. 25, donde emplea una relación más completa:

Grecia del Norte-Macedonia y Naxos	GAIDA
Bulgaria	GAIDA y GAJDA
Yugoeslavia y Macedonia	GAIDA y GAIDUNITDA

A esta relación debemos añadir el nombre de *gajde* empleado en diversas áreas de Yugoslavia (salvo Eslovenia) y el de *gadxü* en Albania, además de que sería necesario profundizar en las distintas nomenclaturas que tiene este instrumento y dar una documentación más ajustada.

Los que han escrito sobre este tipo de instrumentos, con algunas monografías de gran calidad (como es el caso de Baines), no conceden mayor atención a la extensión de este vocablo. No existiendo además una atención recurrente con vistas a una fijación de su dispersión geográfica. Es más, a veces, en Baines, tenemos la sensación de que ni el nombre en la propia lengua tuviera una mayor importancia.

Baines atribuye un origen árabe a la palabra *gaita* sin que nos presente una mayor precisión:

“The instrument is called *gaita*, a general Spanish term (*from Arabic*) for “pipe” (7)“.

Por otra parte D. Rafael Meré no atribuye a este vocablo una fijación documental anterior al siglo XVI (8), para los países de Europa oriental. En contraposición debemos anotar una cita que ofrece Manga Janós en su obra “La Musique Populaire Hongroise et ses Instruments” (9):

“Au XIIIe et au XIVE siècles, nous trouvons, parmi le nome de famille et de localité, les mots *gayd* et *gaydos*, dont le sens restreint de “psalmodie”, “psalmodieur” s’étendait alors à la musique en général et à la cornamuse en particulier”.

Eslovenia	GAJDE
Croacia	GAIDA
Servia	GAJDE
Hungría del Sur	GAIDE
Eslovaquia	GAJDA
Moravia	GAJDA y GAJDY
Polonia	GAJDY
Rutenia	GAIDA
Turquía	GHAIDA

Sobre la relación que damos en el trabajo sobre los nombres que ofrece Meré, hay que decir que en Rumania la *gaita* se conoce con el nombre de *cimpoi*, posiblemente relacionado con *zampoña*, *zampogna*, etc. En vasc. hay una palabra intrigante para un instrumento *sun-priñu*, que quizá esté también relacionada.

En cuanto al nombre esloveno de *gaita* (*gadje*) que presenta nuestro autor decimos que en Eslovenia no se conoce con este nombre: *Tradicijska Narodna Glazbala Jugoslavije*, varios autores, ZAGREB, 1975, p. 57. “Les *gaide*, les *diple*, la *misnica* et les *dude* sont connues dans de nombreuses régions de Yougoslavie sauf en Slovénie, où seul le nom *dude* est encore connu.”

(7) BAINE, Anthony, *Bagpipes*, Oxford, 1973, p. 32.

(8) MERE, Rafael, *Catálogo*, p. 73.

(9) MANGA, Janós, *La Musique populaire hongroise et ses instruments*, Budapest, 1975, p. 49.

A renglón seguido pasa a citar otro nombre de la cornamusa húngara que, entendemos, se encuentra también en Alemania y Checoslovaquia (10):

“Plus tard, ce fut le mot d’origine arabe, ottomane *duda* (prononcer:douda) qui se généralisa pour désigner la cornemuse.”

Por todo lo expuesto, y aunque consideramos acertada la hipótesis de Corominas, circunscrita al vocablo, naturalmente; no creemos entrar en contradicción si ponemos en cuarentena el planteamiento que hiciera Rafael Meré.

Suponer, como él suponía, que todo el complejo agrícola pastoril de la Europa centro-oriental carecía de este instrumento antes del siglo XVI (o del XIII con el Camino de Santiago), no tiene sentido. Las consideraciones que él hace, y las conclusiones a las que lleva, necesitarían una mayor base documental para la envergadura que contempla la hipótesis.

Que el vocablo *gaits-gaita* haya pasado a los árabes es muy posible, y Corominas nos habla de ello. La superioridad de la cultura árabo-andaluz en el conjunto del Islam parece que fue importante y por ello muy bien pudo ser recogido por los turcos. Pero la primacía político-militar de éstos quizá hizo posible su introducción y posterior arraigo en la Europa-oriental. Esto explicaría, más claramente, la celeridad con que se pudo extender el vocablo, sin necesidad que él tuviera que ser acompañado por el propio instrumento. Además tenemos la palabra *duda* (cornamusa), que Manga Lajós considera de origen árabe y que quizá corresponda al alemán *dudelsack*, pero que no parece tener un origen en la Península Ibérica.

DULZAINA

Corominas (11) lo hace derivar de “dulce”. *Dulzaina* (duçaina, h. 1400, canc. Baena, 198; dulzaina, 1607, Oudin; 1615 D. Quijote), tomado (lo mismo que el cat. dolçaina, it. ant. dolzaina) del fr. ant. y med. douçaine (S. XII-1500: Tobler II, 2048 b; FEW); en J. Ruiz 1233 aS se halla dulçema, como nombre de instrumento musical (reemplazado por gaita en G y T), que puede representar la pronunciación tardía del fr. douçaine como doucène... etc..

Además de esto Corominas hace una referencia al Diccionario de Autoridades (12), y del mismo tomamos su exposición:

DULZAINA

F.S. Instrumento músico, a manera de trompetilla. Usase en las fiestas principales para bailar: tócase con la boca y es de tres cuartos de largo,

(10) MANGA, Janós, op. cit, p. 50.

(11) COROMINES, J., op. cit., p. 207, voc. DULCE, Deriv.

(12) *Diccionario de Autoridades*, voc. Dulzaina.

poco más o menos, y tiene diferentes taladros en que se ponen los dedos. Parece en la figura a lo que hoy llamamos flauta dulce. Usaron mucho los Moros de este género de instrumento, y aun hoy se usa mucho en los Reinos de Murcia y Valencia. Su etimología procede de la dulzura de su sonido, u de la palabra Dulciana con que en la baxa Latinidad nombraron a cierto instrumento Músico de estas mismas circunstancias. CERV.Quix. to.2.cap.26. Porque entre Moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de *dulzáinas*, que parecen nuestras chirimias.

Esta aproximación a los términos *gaita* y *dulzaina*, son necesarios para poder comprender, en cierta manera, el que se empleen los dos vocablos sin saber, concretamente y en cada caso, a que tipo de instrumento se está refiriendo a la nota examinada. Este comentario lo hacemos sobre los documentos que poseemos en el País Vasco y cuya imprecisión fue comentada por el P. Donostia.

Como primera conclusión, que más adelante observaremos con más detenimiento, podemos adelantar que el nombre *gaita* es occidental, procedente de Galicia, mientras que el término *dulzaina* (en el País Vasco, y entre los instrumentistas de la zona vascófona se conoce como *dultzña*) tiene una procedencia francesa, pero que también nos pudo llegar a través de romances mediterráneos (catalán *dolçaina* y valenciano *donçaina*) que, además, tiene un tipo de música emparentado con la música de *gaita* de la zona navarra de Estella.

GAITAS EN EL ENTORNO GEOGRAFICO PROXIMO AL PAIS VASCO

Aunque en el ámbito territorial del País Vasco actual no se encuentran ejemplares de cornamusa, ni una fuerte tradición viva sobre su utilización, se hace necesario, como aproximación, la anotación de algunos modelos en el entorno del mismo.

Como el lector podrá observar hay una riqueza morfológica que, en alguna manera, es de las más importantes de Europa.

Los modelos de *gaita* de Tras-os-Montes (Fig. 1), Galicia, Asturias, se extendían hasta Santander (provincia fronteriza con Vizcaya) de donde desapareció a mediados del siglo XIX sin que tengamos datos muy concretos sobre la misma (13). En Burgos, que también hace frontera con Vizcaya y Alava, también se tocaba una cornamusa de la que el maestro Olmeda recogió alguna melodía en su cancionero (14).

El parentesco de estas dos últimas cornamusas con las gallegas, asturianas y norportuguesas, parece que pudiera estar fuera de toda duda si nos atenemos en cuenta el viejo marco histórico-cultural sobre el que estuvieron asentadas. El propio Olmeda recoge melodías de *gaita* “gallega” en Burgos, y los datos alaveses nos la citan de la misma manera.

(13) Gomarín

(14) OLMEDA, F., *Folklore de Burgos*, p. 153 y p. 158.

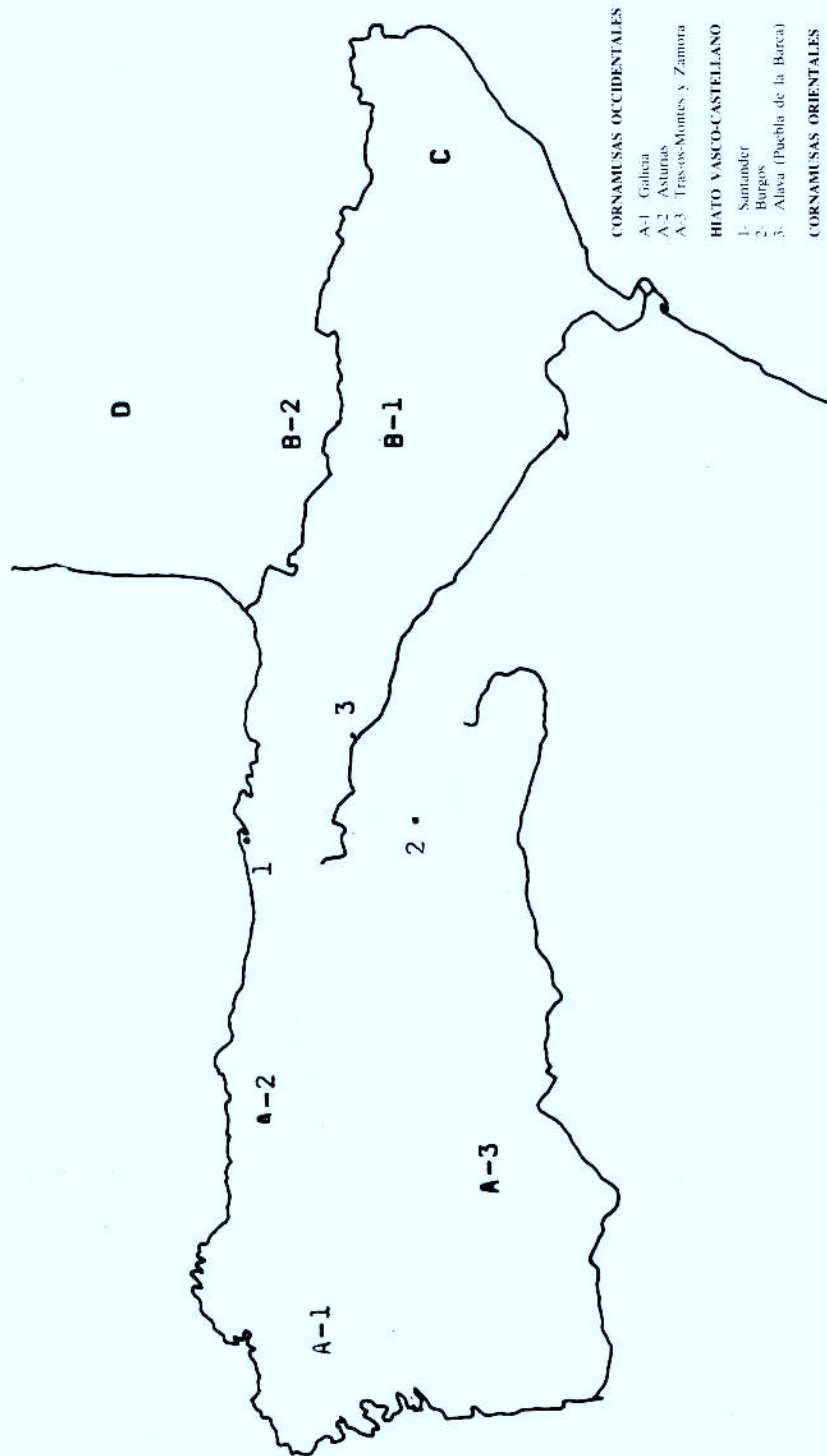


Fig. 1. Gaita de Trás os Montes (a),

Las características generales de este tipo de instrumentos no difieren mucho de otros de la misma familia en cuanto a su estructura fundamental. Lo único que podríamos anotar es que el roncón se apoya sobre el hombro izquierdo. Este rasgo, aparentemente banal, quizá es el que ha obligado a definir como “gallegas” las cornamusas de Burgos y Alava, por lo que un poco más adelante podremos observar.

(a) MERE, Rafael, op. cit. p. 58.

NOTAS SOBRE EL "XIROLARRU" EN EL PAÍS VASCO



CORNAMUSAS OCCIDENTALES

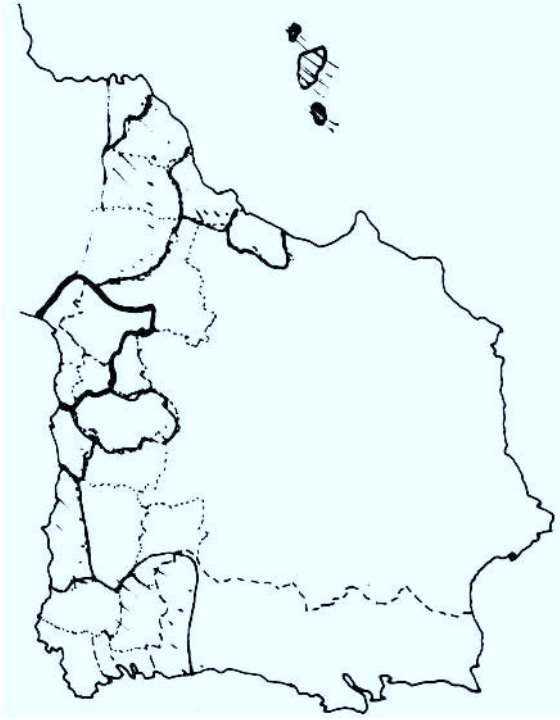
- A-1 Galicia
- A-2 Asturias
- A-3 Trás-os-Montes y Zamora

HIATO VASCO-CASTELLANO

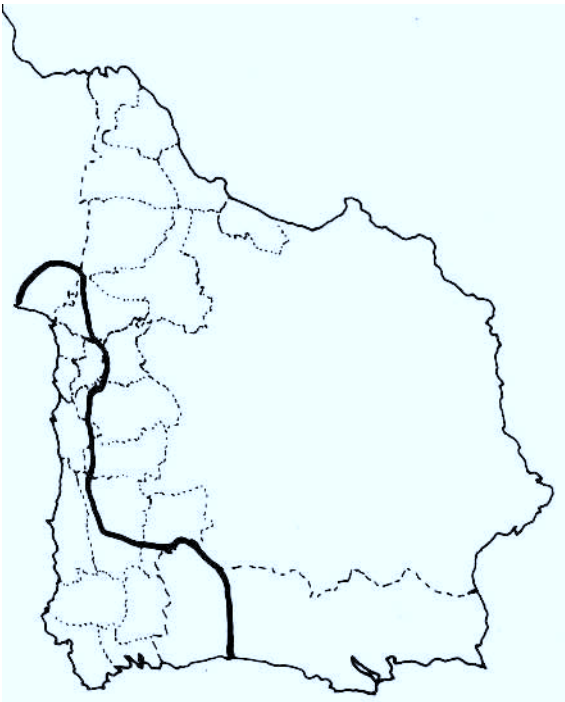
- 1. Santander
- 2. Burgos
- 3. Alava (Puebla de la Barca)

CORNAMUSAS ORIENTALES

- B-1 Pirenaica (Aragón)
- B-2 Pirenaica (Bearn-Bigorza)
- C Cataluña
- D Lanas



Area de cornamusas



Area del carro chillón

Por tanto podemos anotar las características generales de este tipo de cornamusas a occidente del País Vasco.

- Odre de piel
- Soplador
- Puntero melódico
- Roncón
- Ronquillo (sólo en algunos modelos, no en los más primitivos)

Y, como hemos anotado, el roncón se apoya en el hombro izquierdo.

A oriente del viejo reino de Navarra, en tierras de Aragón, nos encontramos con otro tipo de cornamusa —conocida como *gaita*, pero, asimismo con el nombre de boto (bota, odre, pellejo)— bastante corriente en las zonas prepirenaicas y pirenaicas (Sariñena, Sena, Ainsa, Graus, etc.) (Fig. 2 y 3), así como en la vertiente norte de la cadena montañosa (15).

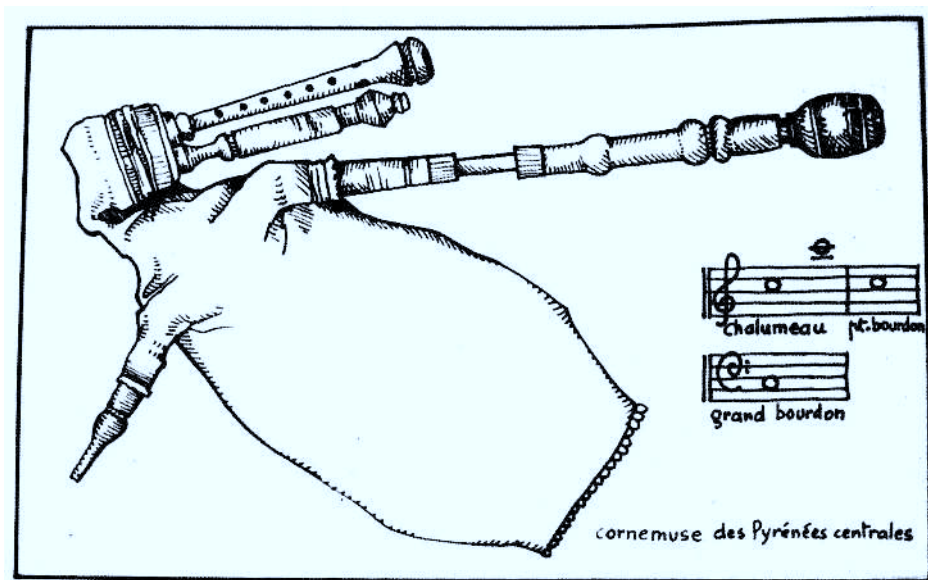


Fig. 2. Cornamusa de Pirineos Centrales (b).

(15) ALEXANDRE, Charles, *La Cornemuse dans les Pyrénées Françaises*. Bulletin du Musée Instrumental de Bruxelles, vol. VI-, 1/2 - 1976, p. 25: ilustración inferior recogida por Marcel Gastellu, p. 29: comentario a la ilustración.

(b) ALEXANDRE, Charles, op. cit. p. 28.

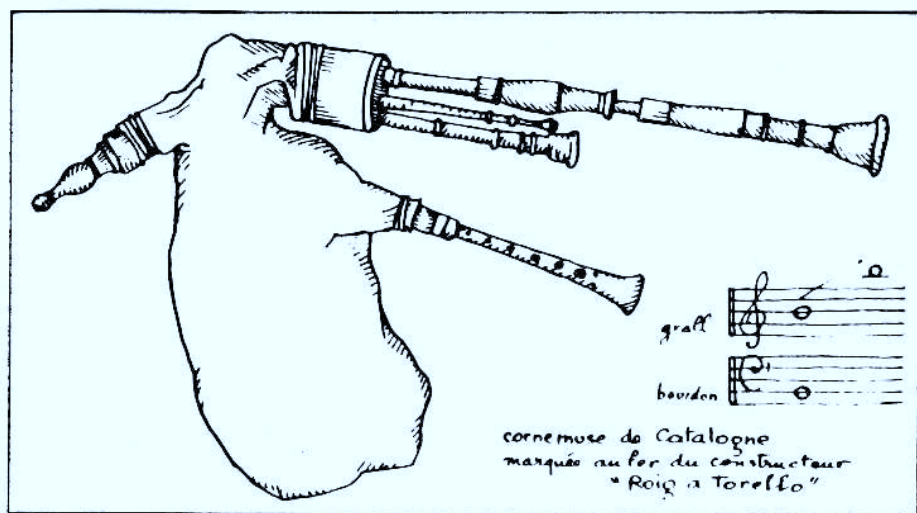


Fig. 3. Cornamusa de Cataluña (b).

Tiene este instrumento las partes siguientes:

- Odre de piel
- Soplador
- Puntero melódico
- Roncón
- Ronquillo

Un detalle característico se encuentra en los tubos sonoros, recubiertos de piel de serpiente, constante en esta zona, pues también se recubre de piel la flauta de Jacetania (16). Además debemos anotar que el roncón no se apoya sobre el hombro, cuelga del odre y se coloca debajo de la axila derecha. El peso de esta pieza obliga al tañedor a sujetarla por medio de una cuerda que se introduce en el hombro. Para rondar con acompañamiento de cornamusa, tenemos iconografía de Gistaín, en la que se apoya el roncón en el hombro, como en Galicia.

En los últimos años ha sido sustituida en algunas manifestaciones de danza por gaitas de origen asturiano o gallego.

Esta cornamusa se inscribe, según nuestro criterio, en las morfologías de tipo mediterráneo, con una aproximación a los instrumentos de este tipo que se dan en Baleares —*xeremies*— y en Calabria —*zampogna*—. Sobre todo en la disposición de los tubos sonoros, que salen del odre y apuntan hacia el suelo.

(b) ALEXANDRE, Charles, op. cit. p. 28.

(16) APRAIZ, Angel, *Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón*, R.I.E.V., t. XIII, a. 1922.
Más tamboriles de cuerdas en la región pirenaica, R.I.E.V., t. XV, a. 1924.

Nosotros estudiamos una cornamusa (Fig. 4) del Alto Aragón, de la localidad de Bestué, cuyo último tocador, Juan Cazcarra, murió en 1946 a la edad de 85 años. El tenía un hermano, Joaquín Cazcarra, muerto en fecha anterior y que también tocaba este instrumento. El padre de ambos, conocido como “El gaitero”, construía las cornamusas antes del año 1900 (17).

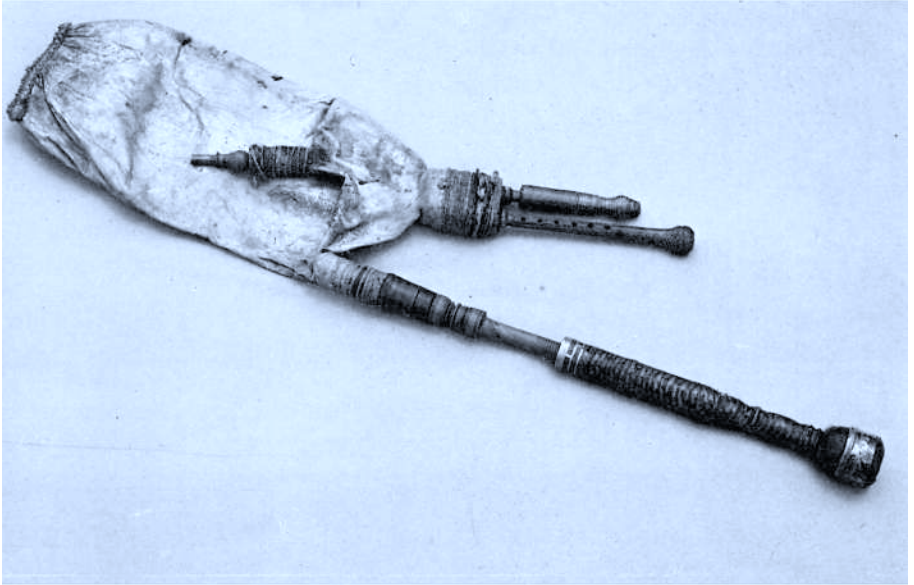


Fig. 4. Cornamusa del Alto Aragón (Cliché J. A. Ormazabal).

Por último tenemos una cornamusa en el norte del Pirineo, en la plana de Las Landas que se conoce con el nombre de *bohasac* (Fig. 5 y 6). Es un tipo de cornamusa muy particular. Puntero melódico y roncón están contruídos sobre la misma pieza de madera, normalmente en boj, y las cañas son del tipo “*lengüeta*” como las de alboka, aunque de menor tamaño. Su posible existencia en Zuberoa y Baja-Navarra es muy vaga, pero, posible, pues el resto de la organografía tradicional es el mismo prácticamente para toda esta amplia área geográfica.

(17) ALEXANDRE, Charles, op. cit., p. 30.

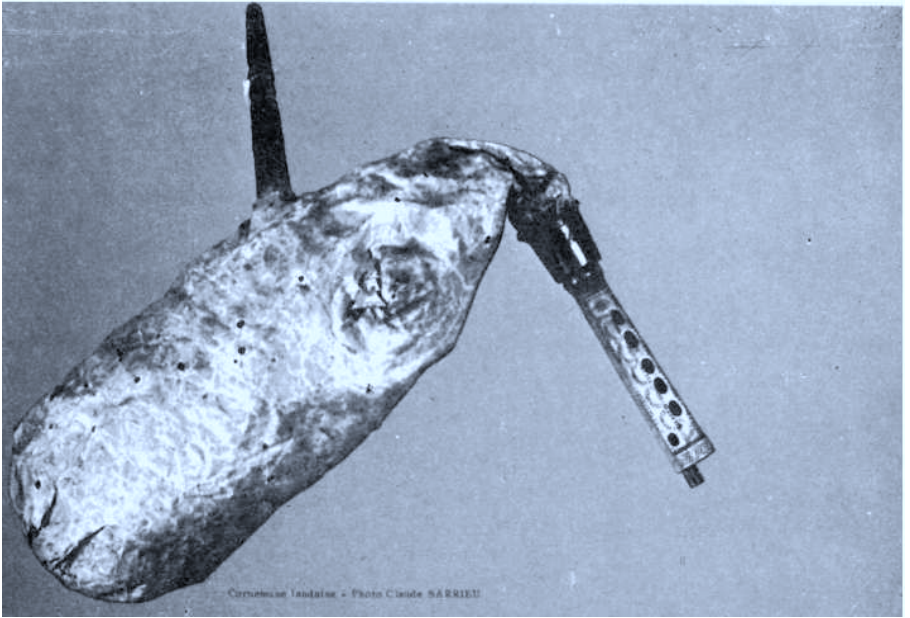


Fig. 5. Cornamusa de Las Landas (c).



Fig. 6. Cornamusa de Las Landas "bohasac"
(Cliché J. A. Ormazabal)

La pequeña cornamusa de Landas constituye un misterio etnográfico. Aún con menor ornamentación es la misma cornamusa que Baines trae en su libro (18), como modelo en el valle transilvano de Maros (Fig. 7).

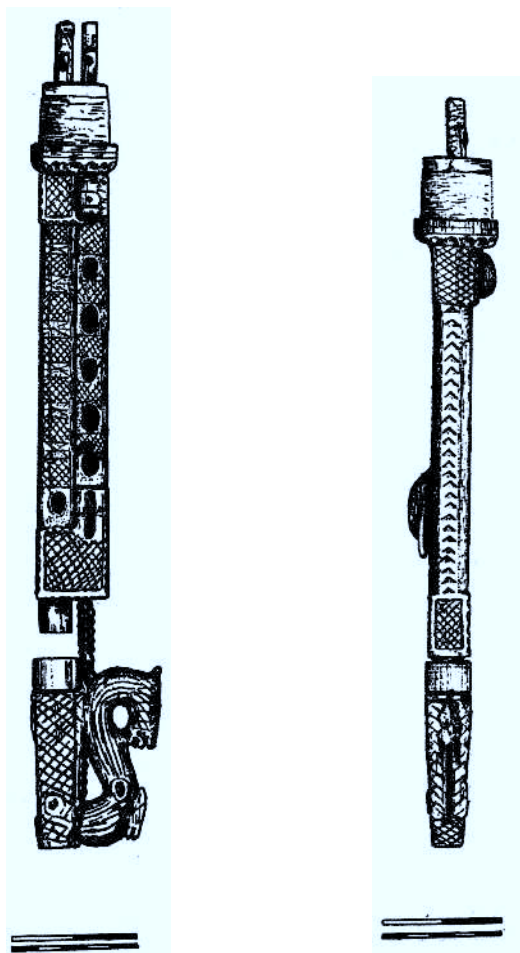


Fig. 7. Cornamusa del valle transilvano de Maros (d).

En Cataluña también se ha tocado mucho la cornamusa (19) y al norte de la cadena montañosa (Pirineos Orientales) también (20).

(d) BAINES, Anthony, op. cit., p. 78.

(18) BAINES, Anthony, op. cit., p. 78.

(19) AMADES. Joan, *La Cornamusa a Catalunya*.

(20) ALESANDRE, Charles, op. cit.

CONCLUSION

La cornamusa, por tanto, se encuentra en tres morfologías que se sitúan en correspondencia directa con las áreas geográficas en que nosotros hemos solido dividir el País para el estudio comparado de sus elementos folklórico-musicales.

De una parte la cadena montañosa que se extiende desde el occidente de Vizcaya hasta el norte de Portugal, y que nosotros llamamos zona atlántica (con la inclusión de las provincias vascas de Guipúzcoa y Vizcaya, norte de Alava y montaña de Navarra occidental). De otro lado tenemos al Pirineo centro-oriental y el río Ebro como eje de comunicaciones del área mediterránea. Y por último el norte del País Vasco, muy relacionado en sus componentes folklóricos con la llanura de las Landas y regiones norpirenaicas.

Visto el asunto de esta manera, nada tiene de extraño que en el País Vasco, y en otro tiempo, se hubiesen empleado diferentes tipos de cornamusa dentro de su territorio y, no uno sólo, como, probablemente, se pudiera suponer, si tenemos en cuenta la visión que sobre este tipo de asuntos se suele tener por estos pagos.

LOS NOMBRES DE LA GAITA DE ODRE EN EL PAIS VASCO

La ambigüedad que presentan las denominaciones de instrumentos tanto en archivos parroquiales como municipales es notable. Esto ya lo hizo notar el P. Donostia (21): cuando se anota algo sobre la gaita, nadie sabe a que tipo de *gaita* se estaba refiriendo el escribano de turno.

Azkue (22) traduce *bolingo* por *dulzaina* —cornamuse à ton haut—. La traducción, como ya lo hizo notar el P. Donostia (23) es impropia. Por *bolingo* Larramendi (24) entiende la *dulzaina*, y lo mismo sucede con Iztueta, instrumento de la familia del oboe, similar al instrumento conocido como *gaita* en tierras navarras.

Para cornamusa —gaita de odre— P. Lhande emplea la palabra *xiorlarru* —lit. flauta de piel— compuesta de las palabras *xiorola* “flauta” y *narru o larru* —“piel”—, en clara alusión al saco para el aire (25).

El P. Donostia trae otras dos palabras para este instrumento —*tuta* y *tsaranbel*— que, además de cornamusa, parecen significar canto agudo (26).

(21) DONOSTIA, P. José Antonio de, *Historia de las danzas antiguas de Guipuzcoa de sus melodías y sus versos - Instrumentos musicales del pueblo vasco*, ZARAUZ, p. 81.

(22) AZKUE, Resurrección M^a de, *Diccionario Vasco-Español-Francés*, T. 1, p. 177.

(23) DONOSTIA, P., op. cit., p. 81.

(24) LARRAMENDI, P. Manuel de, *Diccionario Castellano Bascuence y Latín*. Debemos suponer que tanto Iztueta como Azkue, tomaron este significado del Diccionario de Larramendi.

(25) DONOSTIA, P., op. cit., p. 81.

(26) DONOSTIA, P., op. cit., p. 81.

La confusión entre las denominaciones que se emplean para instrumentos tipo oboe —dulzaina—, con la cornamusa, a través del nombre común de *gaita* quizá obedezca a que tanto el puntero melódico de la cornamusa, del norte de la Península Ibérica, como la *dulzaina*, presentan una cierta afinidad morfológica en la disposición de sus orificios.

Es decir que, posiblemente, nos encontramos ante pies de cornamusa que en otro tiempo, y por razones que desconocemos, han sido separados del odre de piel.

Esta circunstancia ya se dio en Polonia (27), donde el saco de piel y el barquín dejaron de utilizarse, en beneficio del puntero melódico, por el inconveniente que presentaba el transporte de un instrumento tan voluminoso.

Lo que si podemos suponer sobre la separación del puntero en la cornamusa del País, es que este se produjera por contacto con juglares árabes; a los que tan aficionada fue la corte de Navarra. Pero no eran andaluces, sino levantinos, y de ahí pudo venir la aplicación del nombre *dultzña*, en el lenguaje popular del País.

El puntero melódico puede presentar un cuadro de nombres equivalentes en una zona geográfica que va desde Galicia al Languedoc, incluyendo las Baleares.

Este puntero que es conocido en musicología con el nombre de “caramillo”, tiene los siguientes nombres:

Puntero	Grileira	Grall	Graïle	Gralla
Instrum.	Gaita de Foles	Xeremia	Boudego	Xac de de Gemells (*)
	GALICIA	BALEARES	LANGUEDOC	CATALUÑA

En Corominas no hay un apartado específico sobre este vocablo, o mejor dicho este grupo de vocablos, en sus disgresiones sobre la palabra “gaita”. Pero al analizar el sustantivo “Grajo” (Corneja), presenta algunas formas romances que bien pudieran estar relacionadas con esta palabra (28):

“Los demás romances prefieren en general la forma femenina, que en latín es tardía: port. *gralha*, cat. *gralla* o *graula*, oc. *gralha* o *graula*, fr. *graille* o *grole*, it. *gracchia*, pero hay también it. *gracchio* y rum. *graur*.”

(27) MERE, Rafael.

(28) COROMINAS, J., op. cit., p. 766.

(*) Otros nombres en Joan Amades, op. cit., Sac de las Aspres, La Ploranera, La Cabreta, La Borrassa, La Manxa Borrega.

“El significado romance es generalmente “grajo”, “corneja”, pero en Salamanca y en algún dialecto occitano (Mauriac) y francés (Meuse) significa “urraca”. En Asturias “glayu” (con la confusión leonesa de gr— y gl—) es “tordo”.

En Cataluña el nombre del puntero melódico —*gralla*—, se emplea también como sinónimo de dulzaina. En el prepirineo aragonés (Sariñena, Sena), el nombre de esta parte de la cornamusa recibe el nombre de *clarín*, y en los altos valles del norte de la misma cordillera (Lavedán, Campán), una pequeña dulzaina de factura parecida se conoce con el nombre de *clarí*.

Por lo que al País Vasco se refiere nos encontramos con una palabra en el Diccionario de Azkue, *Tsaranbel*, (para cornamusa), que naturalmente puede tener una relación con una pequeña “dulzaina” suletina que se conoce con el nombre de *xanbela*.

Abundando aún más sobre este nombre para la cornamusa que ofrece Azkue, anotaremos que en el Dicc. de Autoridades se hace una descripción de la *Chirimía* que corresponde a una dulzaina de amplio pabellón sonoro. El origen del vocablo parece iniciarse en el fr. ant. “chalemie”, por influjo del fr. ant. “charamela”, “charambela”, procedente del fr. ant. “chalemelle”; que a su vez viene del latín “calemelus”, diminutivo de “calamus” — caña, flauta de caña”.

El francés “chalemele”, oc. “charamela”, dio el port. “charanela”, “charomela”; gallego, “churumela”; vasc. “xaramel”, corso “cialambella”; siciliano “ciarmedda”, tosc. “ciarambella”, todas ellas relacionadas con “flauta de caña” (29).

Esta forma “xaramel”, anotada por Corominas, parece relacionada con el suletino “xanbel”.

Hay una nota sobre músicos de la corte de Carlos II de Navarra en la que, entendemos, hay una referencia a la *xanbela* o instrumento próximo a ella (30):

“Un juglar de la *clarumella* o *charamela*”,

Otra denominación de este instrumento es la palabra *tuta*, citada por el P. Donostia (31), y sobre la que diremos lo siguiente. En Bearn es palabra empleada para nombrar al “xirulari” (tocador de *xirula*) (32) *tutaire* (tocador de *tuta*), aunque ordinariamente a la flauta la conozcan con el nombre de *flabiuta*.

(29) COROMINAS, J., op. cit., p. 59.

(30) QUEROL GAVALDA, Miguel, *La Música en las obras de Cervantes*, BARCELONA, 1948, p. 151.

(31) DONOSTIA, P., op. cit., p. 81.

(32) BEFREIL, Robert, *Images folkloriques d'Ossau*, PAU, 1972, p. 20.

OBSERVACIONES SOBRE MUSICA DE CORNAMUSA EN EL PAIS VASCO

Sobre la música de *gaita* o *dulzaina* de Navarra hay algunas observaciones que no podemos dejar de enumerar. No pretendemos, con ello, dejar sentado que el instrumento que comentamos haya sido un puntero melódico de la gaita de odre, pero sí, someter a consideración la posibilidad de que el instrumento que estudiamos haya existido entre nosotros (33).

Nuestra observación contempla las “llamadas” de introducción que se hacen tanto con la gaita de Galicia como con la dulzaina de Navarra:

INTRODUCCIONES

**Gaita I
Gaita II**

The image displays four musical examples, labeled A, B, C, and D, each consisting of two staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Above several notes, the word "ten" is written, indicating a specific type of ornamentation. Example A shows a melodic line with a series of eighth notes and a final flourish. Example B features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet. Example C has a similar melodic structure to A but with different ornamentation. Example D is characterized by a dense, fast-moving melodic line with many sixteenth notes.

(33) Hermanos LACUNZA, *Método de Gaita Navarra*, PAMPLONA, 1968, ps. 41 y 42. SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, *Cancionero Musical de Galicia*, PONTEVEDRA, 1942, ps. 64-65-66.

E *ten*
accl. ten *mentos* *más* *ten*

F *lento* *lento* *lento* *ten* *ten*

G *ten* *ten*
El comienzo de la introducción, hasta la línea de puntos puede hacerse, con este pasaje

H *ten* *ten* *ten*

I *ten* *ten* *ten*

J *rit. a más rápido* *ten* *más lento* *ten*
rit. a más rápido *ten* *ten* *ten*

K *ten* *ten* *ten* *ten*
acelerando *ten*



64

SEGUNDA PARTE

SECCIÓN PRIMERA.

BAILES.

PRELUDIOS, MUÑEIRAS, RIBEIRANAS, GOLPES, CARBALLEAS,
REDONDAS, Y CHOUTEIRAS, JOTAS Y FANDANGOS.

PRELUDIOS DE GAITA.

*Del Gaiteiro de S. Adrián,
Vilaboa, Pontevedra.*

Ronquillo. (ad libitum) *tr*

293.

Ronco.

De Villanueva, de Iboya, Pontevedra.

294.

Idem.

295.

Del de Negros, Redondelo, Pontevedra.

296.

297. *Del de Sauguinoda, Mas, Pontevedra.*

298. *De Villameira, de Pazo, Pontevedra.*

299. *Del de S. Jorge de Ribadeta, Puentesaras, Pontevedra.*

Lento. *vivo.*

300. *Del CHOUFEIRO, Cangas, Pontevedra.*

Lento. *vivo.*

301. *Idem.*

302. *Del de Villar de Eufista, Redondela, Pontevedra.*

ten. *ten.*

303. *Idem.*

304. *Del de Negros, Beldondeta, Pautecua.*

305. *Del de S. Jorge de Ribadeta, Pautecua, Pautecua.*

The image displays three musical staves, each representing a different piece of gaita music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff, labeled 303, is marked 'Idem.' and shows a sequence of eighth notes. The second staff, labeled 304, is attributed to 'Del de Negros, Beldondeta, Pautecua.' and features a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together. The third staff, labeled 305, is attributed to 'Del de S. Jorge de Ribadeta, Pautecua, Pautecua.' and includes a mix of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata.

Sin entrar en consideraciones de otro tipo podemos observar que las 12 introducciones de gaita navarra acaban en calderón, hay además otros muchos calderones en el comienzo de las introducciones citadas y en la finalización de partes tocadas al “rubato”.

De los trece preludios de gaita que trae el trabajo de Casto-Sanpedro y Folgar (34); nueve tienen calderón para finalizar y cuatro no lo tienen. Por otra parte no hay la abundancia en este adorno que tienen las melodías navarras.

La dificultad que presenta el calderón final para la gaita o dulzaina navarra frente de la gaita de odre de Galicia es obvia. Con ello no queremos exponer nada definitivo, pero en Europa hay otras muchas morfologías de gaita o dulzaina que no tienen introducciones de este tipo. Además hemos notado en dances aragoneses, como la formación de “castillos”, se hace con un redoble de tambor y nota tenida en la dulzaina, que debe ser relevada por la otra dada la duración de figura. Esto nos hizo suponer que la cornamusa bien pudo ser el instrumento que tocaba en estos “dances”, al igual que en el prepirineo y pirineo.

Cerrando uno de nuestros comentarios iniciales sobre la posibilidad de que música de cornamusa estuviera siendo tocada por otros instrumentos, presentamos una melodía de la Dantzari-dantza de la Merindad de Durango que se conoce con el nombre de “Zortzinango”.

Fue empleada por el maestro Guridi en su ópera “Amaya” y, en la solución orquestal desarrollada para el “Plenilunio” y la “Danza Guerrera”, la nota de

(34) SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto, op. cit.

pedal es una constante. Desconocemos si su empleo obedece a la consciencia de hallarse ante una melodía para cornamusa, o bien, la nota de pedal era la solución “natural” ante la estructura que la propia melodía presenta.



APUNTES ICONOGRAFICOS Y COMENTARIOS SOBRE LA GAITA DE ODRE EN EL PAIS VASCO

LA PUEBLA DE LA BARCA

Sobre el empleo reciente de la cornamusa en el País Vasco, y concretamente en la provincia de Alava, se nos ofrece una inequívoca cita en el Diccionario Geográfico-Histórico de España, por la Real Academia de la Historia, escrito por el P. Marina (35):

“En algunas Hermandades situadas en los extremos de la Provincia se supe el defecto de esta música (La de txistu y tamboril) por el de la gaita gallega”.

(35) DONOSTIA, P., op. cit., p. 98. La cita del P. Marina viene en el tomo I del Diccionario citado y nosotros la tomamos de la edición facsímil publicado en la “*Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca*”, ZALLA (Vizcaya), 1968, p. 52:

“Regularmente en los días festivos pasan las tardes jugando á bolos y naypes, ó baylando al son del pandero, y á veces del tamboril: este instrumento, aunque tan común en el país vascongado, no se conoce en algunas hermandades situadas en los extremos de la provincia, y en ellas se supe el defecto de esta música con la de la gayta gallega”.

Esta gaita de odre aparece referenciada en diferentes poblaciones alavesas con el nombre de “bota”, “tocador de bota”, según información que amablemente nos cedió D. Joaquín Jiménez, de Vitoria.

Otra noticia, lejana en el tiempo, y que presumiblemente podemos unir con la pequeña cornamusa landesa que hemos comentado, fue dada por el P. Donostia (36) y a la que también hace referencia Corominas (37).

Son unas notas referentes a la época de Carlomagno escritas por Aimeric de Peyrat, abad de Moissac, en su “Stromatheus Tragicus de gestis Caroli Magni”, donde, contando las fiestas que se hicieron dice:

“quidam cabreta vasconizabant”
 “levis pedibus persaltantes”

El mismo P. Donostia ofrece la traducción añadiendo, además una pregunta:

“algunos, al son de la cabreta, vasconizaban”
 “saltando, danzando con pies ágiles”

“... Vasconizare quiere decir bailar al estilo de los vascos. Es curioso este verbo que parece indicar que los vascos tenían un estilo propio de baile. ¿Sería la cabreta una especie de gaita?”

La respuesta es afirmativa sin posible duda, y el nombre se aplica hoy a la organografía de este tipo que se conoce en Auvernia y que hemos comentado en las citas dadas por Corominas (38).

Volviendo a la cita del P. Marina sobre la cornamusa en Alava, presentamos este apunte inglés del siglo XIX (39) (Fig. 8). Poco podemos saber de la cornamusa de Alava a través de él, aunque si es posible observar a dos hombres tocando este instrumento en posición sentada. Mientras tanto, una pareja de hombre y mujer con los brazos en alto, realiza uno de los dos estilos de danza conocidos en el País como “Orripeko” o “Arin-arin”.

La iconografía sobre la cornamusa en el País Vasco es muy escasa en lo que hace el papel impreso, o al dibujo. La investigación quizá subsane esta carencia. De manera más abundante la encontramos en tallas de grupos escultóricos, capiteles, retablos con motivos navideños, etc..

(36) DONOSTIA, P., *Música y Músicos en el País Vasco*, B.V.A.P., Monografía, nº 5, ps. 6-7, SAN SEBASTIAN, 1951. En las ps. 50-51 hay una extensa nota del P. Donostia sobre la palabra “Vasconizare”, el Abad Aymeric de Peyrac y la palabra “Cabreta” en los trabajos de Du Cange, Frederic Godefroy y J.B.B. Roquefort.

(37) COROMINAS, J., op. cit., T. II, p, 613.

(38) COROMINAS, J., op. cit.. T. II, p. 613.

(39) *Alava LA PUEBLA, from the original sketch by F. H. Locker F.R.S.*, publicado en Londres por Rodwell and Martin el 16 de Junio de 1823.



Fig. 8. Cornamusa en La Puebla.

Pero, de cualquier forma, se hace necesario analizar estos materiales porque en pocos casos hay una referencia directa a instrumentos que podemos entender como autóctonos.

CORNAMUSA DE “EL VILLAR”

En primer lugar anotaremos este grupo escultórico perteneciente al retablo mayor de la Parroquia de esta Villa, dedicada a Nta. Señora de la Asunción (Fig. 9).

Entre los plafones del primer cuerpo se encuentra esta representación del Nacimiento. En la iglesia trabajaron (40) Guiot de Beaugrant, hasta el año 1549 en que murió, siendo ayudado por su hermano Juan y su sobrino Mateo de Beaugrant. También trabajaron los Araoz, Andrés y su hijo Juan. Aunque la parte de trabajo que corresponde a cada familia de escultores no es conocida, debemos suponer que la escena del Nacimiento es obra de los Beaugrant.

La cornamusa de dos roncones de este retablo es una cornamusa de tipo flamenco. Instrumentos de este tipo fueron ampliamente representados por Brue-



Fig. 9 Retablo Nta. Sra. de la Asunción. El Villar.
(Cliché J. A. Ormazabal)

(40) *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, T. I, Rioja Alavesa, entre las páginas 62 y 63. II(en color), Retablo mayor: Nacimiento.

ghel, aunque el pintor flamenco nos las ofrece con una morfología sensiblemente diferente, con los dos roncones de una mayor longitud. También Alberto Durero tiene una cornamusa de un tipo parecido al de Elvillar, pudiéndonos extender en otros muchos ejemplos (Fig. 10).



Fig. 10. Tocador de cornamusa. A. Durero (e).

El trabajo de los Beaugrant, si es que fue de ellos, no pretende ofrecer una escena de vivo contenido etnológico, es una representación asentada sobre patrones renacentistas. Indumentaria formada por túnicas anudadas, fuera de cualquier realidad cotidiana. Quizá el sombrero del pastor que está a la izquierda y el gorro frigio del pastor que tañe la cornamusa, sean los únicos detalles

(e) COLLINSON, Francis, *The Bagpipe*, LONDON, p. 173.

cercanos al mundo tradicional, no del País Vasco, que nosotros sepamos, pero si de algunas otras zonas de Europa.

Las dimensiones de estos dos roncones, sensiblemente más cortos que los que nos ofrecen Durero y Brueghel, debemos suponer son debidas a patrones de tipo estético, alejados de cualquier referencia con el mundo tradicional.

CORNAMUSA DE SALINAS DE LENIZ

Otro matiz bien diferente presenta la escena de la adoración de los pastores que se encuentra en el retablo del Santuario de Ntra. Señora de Dorleta, en las proximidades de la villa guipuzcoana de Salinas de Léniz (Fig. 11).



Fig. 11. Retablo de Nta. Sra. de Dorleta
(Cliché J. A. Ormazabal)

El retablo en cuestión obra de Domingo de Alcaræta (41), presenta un interés etnográfico de primera línea para un trabajo de este tipo. Comenzaremos por la indumentaria.

Los dos primeros pastores llevan un sayo de media manga, abierto al costado, y en el caso del paso que se encuentra arrodillado, lo sujeta con un cinturón. A través de la abertura de esta prenda podemos ver el calzón de este primer pastor: rasgado en su pernera izquierda y cuya media esta sujeta con las correas de las abarcas. Tienen éstas el estilo clásico del País, y su manera de ser sujetadas, todavía ha sido corriente en el Pirineo, al igual que en todo el Mediterráneo, desde Italia a los Balcanes.

El tercer pastor, que ofrece un cordero, parece llevar, sin duda alguna una prenda pastoril conocida con el nombre de “kapusai”.

Nos centraremos ahora en el segundo pastor, de indumentaria similar a la del primero, salvo las abarcas, por ser el que porta una cornamusa. Lleva esta perfectamente colocada, con su odre debajo del brazo izquierdo, con un roncón extendido sobre el hombro del mismo lado. Infelizmente el puntero melódico desaparece entre sus manos y ropas y, por este motivo, no podemos conocer sus características.

La morfología general de esta cornamusa se encuentra muy cercana a las homónimas que se dan en el occidente ibérico; Tras os Montes, Galicia, Asturias, norte de Zamora principalmente. Por ello no nos debe extrañar que determinadas referencias a cornamusas en el País Vasco, y concretamente la que hemos transcrito para Alava, nos definan este instrumento como “gaita gallega” obediendo, a la morfología general del instrumento, y de manera particular a la colocación del roncón sobre el hombro izquierdo.

Harina de otro costal es el conocer la tesitura y tonalidad que pudiera haber tenido la cornamusa que nos dejó Domingo de Alcaræta. Lo que no parece ofrecer muchas dudas es la utilización de este instrumento en esta parte del País Vasco, si nos atenemos al fuerte contenido localista que el escultor imprimió en su obra.

CORNAMUSA DE PAMPLONA

El P. Donostia en el trabajo que venimos manejando (42), hizo referencia a una cornamusa que se halla dibujada en un margen del documento conocido como “Privilegio de la Unión”, suscrito como punto final a la guerra de los burgos que a lo largo de los siglos XIII y XIV asoló a la capital de Navarra.

(41) LETONA ARRIETA, José - LEIBAR GURIDI, Juan, *Valle de Léniz* (1ª parte), p. 147. Publicaciones Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

(42) DONOSTIA, P., *Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco*, p. 82, con referencia a D. José M^a Iribarren.

El documento en cuestión es una copia del siglo XV y fue reproducido por D. Julio Caro Baroja (43) en sus análisis de personajes, tanto carnavalescos como de otro tipo, en los que un hombre se introduce en un armazón dando vida a un caballito que conocemos con el nombre de “Zamalzain”, o “Zaldiko”, “zaldiko maldiko” (Fig. 12).



Fig. 12. “Zaldiko” dibujado al margen de una copia del “Privilegio de la Unión” (siglo XV). Archivo Municipal de Pamplona (f).

(43) CARO BAROJA, J., *El Carnaval*, p. 257., MADRID, 1965.

(f) CARO BAROJA, J., *op. cit.* p. 256.

Este centauro es común a muchas comparsas de carnaval, tanto del País Vasco como de otras partes de Europa.

El dibujo no ofrece de una manera nítida las posiciones que ocupan el caballero y su montura. La cabeza del caballito presenta una cierta semejanza con el "Zamalzain" de Zuberoa, pero la posición del hombre no es tan clara. Si bien sus piernas cuelgan del costado del caballo, de manera semejante a algunas representaciones de "cavallets" catalana-baleares, la grupa del caballito se prolonga hasta el suelo dando forma a sus patas traseras.

El tañedor de cornamusa sobre un caballo no ha sido una figura desconocida en la documentación del medievo europeo (Fig. 13), y por tanto el dibujo de Pamplona no ofrece una absoluta seguridad en uno u otro sentido. Debemos anotar que al caballo del documento navarro le faltan las patas delanteras, y esto pudiera ser definitivo en el sentido de encontrarnos ante un "zaldiko" tañedor de cornamusa.



Fig. 13. Ilustración de Cuentos de Canterbury (1340?-1400) (g).

(g) COLLINSON, Francis, op. cit., p. 108.

Dejaremos de lado este recorrido sobre tan singular figura para decir, aunque no sea gran cosa, algo sobre el propio instrumento.

Es, éste, del mismo tipo que los que hemos señalado para el occidente de la Península Ibérica, semejante al de Dorleta. El roncón se halla perfectamente montado sobre el hombro izquierdo, y debajo del codo de este mismo lado se puede apreciar el odre; del mismo sale un puntero que representa una forma cónica, abierta en pabellón, con una morfología parecida a la actual *dulzaina* o *gaita* de Navarra.

CORNAMUSA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Otra cornamusa unida a la figura de un “zaldiko”, es la que se encuentra en la capilla de San Francisco Javier de la Catedral de Pamplona; sobre la cual, y por los mismos motivos que la anteriormente comentada, escribieron el P. Donostia (44) y D. Julio Caro Baroja (45) (Fig. 14).



Fig. 14. Capilla de San Francisco Javier. Catedral de Pamplona.
(Cliché J. A. Ormazabal)

(44) DONOSTIA, P., op. cit. p. 82.

(45) CARO BAROJA, J., op. cit. p. 257.

Nada nuevo diremos sobre esta representación, aunque si algo, muy poco, sobre el instrumento. Este no lleva roncón proyectado sobre el hombro, apareciendo con claridad el puntero.

Poco más podemos decir, pues no es claro, en este grabado, que el puntero y roncón se encuentren en una misma pieza, como sucede con el *buhassac* de Landas.

CORNAMUSA DE OLITE

La iconografía de Olite corresponde a una “Anunciación a los pastores”. Es una pintura mural del siglo XIV que actualmente se encuentra en el Museo de Navarra, en Pamplona (Fig. 15). El zagal que tañe el instrumento lleva una especie de “kapusai”, aunque no es, exactamente, una prenda de este tipo, si lleva la capucha propia de aquél, pero nos inclinamos a creer se trata de una capa con una hechura especial. Muy corta por delante, a la altura de los brazos, y más larga por detrás. Esto hace que al tener esta figura los brazos levantados para tocar el instrumento, la forma de la capa nos dé la sensación de que lleva mangas.

Los pies y parte de las piernas que nos deja ver el sayal los cubre con peales, pero en una disposición diferente a lo que conocemos con el nombre de “bartanak”.

En cuanto al instrumento, podemos ver que es una cornamusa que no lleva roncón, sólo un puntero melódico que se asemeja a las dulzainas tradicionales que han llegado a nuestros días. El odre está representado con una gran nitidez. El conjunto de esta cornamusa recuerda a una figura en bronce de Juan de Bolognia, aunque es más tardía, del siglo XVI (Fig. 16).

La cornamusa de Olite al carecer de roncón nos muestra un modelo supuestamente más antiguo, aunque no podemos alcanzar cuando sucedió la adición de la nota de pedal.

CORNAMUSAS DE UJUE

La villa de Ujue se encuentra en una crestería de la sierra del mismo nombre. Los componentes más arcaicos de su iglesia, bastante desdibujados, parece ser que se remontan al siglo VIII, aunque de una manera abundante se pueden remontar al siglo XII.

En este edificio, mitad fortaleza, mitad basílica, hemos encontrado tres cornamusas de variada morfología.

La primera se encuentra en manos de una figura colocada sobre uno de los capiteles que forman el arco de entrada. Se encuentra en el lado derecho, mi-



Fig. 15. El anuncio de los pastores (detalle). Pintura mural procedente de Olite. Siglo XIV. Museo de Navarra. Pamplona.



15
Museo Arqueológico Nacional de Madrid.
Una reproducción en bronce de una figura
de Juan de Bolonia. S. XVI

Fig. 16. Figura en bronce de Juan de Bolonia s. XVI (h).

(h) MERE, Rafael, op. cit., p. 122, *Fotografía del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.*

rando de frente a la puerta principal. Es una cornamusa que carece de roncón y los detalles del puntero melódico no son apreciables, por cuanto la figura la tapa con las manos (Fig. 17).



Fig. 17. Iglesia de Ujue. Portada principal.
(Cliché J. A. Ormazabal)

La segunda cornamusa se halla sobre el respaldo de la sillería del coro. Se encuentra en el lado izquierdo y es una talla en madera que representa una adoración de los pastores. La obra parece corresponder al siglo XVIII y la cornamusa es muy visible (Fig. 18).



Fig. 18. Iglesia de Ujue. Sillería del coro.
(Cliché J. A. Ormazabal)

No hay agujeros en el puntero melódico, pero el roncón, de gran tamaño tiene una terminación en pabellón con forma de embudo.

Ni por la indumentaria, ni por el tipo de cornamusa, podemos suponer que este instrumento haya tenido una existencia real entre nosotros en la época en que se realizó la obra en cuestión.

El tercer instrumento se halla en la parte norte del edificio y no presenta roncón. El puntero es muy largo, y aunque en la fotografía no se aprecia, recuerdo que tenía una pequeña hendidura central y a lo largo del mismo, lo que nos hace sospechar que puntero y roncón se encuentran en la misma pieza. Por otro lado debemos deducir, por la longitud del puntero que la tonalidad del instrumento sería de cierta gravedad. El personaje que la toca se halla situado al lado de objetos de auténtica factura popular. Tal es el caso de la tinaja de madera, reforzada con aros, presumiblemente metálicos.

No es posible apreciar el roncón, aunque el instrumento se halla deteriorado en el cuello del puntero, en la parte en que se une al odre, pues no hay ninguna marca en el hombro del que toca. Suponemos que allí podría haber estado algu-

na forma de cabeza de animal, en todo caso no es un hecho extraño a la iconografía medieval (Fig. 19).



Fig. 19. Iglesia de Ujue. Portada Norte.
(Cliché J. A. Ormazabal)

DOS ULTIMAS NOTAS SOBRE CORNAMUSAS

Hay otros muchos apuntes sobre cornamusa que dejaremos para un trabajo más extenso. Para finalizar incluiremos unas notas que realizó D. Gonzalo Manso de Zúñiga (46), con referencias a Vizcaya y Alava.

(46) MANSO DE ZUÑIGA, Gonzalo, *Las Cornamusas*, B.R.S.V.A.P., Año VII - Cuaderno 2, p, 281 (Miscelánea).

La cornamusa alavesa puede verse “en el pueblecito de San Vicente de Arana, en el arco rebajado sobre el que se va asentando el altar. La toca un grifo de largo rabo, al que rodean grotescos personajes, raros animales y toda la alegre fauna del plateresco... En el arco rebajado que separa ambos altares es donde puede verse la cornamusa que aquí se reproduce (Fig. 20).



Fig. 20. Iglesia de San Vicente de Arana.
(Cliché J. A. Ormazabal)

La cornamusa “vizcaina” se encuentra en un arco de la fachada de la iglesia de Santa María de Lequeitio. El ejecutante se encuentra de frente y, como muy bien advierte el Sr. Manso de Zúñiga, la indumentaria del músico no parece que haya sido usual en este país en ninguna época, por lo que no puede haber fiabilidad alguna sobre el instrumento y su posible vinculación con Lequeitio (Fig. 21).

A modo de conclusión debemos decir que en ningún momento, ni a lo largo de esta exposición, hemos pretendido mostrar una documentación concreta, en cuanto a morfología, sobre la cornamusa en el País Vasco. Nuestra intención fundamental se ha basado en acotar el tema desde ángulos de auténtico interés, geográfico-lingüístico sobre todo, que permitan profundizar en la investigación



Fig. 21. Sta. María de Lequeitio.
(Cliché J. A. Ormazabal)

de este importante instrumento. Por otra parte la delimitación de áreas geográficas para el estudio de la cultura popular en el País Vasco creemos es fundamental para la racionalización, y explicación, de su complejidad.