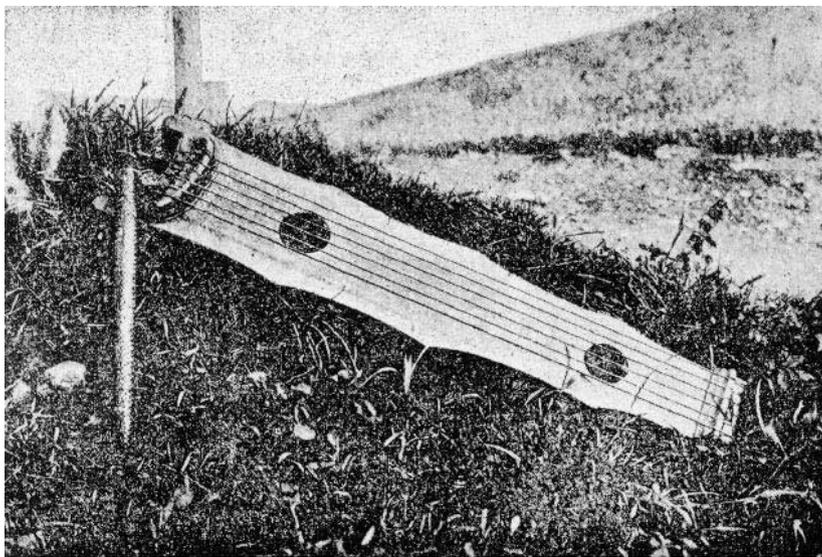


Instrumentos de música vasca

en el Alto Aragón



Entre las notas que conservo de las visitas que realicé hace ya años al *Victoria and Albert Museum* de Londres, más conocido universalmente con el nombre de *Museo de South Kensington*, está la que se refiere a una vitrina vasca existente en su colección de instrumentos de música. Había en dicha vitrina, acompañados de un dibujo y texto



explicativo en el que constaban los nombres de los instrumentos, dos *chulula* (sic) o *txistus* que diríamos nosotros, cada uno de dos agujeros; y dos *tambourin* (sic) completamente idénticos al instrumento de cuerdas que ilustra este artículo, tanto por el número de cuerdas

como por la forma de la caja y los agujeros que en esta se abren, según veo en un croquis que de aquéllos dibujé. La explicación indicaba que las cuerdas se hacían sonar con el palo que hacía las veces de plectro, manejado con la mano izquierda. Igualmente que uno de los *tambourin* procedía del siglo XVIII o XIX, diciendo también que ya eran raros. Toda la vitrina fué regalo de Philip A Hart. Esq., en 1884 y 1885.

No pude encontrar, aunque puse interés en ello, más datos referentes a los instrumentos de dicha vitrina. El libro del Dr. Engel «Descriptive Catalogue of the musical instruments in the Museum», no se refería a ella, por ser anterior a la donación de la misma, ya que el libro había sido publicado en 1874. En el que después editó el «Board of Education. South Kensington, Victoria and Albert Museum=Musical Instruments, by Carl Engel. London... 1908», sólo ví que se hablaba de la «*tibia obliqua* and *tibia vasca*» diciendo que estaban provistas de boquillas unidas en ángulo recto al tubo; y los *tambourine* asirios, egipcios, hebreos, peruanos y romanos de que en otros pasajes se hacía mención, parecían ser todos intrumentos de membrana o parche. Esta parece que es la más usada acepción de las palabras euskéricas *tanbolin*, *tamborin* y *tanburin* del «Diccionario» de Azkue, de *tambourin* o *tambourine* en francés y del castellano *tamborino* usado en la Crónica de D. Juan. II y por Cervantes. Hugo Riemann en su «Diccionario de Música», emplea además de la palabra *tambourine* la de *tambur de basque* que según su descripción es lo que se llama en castellano *pandereta* y este mismo sentido se da a *tambour de basque* por M. V. Pouillet: «Dictionnaire Universel des Sciences, des Lettres et des Arts... París... Hachette 1896». En dicha última obra se define el «*tambourin* ou *tambour de Provence*», usado en las danzas de este país, como más largo que ancho, batiéndolo el músico con una sola mano, mientras que se acompaña sirviéndose de la otra, con una flauta pequeña llamada *galoubet*. Y el propio Riemann y de igual modo «The New International Enciclopedia... New York. Bodd, Mead and Co. 1910», designan también con el nombre de *tambourin* la antigua danza de Provenza en 2/4 que adoptó tal nombre por acompañarse, además de la flauta, con el tambor descrito y que sin duda es de parche, dato etnográfico de interés así como su forma, para la comparación que pudiera hacerse del tambor provenzal con el vasco y de éste con el castellano, de parche igualmente pero más aplastado y de sonido más grave. En el Museo Arlaten de Arles, según me dice D. Telesforo de Aranzadi, existe igualmente un tambor de cuerdas semejante al que nos ocupa, pero no podemos por ahora calificarlo de provenzal, pues ignoramos su pro

cedencia y tradición. También D. Juan Allende-Salazar cree recordar que se conserva otro parecido en Andorra.

Precedentes históricos del tambor de cuerdas, con los nombres de *tamboura*, *tanbur* y *tambur* según los transcriben Engel y Riemann, se encuentran entre los egipcios, persas, hebreos y árabes, como también en la lira de los griegos. Instrumentos que multitud de representaciones plásticas de estos pueblos nos muestran cómo se hacían sonar, al modo del laúd y la mandolina de origen oriental, con una púa o un plectro, de marfil o de madera, siendo a veces de grandes dimensiones los instrumentos dichos, que en los países del Norte se corresponden también por otros análogos, conservados en algunos de aquéllos hasta nuestros días por la tradición popular.

La existencia en el País Vasco del tambor de cuerdas la encontramos ya consignada en el siglo XVIII por Larramendi, del cual vemos en la «Corografía de Guipúzcoa. Barcelona... Subirana... 1882» como al tratar «De las danzas ordinarias del tamboril en Guipúzcoa», señala la diferencia de usarse «en Labort una especie de harpa con cuerdas gruesas que, heridas del palo, suenan roncamente y sin tanta bulla como nuestro tamborcillo». G. Hérelle, el conocido investigador de las Pastorales, en un estudio «La musique et la danse au théâtre basque que comenzó a publicar en el 4.º número de este año de la bella revista *Gure Herria*, cita la frase de Larramendi y nos presenta al músico que aun hoy en las Pastorales vascas del otro lado del Pirineo y entre otros que tocan diversos instrumentos, siendo uno de estos el tambor de parche, hace resonar la flauta «(*tchirola*)» y el tambor de cuerdas «(*soïnua* ou *tamburia*)», los dos instrumentos que dice caracterizan la orquesta vasca.

De la *tchirola* (*txirola* escribiríamos nosotros según la Academia, aunque antes también consignó Azkue *îsirola*, *îsirula* y un *t̄sulula* semejante al del South Kensington Museum), dice Hérelle que es en todo semejante al *galoubet* provenzal y «une sorte de petit flageolet en bois léger, percé de trois trous». Estos tres agujeros, si son los destinados a la digitación, no los ví en el South-Kensington, como tampoco están en la fotografía que hoy presento.

El *soïnua* es para Hérelle el tamboril llamado «de Gascaña», muy diferente del tamboril provenzal, pues según dice el mismo autor mientras que el de Provenza es un simple tambor de caja prolongada, el de Gascaña es una caja resonante de madera, casi rectangular, como unas cinco veces más larga que ancha y sobre la cual van montadas seis cuerdas que se templan, con clavijas. Añade que el *soïnua*

no se engancha a la cintura del músico, ni se cuelga de su espalda con un tirante, sino que cuando el músico está de pie sostiene el instrumento entre su antebrazo y su costado derechos y cuando se sienta lo apoya oblicuamente sobre el hombro derecho y la pierna izquierda, quedando de este modo siempre libre su mano derecha para sostener la *tchirola* y la izquierda para golpear con un palo las cuerdas del *soinua*. Ilustra el artículo de Mr. Hérelle un dibujo en el que aparece un músico tocando sentado ambos instrumentos. La *tchirola*, dice el autor, produce notas agudas y silbantes; el *soinua* no da sino sonidos sordos, que aun dejan de percibirse por completo en un medio algo bullanguero. Así hemos podido apreciarlo ya cuando corrijo las pruebas de este artículo, en los instrumentos de ambas clases llevados al Congreso de Guernica por los danzadores de Tardets (Zuberoa o Soule), para acompañar su curiosísima mascarada.

Mi objeto principal al reunir todas estas referencias, es dar a conocer con ellas las fotografías que acabo de obtener en Jaca de un ejemplar de cada uno de estos instrumentos, cuya existencia desde antiguo en dicha ciudad aragonesa no deja de tener importancia para nuestros estudios. Veo consignada la noticia de dicha existencia, que a mí llegó por tradición oral comunicada también por el Sr. Aranzadi, en la «Novena a Sta. Orosia R. V. y M., Patrona de Jaca y su diócesis, escrita por el Ilmo. Sr. D. Victoriano Manuel Biscós... Segunda edición... Jaca... 1906», donde se describe el instrumento y se indica que el historiador D. Vicente de la Fuente, natural de Jaca, entrega aquél al estudio de los eruditos.

Dicho tambor de cuerdas se conoce clásicamente en Jaca y así se le designa también en la «Novena», con el nombre de *Chicotén*, palabra que no se encuentra en el «Diccionario» de voces aragonesas de Borao. El *chicotén* es igual, según hemos ya indicado, a los *tambourin* vascos del Museo South Kensington y al *soinua* reproducido en el artículo de Hérelle. Únicamente le diferencia de la descripción dada por éste, el que lleva en su parte trasera una correa que permite suspenderlo de la espalda del ejecutante en la forma que aparece en la segunda de nuestras fotografías. Tampoco la forma de tocarlo es igual a la que hemos visto en South Kensington y en el estudio de Hérelle, pues en Jaca el palo que hace do plectro se maneja con la diestra y la flauta con la izquierda. Acaso todas estas modificaciones hayan nacido del hecho de colgar el *chicotén* y sean más o menos recientes, pues el mismo instrumento muestra en los entrantes y salientes laterales de su caja cierta adecuación para sostenerlo en la forma

por Hérelle indicada; pero indudablemente el sistema de la correa debe de ser más cómodo.

La flauta, de dos agujeros como las de South-Kensington y a diferencia de la noticia de Hérelle, está forrada con una piel de serpiente, lo que colabora sin duda al carácter misterioso de estos instrumentos, de su origen y de su uso

Ambos constituyen, según la «Novena» citada la «música propia del Ayuntamiento de la ciudad, como en Madrid es propio tocar los timbales». Su uso, en el mismo folleto se indica cómo está unido a los



cultos de Santa Orosia, con sus Romeros y los Bailadores o Danzantes a los que dirige el músico del *chicotén*. El Domingo de la Trinidad, en conmemoración de la entrada de las reliquias de la Mártir, sale procesionalmente todo el Cabildo Catedral a recibir a los Romeros, que, con los bailadores delante, van hasta el templo. El 24 de Junio, terminadas las Vísperas y Completas, sale el Cabildo a recibir a los citados Romeros, que van procesionalmente con sus trajes de peregrinos, el sombrero a la espalda y su báculo con cruz de hierro del que pende una calabacilla, y siempre precedidos de los Danzantes; velando

dichos Romeros, que con tal título forman parte de la Hermandad de la Santa, durante la noche en la Catedral. A las cuatro de la mañana sale el Rosario de la Aurora, con los Romeros y la música del *chicotén*. Más tarde es la procesión principal, con imágenes y reliquias de vanos Santos, pero precediendo a la de Santa Orosia, que va la última, los Bailadores con su música especial; hasta que en una capilla del Campo del Toro, se abre la urna que contiene el cuerpo de la Mártir ofreciéndola a la veneración de los fieles entre las danzas de los Bailadores. No hemos de recoger aquí la tradición ni las ceremonias referentes a las *endemionadas*, que han despertado tanta curiosidad en los últimos tiempos y que no se mencionan en la «Novena», pues ello nos haría extendernos fuera de nuestro propósito, aunque en una consideración estética entonarían también el ambiente de estos recuerdos.

La voz popular que recogí en Jaca, es de que el *chicotén* y las demás cosas que con él se relacionan, vinieron de Yebra, lugar situado al Este de Jaca y en el que se conserva la cabeza de Santa Orosia, que allí padeció el martirio. De Sasal, pueblo cercano a Yebra, me dijeron que era el maestro músico del *chicotén*, del cual el que yo fotografié podía considerarse discípulo. Este me contó que el mismo instrumento que tenía en la mano (y que yo juzgué por su forma no anterior al final del siglo XVIII), había venido también de Yebra, habiendo en la región en aquel tiempo otros semejantes. Con las reliquias de la Santa, en la solemne traslación a Jaca de éstas, a las que decía salió a esperar el Ayuntamiento, traslación que según las lecciones canónicas se celebró hacia el año 1072. De Yebra venía también el clasicismo de las danzas de los *Bailadores* y así por ejemplo la danza del *palotiao* que iban a bailar este año, pues antes bailaban sólo las *castañuelas*. Oí y ví los ensayos de los ocho muchachos bailadores, en vez de los doce que me contaron bailan en Yebra, y me dijeron que aquéllos ahora bailarían con calzón de pana, en vez del blanco que usaban anteriormente. De sus danzas, semejantes en la forma a las nuestras, como a tantas otras de Cataluña, Huesca, Asturias, Galicia y Castilla y aun según mis recuerdos de Escocia, no me atrevo sin embargo a asegurar igual identidad en cuanto al ritmo, que sería en esto como ha indicado otras veces Aranzadí, lo principal.

Pero este instrumento unido a una tradición religiosa, lo que tanto me hace recordar la doctrina de Bedier sobre la formación y transmisión por los peregrinos de los cantos épicos, aplicable también a tantas otras manifestaciones del arte, ofrece para nosotros un especial interés etnográfico, por la región en que se nos presenta. Atisbadas

nuestras relaciones con ella en los estudios prehistóricos, claramente indicadas en esta misma *Revista* por los Srs. Menendez Pidal y Saroihandy las de la fonética, evidentes las de la toponimia que aguardan más detenido estudio cuya realización sabemos que alguien prepara, la depuración de un punto de nuestra etnografía musical puede ser una colaboración en esa investigación científica que deseamos.

ANGEL DE APRAIZ

Julio de 1922