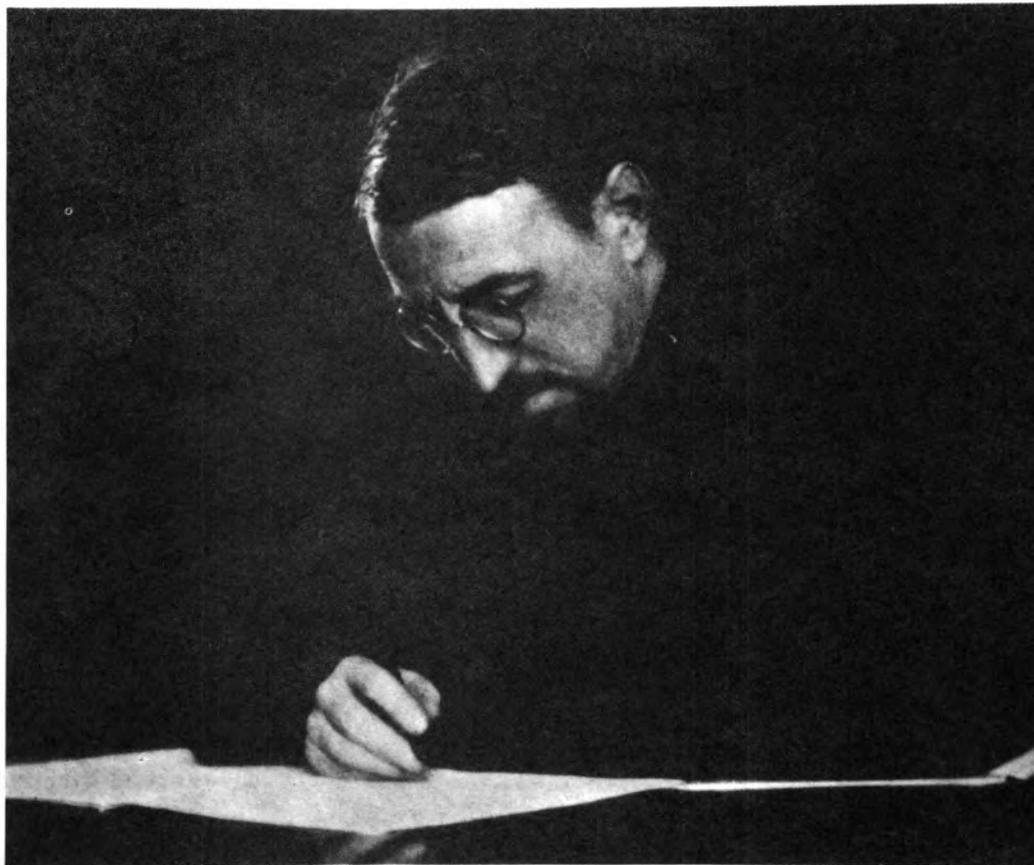


OBRAS COMPLETAS
DEL
P. DONOSTIA



P. Fr. Auto de Donostia



El P. Donostia en 1933.

**OBRAS COMPLETAS
DEL
P. DONOSTIA**

**Preparación y prólogo
del
P. JORGE DE RIEZU**

**TOMO II
ARTICULOS
(58 - 78)**

**EDITORIAL
LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA
BILBAO 1983**

Con permiso de los superiores

©EDITORIAL LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA (1983)

Apartado 1510 - Calzadas de Mallona, 8 - Telf. 416 96 11 - Bilbao-6

Director: JOSE MARIA MARTIN DE RETANA

ISBN 84-248-0759-6 OBRA COMPLETA

ISBN 84-248-0768-5 TOMO II

Dep. Legal BI-2130-82

Fotocomposición: A. Vidaurrázaga - Bilbao

Imprenta Amado - Bilbao

AL LECTOR

Continuando con los «Artículos», damos remate a la primera sección de la Obra Literaria del P. Donostia, según se anuncia en la Introducción General.

Por las razones allí apuntadas, nos atenemos al orden cronológico en la disposición del material. Mas, como toda regla, también ésta admite excepción. Tal es el caso del artículo **Música y Músicos en el País Vasco**, publicado en 1951. En el tema en cuestión ocupa de años atrás sus ocios el Autor, según se colige de la conferencia pronunciada en el Museo Vasco de Bayona el 17 de Septiembre de 1932; y no cesa hasta agotar las posibilidades de investigación en Bibliotecas y Archivos, dando en 1950 por terminado el trabajo. Hubo, al parecer, algún propósito de darlo a la estampa en Barcelona; mas, a ruego del Presidente del Consejo de Administración de la Editorial «Biblioteca Vascongada de los Amigos del País», D. Joaquín Mendizabal, Conde de Peñafiorida, el Autor cambió de idea; y aquella conferencia, convertida en Monografía, tuvo su puesto de honor entre las de dicha Editorial.

Dos importantes artículos, referentes al País Vasco, **Instrumentos musicales populares vascos** y **Danzas de Guipúzcoa**, que vieron la primera luz en el «Anuario Musical del Instituto Español de Musicología», se reimprimieron en la Editorial «Icharopena» de Zarauz (s. f.).

Una advertencia de interés práctico ha de tener presente el lector, cuando en las **Notas** se haga referencia a algún artículo del propio Autor: como todos ellos se contienen en los tomos I y II de esta sección, por los Indices le será fácil dar con él en el cuerpo de la obra.

Lecaroz, 10 - Enero - 1983

SIGLAS usadas en los Artículos

- AM = Anuario Musical del IEM, Barcelona.
BAP = Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, San Sebastián.
BMB = Bulletin du Musée Basque, Bayona.
EA = Euskalerrriaren Alde, San Sebastián.
Ét.Fr. = Études Franciscaines, Paris.
GH = Gurre Herria, Bayona.
IEM = Instituto Español de Musicología, Barcelona.
RIEV = Revista Internacional de los Estudios Vascos, Paris - San Sebastián.

SIGLAS particulares del Artículo: *Instrumentos de la Música Popular Española.*

- BAE = Biblioteca de Autores Españoles (Rivadeneira)
BCEB = Butlletí del Centre Excursionista de Bages
CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
DD = Diccionario de la Danza
DLE = Diccionario de la Lengua Española (1939)
OCPC = Obra del Cançoner Popular de Catalunya
RCEE = Revista del Centro de Estudios Extremeños
RH = Revue Hispanique

58. MUSICA Y MUSICOS EN EL PAIS VASCO

BIBLIOTECA VASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS,

Monografía n.º 5

(Reproducción facsímil)

No existe un estudio de conjunto referente a la música y músicos en el País Vasco. En 1901 el cronista de las Provincias Vascas, D. Carmelo de Echegaray (1), se lamentaba de que no hubiera quien se preocupara de estudiar el pasado musical de nuestro País. Con estas notas rápidas que verá el lector trato de levantar un poco el velo bajo el cual se esconde nuestra actividad musical, me refiero a la sabia, por llamarla de algún modo. Lo que aparece en estas páginas es el fruto de rebuscas personales, de variadas lecturas y de datos facilitados por amigos míos, a quienes aquí expreso mi gratitud.

En estas páginas, más que de un estudio de épocas o análisis de obras, se trata de una serie de fechas, nombres y documentos, engarzados en forma que sean como hitos de nuestra historia musical. Tal vez su lectura resulta algo fatigosa. Al reunir las en este folleto, en esta forma, lo hacemos porque creemos que para conocer el alma de nuestro pueblo, su actividad en esta disciplina del espíritu, el documento es el que tiene un valor indiscutible, no una literatura optimista, bien intencionada, carente de base documental.

Que, antiguamente, los vascos conocieran la música, parece fuera de duda. Es de rúbrica citar a Estrabón, el cual, hablando de los montañeses que terminan el lado septentrional de España, y de los gallegos, astures y cántabros, hasta los Vascones y el Pirineo, dice que todos viven de la misma manera, «que en medio de la bebida danzan al son de la flauta y guían el baile con trompeta, saltando unas veces y, otras, se hincan de rodillas bajando rectos el cuerpo». Texto que Chaho bordó con algunos detalles que no constan en el texto latino (1-bis).

Han llegado hasta nuestros días algunos códices de iglesias o catedrales, como la de Pamplona. Sabemos que San Eulogio ensalza la cultura de los monasterios navarros: es lógico, pues, suponer que estas comunidades, como las del resto de Occidente, utilizaran la música eclesiástica conocida entonces. De los siglos XI, XII, XIII y siguientes se conservan códices de la catedral de Pamplona, parroquias de Alegría (Alava), de S. Vicente (Vitoria), Ayuntamiento de Ayala, parroquia de San Juan de Salvatierra (Alava), Evangeliario de Roncesvalles, una hoja suelta de pergamino procedente del monasterio de Urdax, de notación aquitana, no anterior al siglo XIII (según opinión del P. Suñol), un códice de la parroquia de Eibar, de los siglos XIII o XIV, etc. (2).

Referente a la época de Carlomagno tenemos un testimonio curioso. Aimeric de Peyrat, abad de Moissac, en su «*Stromatheus Tragicus de gestis Caroli Magni*» contando las fiestas que se hicieron dice:

quidam cabreta vasconizabant,
levis pedibus persaltantes

que, traducido, diría:

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? (3).

De que se hacía música en Pamplona en el siglo X tenemos un testimonio en el epitalamio dedicado a la reina Leodegundia, hija de Ordoño (sin duda Ordoño I de Asturias, según D. José M.^a Lacarra (4); el epitalamio o canto epitalámico más antiguo de Europa, de los conservados con música, según H. Anglés. En este epitalamio se citan algunos instrumentos: el *te*, *acordo*, la lira, el címbalo y la tibia o flauta. Se habla también de un cantor solista y de un grupo de cantores que tomaron parte en las fiestas (5).

Que el País Vasco no vivía al margen de la música, siguiendo en esto la corriente europea, nos lo atestiguan algunos trovadores de fin del siglo XII, Peire Vidal, Raimon Vidal y Aimeric de Pegulhan. Estos citan con elogio a Lope Diez de Haro, cuya vida política abarca desde 1170 a 1216. Raimon Vidal le menciona en «Abrils issia» juntamente con el rey Alfonso VIII. Parece que el trovador Rigaut de Barbezieux fué huésped de Don Diego, y se cree que pasó el resto de su vida en la corte de aquél (6).

Por el Anónimo IV, publicado por Coussemaker, venimos en conocimiento de que en Pamplona, en los siglos XII y XIII, había compositores de discantes, cuyas obras habían traspasado la frontera, a pesar de la imperfección en su notación, escrita a la manera primitiva. La importancia de este centro debió de ser de alguna consideración, pues se cita siempre nominalmente a Pamplona, cuando se

habla de la escritura de los libros «de los organistas (compositores) en Francia, España, Aragón, en los lugares de Pamplona e Inglaterra y en otros sitios». Nuestro país vivía al día, como diríamos hoy (7).

Según Morley, en sus anotaciones del primer libro de su «Tratado de música», la invención de la mínima habría que atribuir a un cierto sacerdote de Navarra.

Entre las cuentas del infante Don Pedro se halla una, de su tesorero, en que se dan a un juglar de Pamplona 40 sueldos, cuando el infante se encontraba en Huesca en

1268. (Cfr. H. ANGLÉS, «La Música a Catalunya fins al segle XIII», Barcelona, 1940, pág. 322).



No olvidemos citar aquí, por su interés iconográfico, las representaciones de instrumentistas existentes en las portadas de Catedrales como Pamplona, Bayona, Tudela, e iglesias como Santa María La Real de Sangüesa, San Cernin de Pamplona, el Cristo de Catalain, la portada

de la parroquia de Lequeitio, la de la parroquia de Deva, las pinturas del siglo XIV del refectorio de los Canónigos de Pamplona, Catedral vieja de Vitoria (Sta. María de Suso), los tetramorfos de Armentia (Alava), Sta. María de los Reyes de Laguardia (Alava), el rosetón de S. Juan

Bautista o el Pilar de Laguardia, las pinturas murales de S. Pedro de Olite (tañedor de cornamusa), Castillo de Sta. María la Real de Olite, la casa Arpidenia de Oyarzun, en una de cuyas vigas se halla esculpida un arpa, de donde parece le viene el nombre (8), iglesia de Ujué, iglesia parroquial de Artaiz, ermita de Echano, monasterio de la Oliva, pinturas del antiguo convento de Santa Eulalia monasterio de frailes mercedarios (9), arqueta de marfil de Leire (Pamplona).



Hacia 1310, Luis, rey de Navarra, tenía dos trompeteros, un servidor para los nacarios y otro para el salterion. En la Cámara de Comptos de Pamplona hay documentos que nos dan fe del movimiento musical o trasiego de músicos que en el siglo XIV existía en esta ciudad (10).

Por ellos sabemos que, según las cuentas reales, en 1328 se cita a un juglar, Gento, judío, que vivía en Pamplona con su familia. Bonafoux y Gento Bonafoux, su hijo, son citados con frecuencia en los papeles de la casa real. En la vida de Carlos II (1349-1387) aparecen raramente los juglares. Con todo, hay pagos hechos a algunos que estaban de paso en su corte: borgoñones, alemanes, de Aragón, del Conde de Valentinois; pagos hechos a bufones del rey de Castilla; a una inglesa «juglaresa de arpa»; en Vitoria a algunos del oficio (juglares), músicos que pertenecían al séquito de Don Tello, el hermano del rey Carlos II; a tocadores de arpa, viela y guitarra, cuyos nombres no se especifican. En estas cuentas se cita el nombre de Juan de San Lauranis, arpista, tal vez el mismo que Johanin de Larpa, juglar de Mossen Carlos, probablemente el futuro Carlos III.

Músicos de Carlos II eran un tal Martín, al cual dió 60 libras por gastos ocasionados por su asistencia a la escuela; maestro Juan de Romans, que tenía de sueldo 200 libras por año, más 25 quintales de trigo, y Perrinet de Badet, que gozaba de una pensión de 100 florines.

Los pueblos tenían sus músicos populares: en 1366 había uno en Pamplona, llamado Pedro, otro en Sangüesa, un bufón en Cirauqui, Pedro García.

En el primer tercio del siglo XV había un juglar en Lumbier; en Santesteban el bufón Lope de Tolosa y en Laguardia (que entonces pertenecía a Navarra) un tocador de gaita, por nombre Diago.

Junto a estos músicos de gaita, populares, había los tamborer, tamborino, como Bernart d'Oyon, Martín de Artajo, de Lumbier. En los volúmenes de Registros se cita un tamborilero, Samuel, que, por su nombre, parece israelita.

Estos músicos tocaban y tal vez representaban; cantaban, versificaban, pues en algunos documentos se habla de «coronas con esmaltes para los juglares».

Conocemos los nombres de los trompetas y juglares que desde 1480 tocaban en las procesiones y en las fiestas locales de Tudela, por ej^o: Juan de Valero, tamborín que fué tocando en la procesión del CORPUS CHRISTI, 1480; el año 1481 fueron 2 trompetas y dos tamborines, que en 1533 llegaron a ser 12 trompetas, para las justas y fiestas de Sta. Ana.

Prosiguiendo la enumeración de los músicos del siglo XIV (enumeración algo molesta, aunque muy interesante) hemos de hacer constar que Carlos el Noble, rey de Navarra en 1387, tenía por lo menos «4 juglares de altos

instrumentos», probablemente Jordán o Jurdana, mestre Johan, Nicolás, por sobrenombre Testa de fer, y Juanin Basin. Entre los cantores de la Capilla Real se cita a un Huguet. También aparece, como arpista del Rey, Pierre Carreros, que al mismo tiempo era su «criado de cámara».

Por la corte desfilaban con cierta frecuencia juglares extranjeros: *Anequin*, viola del Conde de Foix (1387) (11); *Jaquet de Noyon*, juglar de cuerda del Conde de Bertus (1388); varios juglares menestres del rey de Inglaterra y uno de Mossen Alfonso de Denia (1391); cuatro más un trompeta con el Duque de Borbón (1387); uno, *Juanin de Sigüés*, acompañando a Ferrán Pérez de Ayala (1411); *Alonso de Peñafiel* «tocador de guitarra» del mestre de Santiago (1414); *Maestre Johan Dufosse*, juglar de cuchillos»; *Jaquet de Bar*, *Maestre Pedro Alibert*, de Lérida, «juglar de boca» (1412); anterior a él, *Sancho de Gulea*, también juglar de boca; tres «menestriers» domiciliados en Bayona, ninguno de los cuales sabía escribir; *Juan Alemán y Conrado*, menestres de laúd y de viola (1407); *Rodrigo de Sevilla y Martín Marc*, que manejaban instrumentos de cuerda y eran titulares del Infante de Castilla Don Fernando; *Guillermo y Emberd de Esperaumbort* o *Esperaembou*, «sonadores de órgano, arpa y laúd»...

Entre estos nombres extranjeros aparecen algunos vascos: *Ancho de Echalecu*, a quien el rey costeó un laúd (1424); *Arnaldo Guillén de Ursua*, juglar de «citola o viola de arco», que en 1421 fué enviado a la reina Doña Blanca (entonces en Castilla) provisto de ropa, cuerdas y un rocín.



Sabemos (12) que a Portugal se hacía ir troveros y trovadores bretones, vascos y provenzales, y que la influencia de todos ellos debió de tener su importancia sobre los trovadores portugueses.

Con ocasión de las fiestas privadas venían al palacio real de Navarra juglares de procedencias diversas. Se sabe que moros (hombres y mujeres) de Játiva asistieron al casamiento del Príncipe de Viana. Las cuentas reales citan a una juglaresa danzarina, Graciosa de Valencia (13). De este Príncipe (1421-1461) sabemos que en su servidumbre había clérigos y chantres de capilla, sonador de arpa o juglar, y que daba bailes a los caballeros. En 1440, el rey, su padre, mandaba pagar el gasto de doce torchas, (hachas), para alumbrar en una danza «que fizo el Princep, nuestro mi caro fijo con ciertos cabailleros e gentiles hombres en presencia de Nos, la Reina e de Juan Mon Senior (14).

Por los archivos de Navarra sabemos que los misales de la capilla del Príncipe están escritos en tipos franceses, que el canto sigue la regla de París, que para el canto con acompañamiento de órgano se servían de dos grandes psalterios en papel, encuadernados en madera recubierta de cuero y adornados con clavos. El Príncipe tenía un cantor francés, Jean de Colombi, un juglar de laúd, navarro, y un organista inglés, Fadric Albert. Los órganos de la capilla eran de fabricación catalana (15). La música debía de tener un cierto lugar en la vida de palacio, pues, además de los juglares que oía en sus ocios, él componía poesías en castellano y catalán. De las en castellano dice Campián, (16) citando a Mariana, que «eran muy delicadas e ingeniosas y que solía cantarlas acompañándose de la vihuela».

El rey estimaba mucho a sus juglares; les llevó a Francia (17), y en Toulouse compraron instrumentos de música. La hija mayor del rey, Doña Juana, tenía su arpista; tal vez lo fuera un tal Pericón. El del Príncipe de Viana se llamaba Juan de Inglaterra o de Londres, probablemente Juan Ocfelde.

En Olite, en el Palacio Real, tenía el rey en 1413 «órganos grandes y chicos y portátiles». Sabemos que Guillebert (a quien Carlos el Noble dió en 1391 20 florines) era menestrel de los órganos del rey de Francia, Carlos VI. Y sabemos, también, que este mismo rey de Navarra acogió en 1392 a un alemán sonador de claramela o charamela. En 1392 tenía este rey en su palacio cuatro juglares de altos instrumentos, entre ellos un juglar de los órganos (18).

Ya en 1413 se cita entre los organeros a «Renart de Norduch, maestro de facer órganos, por adobar los de la capilla de Olite». Y años más tarde, los nombres de Ramón de Mallorca, «maestro en hacer los órganos», el cual «compuso, arregló, fabricó los órganos de las capillas reales de Olite». En 1427 se cita a Bernart, el organero, y en 1428 maestre Remón, que parece ser el anteriormente citado.

En 1462 Gil de Borja hacía sonar los órganos de la catedral de Pamplona. A fines del siglo XV vemos surgir órganos y organeros, sin duda de cierta importancia, pues el año 1485 se compraron los órganos de Santa María de Tudela.

«Item que el XXIII^o dia de jenero ut supra por hordina-
 »ción de los Señores de la plega pagaron al maestrescola
 »L florines de oro a XXXIII grosses por florin por la ho-
 »ferta que la ciudad fizo para comprar los órganos de Santa
 Maria» (19).

Puesto que hablamos de órganos en las postrimerías del siglo XV, señalemos como dato importante que en esa época había en Vitoria un constructor de órganos, llamado Castelbón. En 1488 se firmó un contrato entre dos canónigos y dos ciudadanos de Bayona, y Domingo de Castelbón, estipulando las condiciones en que este organero construiría los órganos de la catedral de Bayona (20).

Todo esto indica que la música era cultivada en Navarra, no sólo en el Palacio Real, música profana, diríamos en cierto modo, ejecutada por alguna gente del país y



por extranjeros, cuyos nombres hemos visto desfilar hace un momento, sino también en las iglesias. Aunque nos falten datos muy concretos respecto de las personas que intervinieron en el desarrollo del arte músico religioso en estos dos siglos, con todo, hay que suponer, *ex ordinariè contingentibus*, que hubo una cierta densidad musical de arte religioso. En el siglo XV, a mediados,

veremos aparecer personalidades que suponen una tradición existente en el país, tradición que hace posible esta aparición de artistas. Sabemos que los coristas de San Cernin de Pamplona, hacia 1427, celebraban una fiesta, so-

bre todo el día de San Inicasio, día en que la luminaria era costeada por la Reina (21).

Es ley general que los centros políticos creen los literarios y los artísticos. Así, los núcleos de realeza o de altas dignidades eclesiásticas han atraído hacia sí las personalidades más notorias en los diversos ramos de la cultura. Esto ocurrió con Navarra, que tenía organizado un núcleo importante político, y a cuyo alrededor hemos visto girar músicos de diversas categorías y procedencias. De Vizcaya, Alava y Guipúzcoa no tenemos, por el momento, datos que nos esclarezcan su pasado musical paralelo al que hemos conocido en Navarra. No cabe dudar que alguno debía de haber, pues, como luego veremos, en villa como Mondragón existían órganos en 1448 (22), y la existencia de un Castelbón, ya citado, y otras referencias, hacen suponer que más o menos se cultivaba la música en esas regiones vascas.

Volviendo a Pamplona, sabemos que, en 1462, Gil de Borja era sonador de los órganos de la Catedral, y que en 1497 Juan Sánchez de Escós era maestro de música. Anteriores a estos músicos son las noticias que tenemos de un compositor navarro, cuyo nombre figura en los diccionarios de música, pero con fechas equivocadas. Su perfil artístico se nos aparecía esfumado; hoy es más definido, gracias a las investigaciones de D. Leocadio Hernández Ascunce, maestro de capilla de la Catedral de Pamplona. En la primera mitad del siglo XV nació en Navarra, no sabemos dónde, José Anchorena, «maestro e fijo de la Navarra», según un libro de Actas de 1438. Es autor de una misa «de Batalla». Sabemos también por ese libro que era «maestro de infantes» en 1436. No se conocen sus composiciones. So-

riano Fuertes en su *Historia de la Música* (23) nos da a conocer un fragmento de un *Stabat Mater* de Anchorena. El carácter de este fragmento musical nos hace dudar de su autenticidad. Eitner (24), copiando a Soriano Fuertes, (que se basa en Vicente Pérez), afirma que Anchorena habría nacido hacia 1438. Los datos que acabamos de transcribir hace un momento nos demuestran la inexactitud de esta afirmación.



En esta segunda mitad del siglo XV se destaca con gran relieve la figura de Johannes de Anchieta, maestro de capilla de los Reyes Católicos, profesor del infante Don Juan, hijo suyo. Nació hacia 1463 ó 65 y murió en Azpeitia en 1523. Era tío de San Ignacio de Loyola (25). Se conservan algunas de sus obras en los códices de la Catedral de Tarazona. De ellas sólo algo se ha publicado por Barbieri, Inglés y Elústiza y Castrillo. En Pamplona perdura una tradición, la de que Anchieta y Martínez de Bizcargui pasaron por la capilla de esta catedral, pero no hay dato positivo que lo pruebe. Las misas, motetes, magnificats de Anchieta, (cuya reducción a partitura tengo hecha por mi mano), son de una escritura fácil, correcta, que no busca la dificultad por el gusto de vencerla. No llega tal vez a la altura de un contemporáneo suyo, Josquin des Prés, ciertamente, pero el expresivismo de la música de Anchieta es de buena ley y la hace muy interesante.

Creo que podemos reivindicar para nuestro país la figura de Gonzalo Martínez de Bizcargui, escritor tan conocido por su tratado «Arte de cantollano, contraponto el canto de organo con proporciones y modos», publicado en

Burgos en 1512, tratado en el que se adhería a las nuevas teorías de Ramis de Pareja. La obra de Bizcargui sufrió la contradicción de Juan de Espinosa, que defendía la teoría tracional. Digo que podemos reivindicar para nosotros este tan conocido teórico, pues fué natural de Azcoitia, según consta en su testamento conservado en Azpeitia y otorgado el 25 de Marzo de 1528 ante el notario Juan de Eizaguirre (26).

Contemporáneo de Anchieta es un guipuzcoano de Mondragón: Martín Ibáñez de Echevarría, que vivía en 1507. Arcipreste, «era gran corista, maravilloso escritor o copista, buen sonador de órganos y tan diestro, que él personalmente fabricaba monacordios sin que nadie se lo enseñara». Así nos lo dice Garibay (27).

Sobrino del anterior fué otro arcipreste de Mondragón, Pero Ibáñez de Gamboa, que sucedió como arcipreste a su tío, «hechura suya y beneficiado entero de la yglesia de Sant Juan de la misma villa y vicario della, persona venerable y religiosa en todas sus cosas y gran escritor de libros de música, de los cuales ay algunos en ella por él y por su tío Ochoa, abad de Ocinaga» (28).

El mismo Garibay, tan abundante en noticias familiares, nos dice de un «Juan, Abad de Oñate, sacerdote venerable y gran chorista y vicario del arciprestazgo de Mondragón, a quien yo cognocí en mi tierna edad y el solía cantar las endechas de su visabuella Doña Emilia de Lastur» (29).

A principios del siglo XVI existía en Fuenterrabía un célebre organista y maestro de capilla, llamado Andrés de Sylva, excelente compositor, de quien tomó un tema Arca-del, el flamenco, para una misa que compuso (30).

Puesto que hablamos de fines del siglo XV y principios del XVI, hemos de señalar una canción cuya música conocemos y cuyo último verso (el de cada estrofa) está en euskera. Por el momento sería el documento más antiguo cuya música poseamos. No quiere decir esto que antes de ella no existieran otras, en el país, cantadas en nuestra lengua vernácula. Garibay nos dice en sus «Memorias» (31) cómo «Doña Sancha Otxoa de Ozaeta hizo gran llanto, muy usado en este siglo, por la desgraciada muerte de Martin Bañez su marido, y cantó muchas endechas, que en vascuence se llaman *eresiac* y entre ellos se conservan oy día algunas en memoria de las gentes, en especial estas»:

Oñetaco lurrau jabilt icara,
 lau araguroc verean verala
 Martin Bañes Ibarretan ildala.
 Artuco dot escubatean guecia
 Bestean suci (suei?) yraxegura.
 Errecodot Aramayo guztia.

Su significación es (según Garibay): «Que la tierra de los pies le temblaba y de la misma manera las carnes de sus quatro quartos, porque Martin Bañez era muerto en Ibarreta, había de tomar en la una mano el dardo y en la otra un acha de palo encendida, y había de quemar a toda Aramayona». Estas canciones o *eresiac* son de mediados del siglo XV, pues la muerte de Báñez ocurrió en mayo de 1464.

La canción a que he aludido es una que debió de tener cierta celebridad: «Une mousse de Bisquaye», «Una moza de Vizcaya». Es una canción de amor, en cuatro estrofas, las cuales tienen por verso final uno igual para todas ellas, en euskera: «soaz, soaz ordonarequin», «vete, vete en

buena hora». Aparece en una colección de canciones del siglo XV existente en la Biblioteca Nacional de París. Gastón París la publicó y Gevaert hizo la transcripción musical.

Esta canción debió de estar en boga, pues Rabelais, en su *Pantagruel*, la cita en el apéndice del Libro Quinto, en una larga enumeración de un banquete. Dice así: «le soupper finy, feurent les tables levées: lors, les ménestriers plus que devant mélodieusement sonnans, fut par la Roynne commancé ung bransle double, auquel tous et falotz et lanternes ensemble dansèrent. Depuis se retira la Roynne en son siège, les autres aux dives sons des bouzines dansarent diversement comme vous pourrez dire:

serre Martin,
c'est la belle franciscaine
.....
la mousque de Biscaye».

Petrucchi da Fossombrone en su *Harmonice Musices Odhecaton*, publicado en Venecia n.º 1503, menciona esta canción. Josquin des Prés la ha tomado como tema de una misa a 4 voces. También lo hizo Heinrich Isaac. Se la encuentra en varios códices, en Roma en la Capilla Giulia, en la Biblioteca Casanatense; en Bolonia en el Liceo musical; en Florencia, en Saint Gall; se la puede ver en diversos códices. Recientemente Wilmark Deschart ha hablado de ella en la *Revista de Estudios Hispánicos*. Se la ha creído de origen flamenco y aun llega a atribuírsela a Josquin des Prés. Comparándola con las canciones vascas actuales, no se encuentra en ella parentesco alguno. Más bien participa del carácter de las composiciones que se ven en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI de Barbieri*.

A. Pirro (32), el notable musicólogo francés, la cree vasca, dada a conocer por algún peregrino de Santiago o enseñada a Josquin des Prés por alguno de sus colegas españoles. A pesar de la gran autoridad de Pirro, creemos que no hay nada sólido que nos autorice a admitir esta opinión.

«Une mousse de Bisquaye» tiene, como hemos dicho, el último verso de cada estrofa en vasco «soaz, soaz ordonarequin». La letra es una poesía amorosa, un diálogo en que él le dice a ella que es vecino, cercano de Vizcaya; que la lengua que le habla (ella) no es ni francés ni latín; «deja tu vizcaíno» le dice y, al despedirse, «lors me dist la bysquayne/soaz, soaz ordonarequin»

Modernamente C. Bordes ha publicado la canción de Josquin des Prés para 3 voces de hombre en «Trois Chansons du XV siècle». Gustave Michiels ha tomado también este texto (33) para escribir una cancioncilla de género ligero, sin carácter popular. Lo que llama la atención al verla es leer una notita colocada en la parte baja de la particella de voz en la que dice: «toutes les recherches ont été vaines pour en trouver la solution. On croit que «soaz, soaz ordonarequin» pourrait se traduire par; «l'en auras pas l'étréne». Digamos que tampoco Gastón París encontró un vasco que le aclarara este misterio (!), pues en su libro dice: «Je remets aux basquisants le soin de la traduire» (33).

En el Cancionero de Palacio de los siglos XV y XVI publicado por Barbieri hay dos canciones cuyo texto es vasco (34). Se cita, además, otra cuya música no se conoce. Por el Catálogo de Juan IV de Portugal sabemos que su importante biblioteca musical contenía algunos villancicos que hacían alusión a los vascos, pues al margen se lee la

acotación «en vizcaíno», es decir, en vasco. Esta acotación aparece varias veces; una de ellas dice: «ensalada en morisco, portugués y vizcaíno» haciendo intervenir en ella, tal vez, a tres personas de estas tres hablas diferentes, intervenciones de personajes que se dan con frecuencia en este género de música.

Es muy de lamentar que un incendio ocurrido en el siglo XVIII destruyese esta biblioteca. No sabemos, por tanto, si esa palabra «vizcaíno» quiere decir un castellano mal hablado, y no precisamente la lengua vasca. Algunos títulos de estos villancicos son: «Joancho (el vizcaíno), Juancho, al que nace celebras. Dónde vienes Juancho. De gorra está el vizcaíno... Tipos de estos villancicos en vizcaíno se encuentran en los archivos de la Seo de Zaragoza y de la Catedral de Valladolid. He aquí uno anónimo de esta última catedral, del siglo XVII.

Juangaicoa, hijo de Andrana,
buena la has hecho, lindo te andas,
naces pesebre, lloras en pajas,
viejo te aullas, niña te cantas,
bueya te soplas, mula te tapas.
Por Jesucristo que tienes gracias.
Si por manzana lloras, vente Vizcaya,
por calles todas rodan manzanas.

(se repite del principio al fin).

Coplas a solo.

- 1.^a Válgate por Cristo, niño, en qué buenos pasos andas
todo lo quieres saber cuando apenas dices aita.
- 2.^a Buena la tienes la noche, ángeles del cielo cantas
y los pastores te gustas que te anden tocando gaitas.

.....

4.^a Con Vizcaya tendras pocas, que dicen que eres palabra
que todos los vizcainos muy pocas palabras gastan.

6.^a Si a darles vienes la vida mirales bien y deparas
que si les quitas el yerro que al vizcaino le matas.

7.^a Culpas quites norabuena, yerros dejalos en casa,
porque si el hierro le quitas, deja de comer Vizcaya.

(Villancico a 8, ms. 238, legajo 5-19. Inst. Esp. de Music.)

He aquí otro de 1705, del ms. 36, fol. n.º 54, también
a 8 voces.

Un portugués despeado/a Belen llega

y un vizcaino que trae/su macho a cuestras.

Oigan y atiendan/que por hablar al Niño/traen contienda.

El portugues se llama/Vasco Couliño/y Juan Bautista ar-
[doa/el vizcaino.

A lo divino/ambos se enojan, más el Coutiño, ménos Ardoa
que en los encuentros/es preciso se halle/su mas y menos.

—Tienes mucho de soberbia/el portugues me pareces,

—Ollay, mancebo, que as veces/fica o punto en demasia.

etc...

De otro a 9 voces, en el fol.

[77 vuelto:

Los vizcainos son gente propia

[para villancicos

sin enojarse, pues nunca se han



dado por entendidos.

Si entrar todos pobres, hoy a ver a chicos
fuera digo, que venir señor vizcaino.

Fuera digo, que traigo unas tonadas de grande capricho.

Maria Andrea en el portal, Niño parir y Dios nos dar que
 [todos adorar.
 Hermoso niño en el reir, disimular, llorar, gemir. ¿Qué
 [dicen de tono?
 etc...

No olvidemos que por estas mismas fechas, en 1683 se cantaron en Méjico, en su Iglesia Metropolitana, algunas frases en euskera intercaladas en Villancicos en honor de María Santísima, en su «Assumpción triunfante», y se imprimieron en 1685. Las hallamos en el segundo Villancico del tercer Nocturno y se intitula: «Xáxara a dos voces». Estas frases salieron de la pluma de la «musa décima», Sor Juana Inés de la Cruz, hija de Pedro Manuel de Asbaje, natural de Vergara (35).

Voz.

Pues que todos han cantado
 yo de campiña me cierro;
 que es dezir, que de Vizcaya
 me revisto, dicho, y hecho.
 Nadie el Vasquenze mormure,
 que juras à Dios eterno
 que aquesta es la misma lengua
 cortada de mis Abuelos.

Vyzcaino.

Señora Andre María,
 porque a los cielos te vàs?
 Y en tu casa Arançazu
 no quieres estar?
 Ay que se và *Galdunai*
Nere vici Gucico Galdunai.

Juras a Dios, Virgen pura,
de aqui no te has de apartar;
que convenga, no convenga,
has de quedar.

Galdunai, ay que se và
Nere vici Gucico Galdunai.

Aqui en Vizcaya te quedas,
no te vas *Nere vioza*;
y si te vas, vamonos todos
vagoas.

.....
Guasen Galanta contigo,
guasen Nere lastana,
que al cielo toda Vizcaya
has de entrar.

Galdunai, etc...

Estos datos y otras composiciones en vascuence como la canción de Perucho, de 1536, (36) o bilingües, existentes en la biblioteca musical de Aránzazu, los Gabon-sariak de Azcoitia, otras coplas de Navidad de Bilbao, los 2 villancicos publicados en «Gymnasium» de Victoria por Uruñuela, algunos números de música de «El Borracho burlado» los «Gabon kanta-zarrak» que dió a conocer Benito de Vizcarra, el de 1755 a 4 violines «Nay duen ezquero Sein ederrac»... que publicó el P. fr. Juan Ruiz de Larrinaga (37) y otras canciones de principios del siglo XIX prueban que nuestra lengua vernácula figura en una u otra forma en músicas de los si-



glos XV, XVI, XVII y XVIII, límite al que llega este escrito (38).

Nos era completamente desconocido el nombre de un gran organista vasco que está a caballo en los siglos XVI y XVII, organista de la capilla real de Lisboa. Su nombre: DIEGO DE ALVARADO, «biscainho de nação». Fué organista de la capilla real durante 45 años, según reza su epitafio. Conozco de él dos «Tientos para órgano» muy bien hechos, según la tradición española. En el Catálogo de Juan IV se citan dos motetes, y sus composiciones eran tenidas por modelos que convenía estudiar (39).

Nombres vascos no faltan en las listas de maestros de capilla, organistas, cantores, etc... de la capilla real o catedrales. La música y la mecánica musical no les era desconocida (40). Así Pedro Ximénez de Oñate, organista de Carlos V, citado por Vander Straeten (41) y Pedrell (42). Así también Juan Doiz, Doys o de Oiz, organista y músico de tecla, presbítero, natural de Navarra, año 1552.

Del siglo XVI es un «Joanes de Larrumbide», organista, famoso por sus habilidades, vecino de Oyarzun, a donde vivió muchos años. Fué gran poeta en bascuence, que compuso muchas comedias a lo divino, la del sacrificio de Abraham, de Job, de Judith, la Josefina y otras, que se representaron con grande fiesta y con particular ingenio, que este hombre tenía; y compuso muchas prosas, canciones e historias en verso; y fué maestro de cantoría (de Oyarzun) que enseñó a muchos (43).

En Valencia tenemos a Hernando Isassi, maestro de capilla (1564-1568 y 1576-1578); a José Isassi, organista de la misma catedral, que tal vez fuera quien tasó los órganos de Felipe II (1598). De estos dos músicos sabemos

por el canónigo José SANCHIS SIVERA (44). De José de Isassi sabemos también por el «Inventario real de los bienes... del rey Don Philipo Segundo... año 1607». En este documento se firma al modo vasco: DEYSASSI (45).

Hay un tercer Isasi, Gerónimo, a quien Lope de Vega califica de insigne en estos versos:

Habla Doña Maria de Zuazo y canta
que todo encanta cuando canta y habla.
Puede Doña Maria de los Cobos
mover las piedras otra vez en Tebas
con los Perazas singulares hombres.
ISASI vive por la tecla insigne. (46)
y en la música Risco, Lobo y Cotes.

Vemos, pues, que los nombres de Anchorena y Anchieta no son nombres sueltos entre otros de asonancia vasca (y, ciertamente, algunos de origen vasco, aunque probablemente no nacieran en nuestro país) con que se enriquece la lista de nuestros músicos. Es indudable que para que salgan compositores y organistas hace falta un ambiente musical propicio que favorezca este brotar de artistas.

Que existía ese ambiente, por lo menos en lo eclesiástico, lo sabemos por Isasti en su Compendio Historial de Guipúzcoa. Las diversas parroquias tenían sus órganos y las ceremonias religiosas se celebraban en algunos pueblos con canto de órgano. Antes que Isasti, Garibay nos dice que en Mondragón había órganos que fueron quemados en 1448, con ocasión de un tumulto en que se incendió la villa. Por Isasti sabemos que existían órganos en las parroquias, pues, hablando, por ej^o, de Villarreal de

Urrechua, afirma que tiene un «órgano célebre»; de Lezo, que tenía los mejores órganos de Guipúzcoa, «traídos de Flandes hará unos 100 años», es decir, a comienzos del siglo XVI. De que hubiera órganos en las iglesias de la jurisdicción del Obispo de Pamplona dan fe las «Constituciones Sinodales echas por el Reverendissimo Señor don Pedro Pacheco, obispo de Pamplona en el año de 1544». Dice así su XLIII constitución: «Item en muchas partes desta nuestra diocesi hemos visto que en los días que »la yglesia manda cantar el credo le dizen rezado y adonde »ay organos lo tañen de manera que los fieles christianos »no pueden entender lo que tanto les importa... quando »se hoviese de dezir el credo se diga cantado y de manera »que los fieles christianos le entiendan»... (fol. 15 vº). Más tarde en el siglo XVIII, el P. Larramendi en su «Corografía de Guipúzcoa» hace hincapié en el esplendor con que en las iglesias de Guipúzcoa se celebraban los divinos oficios. «De aquí nace el fervor, diligencia y esmero de los eclesiásticos en celebrar los oficios divinos en los días clásicos y solemnes con una majestad y tal grandeza en todo, que cuadraría bien a colegiadas y catedrales. De aquí el concurso de todo el pueblo... a la misa mayor y a las vísperas solemnes... fervor... con que asiste el pueblo... a la Salve que se canta solemnemente al compás del órgano...» (47).

Como en Guipúzcoa, no faltaban órganos en Vizcaya, pues en el siglo XVIII Juan Ramón de Iturriza y Zabala (48) enumera hasta 28 órganos de otras tantas villas, y a algunos los califica de «buen órgano», «costoso órgano». Por Martín de los Heros en su «Historia de Valmaseda» sabemos que en 1528 había en esta villa órgano y organista;

pero la consideración social de que éste gozaba no debía de ser muy grande, pues al que tañía las campanas se le daban 646 maravedís de sueldo: y sólo 600 al organista. En 1556, al paso que al campanero se dieron 2.142 maravedís de salario, el del organista, no obstante serlo el Vicario Lope de la Cruz, buen hombre y caritativo, continuaba con los mismos emolumentos, los mismos 600 maravedís que en 1528.



Por la cita de la constitución del Obispo Pedro Pacheco sabemos que existían órganos en Navarra. Algunas notas que he podido recoger nos dicen que en Villafranca, el año de 1745, afinaba el

órgano Lucas de Tarazona; se le pagaban 50 reales. En Larraga había un organero, Diego Gómez, vecino de la misma villa de Larraga, el cual propuso un arreglo a fondo del órgano medio mudo, lleno de polvo, órgano que califica de «grande». Este mismo Diego Gómez era el que cuidaba del órgano de su villa, Larraga (49). En el órgano de Miranda de Arga se lee: «Joseph de Mañeru y Ximenez me fecit. En Lerín. Año de 1734. Rueguen a Dios por él».

Hemos citado el Catálogo de Juan IV, de 1649. En él vemos algunos nombres vascos de compositores; tales

Francisco Garro «de nación navarro»; Juan de Arratia, con sus Tientos para órgano, Luis Garay, discípulo de Diego Pontac, Juan de Castro y Mallagaray, discípulo de Felipe Rogier, el famoso compositor flamenco que tuvo ocho discípulos, entre ellos siete flamencos y uno que no lo era, este Malagaray, como le llama con solo este apellido Pedro Vas Rego en unos versos laudatorios (50).

Volviendo a épocas anteriores recordaremos lo que hemos señalado referente a la construcción de un órgano en Vitoria con destino a la Catedral de Bayona. No son abundantes los datos que poseemos para poder fijar de una manera amplia la densidad musical de la región vasco-francesa. Son, con todo, suficientes, para afirmar que la música no era extraña a las costumbres sociales de esta región. DUCÉRÉ en su libro «La Bourgeoisie Bayonnaise sous l'ancien régime» nos dice que a fines del siglo XVI no hay bourgeois bayonés que no tenga su instrumento de música. Ya en 1552 el canónigo de Mondaco tiene una «espineta». El escudero Arnaldo de Larralde tiene un violín. En el siglo 17 los instrumentos son más numerosos. Un doctor en medicina se entretiene en sus ocios con un bajo de viola: Dulivier tiene en su casa un violín y un bajo de viola y varios cuadernos de música (51).

Que se cultivaba la música en Bayona nos lo dice Madame d'Aulnoy en su viaje, pues las señoras de la buena sociedad bayonesa le invitaron a un «salut en musique», en la iglesia de los PP. Dominicos. No debió de salir muy satisfecha de este concierto espiritual, piadoso, pues dice que, aunque las voces eran muy hermosas, no se veía en ellas método ni arte de bien cantar. Observa la viajera que en toda la Guyena y hacia Bayona se tiene naturalmente

una buena voz; que lo que le faltan son buenos maestros (52).

El coro de la Catedral de Bayona fué creado en 1626 por el Obispo Enrique de Béthune, que no llegó a tomar posesión de su sede. Era un coro distinto del de los cantores ordinarios y servía en las fiestas y circunstancias solemnes como en Burdeos. Parece que fué Monseñor d'Olce quien estableció definitivamente este coro, que ya en 1659 estaba en ejercicio.

El órgano de la Catedral instalado en 1490 tuvo necesidad de reparaciones.



Las hizo a fines del siglo XVI Amadio, organista; los fuelles fueron comprados a Lizarraga de Ezpeleta, y el teclado, fabricado por Dagourrette, carpintero. En Bayona el factor de órganos reputado en el siglo XVII era Bertran Boysolle, canónigo de Saint Esprit y prebendado de la Catedral. Este canónigo figura en el testamento de su madre, Catalina Michelle,

viuda de Juan Boysolle, carpintero, testamento otorgado en 25 de Agosto de 1625. Se dice de él que «está en la villa de San Sebastián o Provincia de Guipúzcoa trabajando en el acomodo de los órganos» (53).

En los archivos de los Bajos Pirineos se dice que en

«1603 se dieron 16 sueldos al organista de St. Severin de Burdeos, que iba a Cambo, el cual tocó el órgano e hizo música» (54).

Organistas de la Catedral de Bayona fueron Michelin (hacia 1600), fr. Tomás Michel, carmelita (1639), Gaultier (1650), Larban (1673), de Luge (con Larban 1664), Maron, (1694), un agustino, Joly (1769) y más tarde Magnelly, Elige Lavigerie, Jean Bart, etc.

En el siglo 17 se habla de la reparación del órgano del convento de Santo Domingo. En 1657 había un fabricante de órganos, Nicolás Bristet. Sabemos también que en 1735 era organista de S. Juan de Luz Durocher, que había sido nombrado en 1722. Este Durocher compuso una colección para la juventud (55).

Estos y otros datos nos demuestran que en la región vasco-francesa había una cierta actividad musical. Por las trazas, menos densa que en nuestra región. No olvidemos la diferente condición política, económica y densidad de población más reducida que la nuestra. Los documentos que he transcrito, y los que seguirán, vienen a corroborar esta afirmación mía.

Fabricantes de órganos, cantores, organistas, arpistas, maestros de capilla de apellidos vascos se les encuentra en catedrales, iglesias, capilla real, ... y en Portugal. Así, un José García de Legorreta, navarro, arpista de la Catedral de Viseu, que tenía además obligación de tocar el bajón y el oboe. (1723) (56). Se les encuentra hasta en América, por ejemplo en la Isla de Santo Domingo, en la que hubo en 1607 un Sebastián Zalaeta, hijo de guipuzcoano «gran cantor de punto de órgano, cuya presencia y actuación en la Catedral se hicieron siempre necesarias» (57).

Se da cuenta uno de esta floración de músicos vascos recorriendo por ejemplo las fichas que entresacó Barbieri de los diversos archivos catedralicios, de las que reunió Pedrell, o de otras que dió a conocer D. Leocadio Hernández Ascunce en diversos artículos de la Revista Eclesiástica.

He aquí una lista de maestros de capilla de la Catedral de Pamplona (58): Juan Sánchez de Escós (1497); Juan de Uriz (1516); Juan Arteche de Legaria (1542); Fortunio de Ochagavía (1572); Miguel de Echarren (1589); Miguel Errea de Tafalla (1617); Miguel de Navarro (1623); Luis Hernando de Artiaga (1649); Bernardo de Heredia (1655); Gabriel Sastre (1685); Sebastián de Urrutia (1695); Pedro de Ardanaz (1700); Fermín Urroz Ardanaz (1734); Andrés de Escaregui (1738); Juan Antonio de Música (1758),...

ORGANISTAS: Gil de Borja (1461); Miguel de Frúes (1572); Herminio Sánchez de Rioja (1583); Miguel de Iñigo de Falces (1612); Juan López (1625); Pedro García (1649); Lope Sanz (1664); José Aristegui (1702); Andrés Gil (1711); N. Zubieta (1774); Simón de Saralegui (1780); Pedro Vidondo (1790); Babil Lasa (1791); Severiano Setuain (1800);...

En otras capillas españolas tropezamos con varios nombres vascos que ocuparon puestos de importancia o llamaron la atención por su arte musical. Así, un Pedro de Tafalla, de fines del siglo XVI, oriundo de Tafalla y monje del Escorial, donde profesó en 1623; F. de Iribarren, natural de Sangüesa (Navarra), organista de Salamanca en 1717 y maestro de capilla de Málaga en 1738, cuya producción musical es muy abundante y se conserva en Málaga, según Pedrell; Simón Martínez de Ochoa, Olaegui este maestro de capilla en Santiago de Galicia en el siglo

XVII, de quien he visto una misa de requiem en aquella catedral; Egués (Manuel), también del siglo XVII, mtro. de c. de Burgos en 1685; Oxinaga (de la primera mitad del siglo XVIII), gran organista; Arizmendi (Fermín), maestro de capilla de la Catedral de Avila a principios del siglo 18, según parece; Alcain, Aranguren, Muguerza, Zulueta, Zameza y Elezalde (José), Escaregui (Andrés de); Joaquín Tadeo Murguía, irunés, que obtuvo el órgano de la ciudad de Málaga y murió en edad avanzada en la primera mitad del siglo XIX; Aranaz y Vides; Pedro de Tudela; Arestegui (José de), organista notable nacido en Pamplona el día 5 de Julio de 1702; Asiain y Bardaxí (fray Joaquín), notable organista de S. Jerónimo de Madrid de fines del siglo XVIII...



Que en Bilbao se cultivaba la música ya en el siglo XVI y que tenía cierta importancia, lo demuestran los documentos conservados en el Ayuntamiento de la Villa. En las notas que pude tomar vi la siguiente: «Maestros de Capilla nombrados por esta Noble Villa, a los cuales se les han otorgado, las Escrituras correspondientes que se hallan en este Archibo en los Caxones, Registros i Numeros respectivos que aqui se zitan, i relacionadas a los folios de los Indices particulares contenidos al margen de esta llama».

- 1577— a favor de Prudencio Nabarro
- 1586— » » Domingo de Matanza
- 1587— » » Domingo de Matanza
- 1603— » » Juan de Ysaba
- 1611— » » Pedro Calbo

- 1615—a favor de Juan Chamiso
 1654—» » » Simón de Ugarte
 1694—» » » D. Andrés Ladrón de Guebara
 1706—» » » D. Sebastián Gómez fabro
 1730— » » » D. Joseph de Zai Ylorda
 1753—» » » D. Jph. de Zai Ylorda y
 D. Manuel de Gamarra, coadjutor
 1757—Dictámenes de dos Juristas sobre que D.
 Manuel de Gamarra debía cumplir con la
 obligación que contrajo por dicha escritura
 1765—Escritura por tiempo de 9 años.
 D. Manuel de Gamarra
 1791—Escritura por tiempo de 9 años.
 D. Pedro de Estorqui
 1799—Real Provisión librada por los Sres. del
 Consejo a 11 de Novbre. por la que se
 concede a D. Pedro de Estorqui, maestro
 de capilla, el aumento de cien ducados de
 sueldo que ha solicitado, siempre que hu-
 biese sobrante de propios y no de otra ma-
 nera: y sin que sirva de exemplar.
 1802—Escritura por otros 9 años.
 D. Pedro de Estorqui
 1832—Escritura por otros 9 años.
 D. Nicolás Ledesma

Por lo que hace a los organistas, copiamos a conti-
 nuación estas fechas y nombres que nos dan a entender
 cuáles fueron aquellos «Organistas de las Yglesias Parro-
 »quiales de esta Noble Villa; cuías escrituras, otorgadas
 »en los años i ante los escrivanos que aqui se nomnan, (?)
 »se hallan en los Caxones, Registros i Nums. respectivos

»que se zitan, y relacionadas a los folios de los Indices
 »particulares contenidos al margen de esta llama.

- 1615—Escritura a favor de Francisco de Yntena
 1675— » » » Dn Andrés de Sese
 1705— » » » Dn Juan de Armaola
 1712— » por lo respectivo al órgano de la
 yg^a de S. Antonio Abad Pedro de Gaminde
 1713—Escritura del Organista de la capilla de es-
 ta N^o Villa a favor de Dn Juan de Armaola
 1720—Escritura del Organista de las Yglesias de
 S. Juan i Sn Anton a favor de
 Pedro de Gaminde
 1762—Escritura del Organista de la Capilla a fa-
 vor de Dn Fran^{co} Xavier de Urreta
 1762—Escritura del Organista de la Yg^a de los
 Señores Sn Juanes a favor de
 Miguel Ant^o de Ubirichaga
 1765—Id. id. a favor de D. Juan Andrés de Lombida
 organista de la Capilla
 1767—Id. id. a favor del organista de los Señores
 Sn Juanes-Manuel de Basterra
 1768—Id. id. con el organista de la misma Iglesia
 D. Santiago de Zamacola
 1770—Id. id. con el organista de dicha Iglesia de
 San Juan-Fr^{co} Xabier de Lecea
 1774—Id. id. con el organista principal de la Ca-
 pillas-D. Juan Andrés de Lombida
 1779—Escritura otorgada por D.
 Manuel de Gamarra, maestro de capilla,
 obligándose a servir de organista de ella
 durante 9 años, separando de su salario

250 ducados para agregar una voz de tenor
a dicha Capilla

1780—Escritura para 9 años hecha con el orga-
nista principal de la Capilla

D. Juan Simón de Saralegui

En 1791 se concedió al Organista de Santiago el au-
mento de 964 r^s 13 mrs. sobre los 685 r^s 21 mrs. que pre-
viene el Reglamento de 5 de Mayo de 1778 con los que se
compone la renta de 150 ducados anuales.

En 1795 al organista de Santiago, D. Juan Simon de
Saralegui se le señalaron 80 ducados por vía de cóngrua
comprendidos en el salario de tal organista.

En 1796 se ampliaron las dotaciones de los músicos de
la Capilla y a los Organistas de las parroquias de la Villa.

En 1815 se hizo una escritura de 9 años con el orga-
nista principal de la Capilla D. José Sobejano y en 1830
otra de 9 años con el organista de Santiago, D. Nicolás
Ledesma.

En las cuentas de la Villa de Bilbao tropezamos con
nuevos nombres de organistas, como éstos: de S. Antón,
Jerónimo de Uriarte (1739); id. D. José Aguirre (1740); id.
Frco. de Zavala (1741); id. Juan Bautista de Larrabide
(1744); org. de S. Juan, Juan Tomás de Iturriza (1749). Se
hallan estas notas en «Libro de esta M.N. y M.I. Villa de
Bilbao y su Tesorería de Bienes Públicos para la Cuenta
y Razon de Productos y sus distribuciones desde el año
1733». En los legajos 94, 95 y 96 notamos los nombres de
Joachin de Enzio (5 Oct. 1740); D. Joseph de Zaylorda
(Mayo 1740, Setiembre 1740 y Diciembre 1740); D. Juan
Bta. Inurreta, organista (Diciembre 1740); «reparos en el
órgano de San Juan... a favor de Phe. de Alzua, Mro. or-

ganero y residente en la ciudad de Palenzia (1740)». En 1741 se nombra a Joachin de Enzio con el segundo apellido: Iturralde. No detallamos todas las partidas por no alargar este escrito; sólo citamos las que nos dan a conocer nombres nuevos de músicos en Bilbao.

¿Qué valor hemos de atribuir a las composiciones de todos estos músicos? Es prematuro hacer afirmaciones, sean peyorativas, sean laudatorias, sin conocer detalladamente estas músicas. Conocemos muy poco este repertorio, que, sobre todo en la parte orgánica, ha desaparecido casi completamente, y cuya parte vocal queda oculta en archivos de catedrales o colegiatas. Las pocas composiciones que hemos podido ver delatan una mano segura, conocedora de su oficio. Es lógico pensar que así había de ser, porque los puestos que estos músicos ocuparon sólo se concedían después de exámenes o concursos, en que se ponían a prueba los conocimientos o habilidad musical de los pretendientes (59).

Como es natural, estos compositores rindieron tributo al gusto de su época. De S. Sebastián nos dice uno que por aquí pasó, Mathieu de Montreuil, que no vio sino efectos más o menos frívolos, «su música, dice, sus órganos, sus claves hacen eco a voces perdidas en el aire». El viajero habla de la fiesta del Corpus hacia 1659 (60).



Por esa época, fines del siglo XVII, se cultivaba en Donostia el estudio de la guitarra, según atestigua un viajero inglés, el cual nos da el detalle de que para ello las muchachas «dejan crecer las uñas tan largas que adquieren un extraño aspecto» (61).

Los centros religiosos, catedrales, comunidades de religiosos, colegiatas, cultivaban la música con asiduidad; era un elemento indispensable para la solemnidad del culto. En el libro «La Preciosa» de Roncesvalles leemos nombres de cantores y organistas de los siglos XVI, XVII y XVIII, cuyos óbitos se señalan. Entre el Personal Eclesiástico y oficial de Roncesvalles en 1617 encontramos los nombres de Don Martín de Azparren, Racionero y limosnero del hospital y maestro de música y tecla; de Don Alonso de Galar, músico del órgano (62). Sabemos que en 1507 había en Roncesvalles un órgano de marca mayor, con su flauta de octava, quinzena, diez y seissena y ochenta y veinte dozena y flautado de abajo y las dulzainas y un temblante y parrillas con tres basquines para dar viento». En 1531 se señalan «cuatro muchachos escolares que sirven en el altar y choro y cantan, los cuales llaman «monazillos (63). En 1754 se nombra a Manuel Marichalar como organista de la colegiata (64).

Los conventos de PP. Franciscanos de Bilbao y Aránzazu gozaban de gran reputación por sus capillas de música, sobre todo el de Aránzazu. Así, en 14 de febrero de 1642 los canónigos de Roncesvalles mandan al capellán Eugui a Aránzazu, «a aprender a tocar el bajón y que para cuando vuelva de aquel santuario se compre dicho instrumento con todos sus requisitos» (65). Garibay en sus Memorias se hacía ya eco de la fama musical del santuario franciscano.

En 1634, además del organista, tenía Aránzazu por lo menos: un bajón, un corneta, y 10 niños cantores; en 1664: un violón, un bajón, un bajoncillo, 3 chirimías, un arpa y un clavicordio; en 1824 eran 18 a 20 músicos los que for-

maban la capilla, de los que 12 eran músicos instrumentistas (66).

En punto a música de tecla del siglo 18, algo podemos saber gracias a cuatro cuadernos manuscritos, copiados en 1818, que pertenecieron a José Antonio de Urreta, organista de Idiazábal (Guipúzcoa). Contienen obras de Haydn, Pleyel, Mozart, mezcladas con otras del P. Soler (sin título de autor), Scarlatti, Lidón, Nebra, Caro, Hernández, Zapata y de extranjeros, que un día tuvieron su boga y hoy no se tocan: Edelman, Lustrini, Peregrini, Rosetti, Vanhal... Con estos, alternan nombres vascos como los de Larrañaga, Sostoa, Ibarzábal, Echeberría, Eguiguren, Gamarra, Lombida, Bidaurre, franciscanos algunos de ellos. Las composiciones de estos organistas están escritas para «clave u órgano» en el estilo ligero de la época, y no en el tradicional eclesiástico basado en temas litúrgicos (66).

En estos cuadernos se llevan la mejor parte, de entre los extranjeros, Haydn, Mozart y Pleyel. Notemos de paso que las tres o cuatro bibliotecas privadas de familias aristócratas que he podido examinar no contienen, por lo general, sino obras de estos autores. En alguno de nuestros compositores su influencia debió de ser muy grande (67). Las familias ricas que cultivaban la música en nuestro país a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, no parece que hubieran conocido las obras de Beethoven, me refiero a los cuartetos. Hubo, sí, una familia que en esa época se deleitaba con algunas de las sinfonías de Beethoven y conocía las obras de Gluck y de Piccini. Me refiero a la familia Manteli de Vitoria, con cuyos hijos y parientes organizó una orquesta Don Baltasar Manteli,

impresor y melómano, que vivía en la calle de la Cuchillería de Vitoria (68).

De los clavistas, es decir, de los autores que aparecen en estos cuadernos manuscritos como compositores de música para clave u órgano, el primero en el tiempo es Oxinaga, Joaquín Martínez de, según hemos visto escrito por Pedrell este apellido. Desconocemos su pueblo de origen, aunque el apellido nos lleve a regiones de Mondragón o Vergara. Debió de nacer a fines del siglo XVII o a más tardar a comienzos del XVIII, pues en 1740 era organista de la catedral de Burgos, en 1747 tercer organista de la Capilla Real y en 1750 primer organista de la Catedral de Toledo (69). Pocas obras suyas nos han llegado, dos Fugas para órgano publicadas por Pedrell. De género libre es la Sonata que aparece en estos cuadernos, diferente del que todavía usaban en la iglesia algunos de los organistas de la época.

Hemos citado el Convento de Aránzazu como centro donde se cultivaba la música con singular predilección. Del siglo 17 conocemos un P. Antonio de Arriola, entre cuyas composiciones hay un «Missus est» a 4 voces mixtas, muy interesante y bien hecho. Siguiendo esta tradición musical del Santuario, aparecen en el siglo XVIII algunos religiosos cuyas obras (algunas, bastantes) se conservan en el archivo musical. Son los PP. Larrañaga, Sostoa, Echeberría, Eguiguren, Ibarzábal. Poseemos algunas Sonatas de estos autores. Tomando como base de juicio estas composiciones, el P. Larrañaga se nos aparece como el más interesante. Conocemos obras suyas escritas en 1746. En 1766 se le ve en las listas de los Amigos del País en calidad de socio agregado. Diríamos que en cierto sen-

tido es más clásico que los demás, de escritura más perfilada. Si Sostoa (eran dos hermanos franciscanos: de uno de ellos habla con elogio Iztueta en la Introducción del libro de música de las danzas), si Sostoa, algo más moderno, es de más vida y parece evocar ciertas músicas populares, de guitarras, en pasajes en que las quintas reales se muestran en toda su desnudez, Ibarzábal no le va en zaga. En éste se echa de ver la predilección por las notas repetidas, procedimiento usado por Cabanilles y otros autores españoles.

Desde luego, estos compositores que cito y los que aparecen en los cuadernos manuscritos copiados, como he dicho, a principios del siglo XIX, usan el lenguaje de la época, el que se encuentra, por ejemplo, en las Sonatas de los monjes de Montserrat, contemporáneos de los vascos, o en los clavistas portugueses publicados por Kastner. El estilo severo ha sido dejado del lado; son sonatas de salón: el órgano está tratado como el clave: no existe el pedal o rara vez se le nombra, y entonces es para tocar alguna sola nota, y ésta tenida más o menos largamente.

En las obras de estos compositores de música de tecla no aparece el elemento popular. Estos organistas usan un estilo por decirlo así, internacional, matizado, si es caso, con algún ligero toque regional. Por ejemplo «La Valenciana» del P. Larrañaga, cuyos elementos folklóricos, si los hay, no acertamos a descubrir. Esta «Valenciana», que el autor califica de «Tañido para órgano», parece tener en determinado pasaje un sentido de danza popular. Hubo un compositor navarro, de los más calificados y solicitados para la composición de «tonadillas», Laserna, originario

de Corella, que en 1784 utilizó la canción Iru Damatxo para una de sus tonadillas (70).

Estos clavistas vascos, si no eran de la talla de un Scarlatti o de un Haydn contemporáneo de ellos, sabían con todo escribir bien y con una cierta elegancia. En nuestro país no se vivía al margen del ambiente musical europeo. Las obras existentes en el archivo de Aránzazu lo prueban. Lo prueba también la historia de la Sociedad «Los Amigos del País». Sabemos cuán abiertos a las corrientes intelectuales europeas eran Los Caballeritos de Azcoitia. Estos señores alternaban el estudio de la música con los científicos. Su presidente, el Conde de Peñafiorida, era un gran aficionado a la música: componía, tocaba y hacía que las reuniones de Los Amigos del País tuvieran como distracción y como una de sus enseñanzas la de la música (71). Hemos citado hace poco el caso de la familia Manteli de Vitoria, con sus antenas dispuestas a recoger las ondas musicales europeas.

Del extranjero se traían instrumentos de música. Por las cuentas que se leen en el «Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento» y «Archivo Municipal de Bilbao» y por las del Consulado, se ve que en los siglos XVII y XVIII los cascabeles de los bailarines se traían de Francia y de Alemania. Se importaban clavicordios, monicordios. De Nuremberg, «cuerdas de instrumentos». De Bayona hacia 1746 se importaban «instrumentos de música». De Londres, clavicordios. De Alemania se traían también músicos. Así, hay una partida (en los libros antes citados) que dice: «Libramiento de 4.058 reales y 17 mrds a favor del Sr. Sindico Don F. de Ugarte por la cantidad que *suplió en el abio desde Alemania a esta Villa y gastos*

que causaron los dos Clarineros que trajo asalariados».

No somos ricos en música de conjunto. Sabemos que D. Juan de Lombide, organista de la parroquia de Santiago de Bilbao compuso 6 Sonatas de clave y violín, dedicadas



a la Sociedad de Amigos del País (72). No las conocemos. Este Lombide se intitula «Socio Profesor y Organista de la Parroquia de Santiago de Bilbao». En cambio, dimos en Pamplona con una «SONATA col Basso» para violín, compuesta por un Joaquín de Arana. Nombre ciertamente del País si, como parece, está bien

transcrito, pues el título de la obra está en italiano. Por el momento esto nos autoriza a incluirlo en nuestra lista de músicos vascos, aunque no hayamos podido averiguar ni su nacimiento ni su vida. La circunstancia de haberla encontrado en Pamplona nos parece un dato, *aunque no definitivo*, en favor de su ascendencia vasca. Digo que no es definitivo porque en la misma biblioteca de los Srs. de Huarte encontré algunos papeles sueltos de una Sinfonía cuyo autor era un tal Mayo. La circunstancia de haber en el País apellidos iguales me hizo creer que este autor también era nativo del país. Sin embargo, he comprobado después que era italiano, MAJO, que, transcrito según su pronunciación, viene a ser MAYO. A fines del siglo XVIII había en Pamplona una familia aristocrática que debió de cultivar la música con afán. En la Biblioteca Nacional de Madrid (73) hay varias composiciones de este Mayo. La Sonata de Arana, tal como la encontré, aparecía con solo la línea melódica y un bajo esquemático, según costumbre

de épocas pasadas. El acompañante improvisaba sobre aquel bajo una serie de acordes con que revestía el esqueleto armónico cifrado (74). En esta Sonata hay marchas armónicas y giros melódicos, usados casi idénticos por Corelli y otros compositores de aquellas épocas.

Nacido en Irún, en 1758, fué Joaquín Tadeo de Murguía, que luego fué Organista de la Catedral de Málaga, en 1789. Pasó a Italia, se presentó a la oposición de órgano de Pamplona; después obtuvo el órgano de la ciudad de Málaga. Murió en edad avanzada en la primera mitad del presente siglo (75).

Conocemos una Sonata a 4 manos publicada por Mitjana. Según D. Mariano Reig, falleció Murguía en 1836... «el célebre Murguía, (dice), cuya fama llegó al extranjero. Era un hombre lleno de ciencia: puesto en el órgano admiraba, no solamente a los profesores, sino a los profanos: de modo que yo no espero oír tocar el órgano ya de la manera que lo hacía tan sobresaliente maestro» (76).

F. de Iribarren, organista, era natural de Sangüesa, a donde el Cabildo de Málaga pidió informes acerca de su limpieza de sangre. Ocupó la plaza de organista de Salamanca en 10-V-1717 y cesó el 1-X-1773 (¿ 1737). Se trasladó a la Catedral de Málaga y, antes de admitirlo, se pidieron los informes de que hemos hecho mención. Se le dió la vacante en 1738, cargo que renunció el 20-IX-1760. Murió el 2-IX-1767. Su producción religiosa es considerable y, según Pedrell, se conserva en Málaga (77).

De esta misma época es un conocido maestro de capilla nacido en Tudela hacia 1742 y muerto en Cuenca en 1821. Aranaz y Vides (Pedro), que fué maestro de capilla de Sto. Domingo de la Calzada en 1763, de Zamora en 1768 y de Cuenca en 1769, hasta su muerte (78).

Citémos también a D. Manuel Gaytan y Arteaga que estuvo en Italia por los años de 1748. Fué maestro de capilla de Córdoba en 22-XII-1751. Murió en 1785. En Córdoba se conservan varias obras suyas (79).

No debemos pasar en silencio una gran figura que, aunque nacida en Burdeos, era hijo de vasco y de familia vasca: nos referimos al famoso cantor Pedro Garat (Garate), del que ha aparecido una interesante biografía en 1948 (80).

A título de curiosidad citaremos también a un compositor de obras para guitarra de fines del siglo 18. Su nombre ha sido variamente transcrito, debido a la extrañeza que algunos nombres vascos causan en oídos no habituados a nuestra lengua. Es Ariscopacochaga, que algunos han transcrito: Aris-Paco-Chaga. Publicó diferentes obras para guitarra en Madrid, 1797-1800. Conocemos unas «PASTORELAS» suyas para guitarra, existentes en el archivo de D. Joaquín de Yrizar, arquitecto.

Como es natural, el siglo XIX siguió las huellas de siglos anteriores, y en él aparecieron músicos de mayor o menor relieve en la historia musical, no sólo de nuestro país, sino de fuera de él. La figura más importante es la de Juan Crisóstomo de Arriaga, llamado por Mitjana el «Mozart Vasco», músico que parece cerrar o condensar la historia, las tendencias del siglo XVIII de nuestro país. Pero ni de él ni otros músicos que, aunque nacidos a fines del siglo XVIII, más pertenecen al XIX, hemos de hablar. Nuestro fin en estas páginas es limitarnos a tratar de nuestros músicos hasta la entrada del siglo XIX.

Lo que ha visto el lector (y más que pudiéramos añadir para redondear estas notas) nos dice que nosotros, los

vascos, además de secretarios de reyes, navegantes, misioneros, pelotaris, danzarines, etc... hemos sido también músicos. Esa es la impresión que parece sacarse de la lectura de estas cuartillas. No lo creía así, por ignorarlo, un escritor de fines del siglo 18, el autor de «Dell'origine e delle Regole della Musica colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinovazione», Opera di D. Antonio Eximeno (81). Este P. Eximeno es uno de los jesuítas españoles expulsados por Carlos III. Por cierto que en la traducción castellana que se hizo del libro (82) falta todo lo que transcribo a continuación. Dice así:

«Nelle nobilissime montagne della Biscaglia stá gloriosamente sepelita una lingua, che dal nome della Provincia si chiama *biscaglina*, sconosciuta al resto della Spagna, percioche gli stessi naturali quando s'internano in essa, non la parlano piu se non che in segreto tra di loro. Ella non a somiglianza con verun' altra lingua né viva né morta; e chiunque la sente, la suppone ebrea o arabesca; in fatti si racconta aver un Biscagli no concorso in Barcelona alla cathedra di lingua ebrea parlando la lingua nativa, e l'impostura si scoprí, entrando casualmente nel teatro degli studi un compatriota del Concorrente alla Cathedra, mentre questi recitava il *Pater Noster* in biscaglino. I naturali vantano colla loro nobilissima origine l'antichità della lingua; alcuni la suppongono nata nella torre di Babel, ed io sono di questa opinione; Altri vogliono che sia questo stesso linguaggio con cui il Serpente inganno Eva: e quello ancora, con cui nel ritornar le cose al primitivo caos sedurra l'Anticristo il mondo. La disgrazia della Repubblica letteraria si é, il non

essersi ancora stampato in una lingua tanto illustre se non l'Abici con un poco di Dizionario. La mia scaza erudizione non giugne a poter precisamente decidere l'importante questione sull'origine di questa lingua: solo posso dire, per quel che riguarda il nostro argomento, *non aver mai conosciuto un Musico biscaglino.* (pág. 415 s.)» El autor escribe estas líneas al tratar de la musicalidad de las lenguas. (Los subrayados son míos).

Más adelante (pág. 447) dice:

«Generalmente la Música stá nella Spagna confinata nelle Chiese. i di cui Maestri di cappella sono ecclesiastici, e sono una vera appendice de' Contrappuntisti del seicento. Nella Corte, e nelle provincie meridionali vi é piu passione e piu senso per la Música: l'opera italiana e molto ben intesa in Cadice ed in Barcelona: *ma se si facese in Biscaglia, sarebbero i Musici lapidati*».

Con estas «pintorescas» opiniones del P. Eximeno damos fin a este trabajo. Como ve el lector, consta de dos partes: una el cuerpo o texto, y otra las notas. La primera es el texto que con algunas variantes leí en el Círculo Cultural Guipuzcoano (23-IV-1949). Para publicado, he ampliado las notas que leí, añadiendo nombres y detalles que hubieran hecho pesada una lectura. Sobre todo, he procurado dar unas referencias bibliográficas suficientes para justificar mis asertos. Que pueden aumentarse fácilmente, sin duda, pero que yo estimo bastantes, dado el carácter de esta publicación.

En ella habrá errores debidos a no poder consultar en su origen algunas fuentes, sobre todo las relativas al

punto de nacimiento, fechas y acontecimientos de la vida de los músicos que se citan en este escrito. Por consiguiente, lo damos como preparación para otros más definitivos, que corrijan algunos de los datos aquí consignados. En su modestia puede ser, si no una respuesta acabada al lamento o deseo de aquel insigne cronista que se llamó Carmelo de Echegaray, sí un intento de levantar el velo que cubre la historia de la música y músicos en nuestro país.



NOTAS

(1) CARMELO DE ECHEGARAY, *Cronista de las Provincias Vascongadas*. «De Mi País, miscelánea histórica y literaria» por D... San Sebastián, 1901.

«Con ser el pueblo vascongado pueblo de músicos, apenas poseemos trabajo alguno en que, de propósito, se estudie su música peculiar y se recuerden los nombres más ilustres de quienes las cultivaron. Quizás en ninguna otra de las esferas de la historia euskara, sean hasta hoy más limitadas las investigaciones del erudito consagrado a escudriñar nuestro pasado. Los nombres de músicos nuestros de siglos anteriores apenas han llegado a conocimiento del público» pág. 356.

(1 bis) He aquí el texto de Estrabón tomado del LIBRO TERCERO DE LA GEOGRAFIA DE ESTRABON QUE COMPREHENDE UN TRATADO SOBRE ESPAÑA ANTIGUA. TRADUCIDO DEL LATIN por D. JUAN LOPEZ, Geógrafo pensionista de S. M... Madrid, MDCCLXXXVII. por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

«Cenan sentados, y tienen a este fin asientos construídos junto a la pared. Los primeros lugares se ceden a los mayores en edad y gobierno. La cena se lleva al rededor de todos. En medio de la bebida danzan al son de la flauta, y guían el bayle con trompeta, saltando unas veces; y otras se hincan de rodillas baxando el cuerpo recto. Lo mismo hacen en Bastetania las mugeres, teniéndose una a otra de la mano» (pág. 155). Dice también Estrabón «Esta es la vida de los montañeses, que terminan el lado septentrional de España y la de los Gallegos, Astures y Cantabros, hasta los Vascones y el Pyreneo, pues todos viven de la misma manera» (pág. 157-58).

J. A. CHAHO. «Viaje a Navarra. Rev. Intern. des Etudes Basques» T/XXI, 1930, pág. 101.

«Estrabón refiere que en su tiempo los Vascos hacían sus comidas acompañadas al son de instrumentos de música. Los convidados se sentaban al rededor de una larga mesa dispuesta en forma de media luna. Los viejos, los magistrados, los guerreros más distinguidos ocupaban los primeros puestos. Muchachas estaban empleadas en el servicio y detrás de ellas sobre un estrado, se veían a los músicos y cantores. El festín terminaba con la improvisación de los bardos y alegres danzas».

(2) Cfr. Capítulo V. La Exposición de Códices en «Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada», celebrado en la Ciudad de Vitoria del 19 al 22 de Noviembre de 1928, pág. 268 ss. Véase la lista de los ejemplares presentados. Referente al Códice de Eibar: GREGORIO DE MUJICA en «Monografía histórica de la Villa de Eibar», Irún, 1910, pág. 128 ss. El Evangelionario de Roncesvalles era el libro que, según la tradición, servía para recibir el juramento de los priores de la Abadía al tomar posesión de su cargo; además de ello, el prior, en ausencia del Sr. Obispo de Pamplona, recibía sobre ese Evangelionario el juramento de los reyes de Navarra cuando ocupaban el trono y prometían guardar los Fueros de Navarra. Este Evangelionario tiene alguna música. Los dos evangelios, del principio y del fin, la tienen. En el centro del libro también hay algunas páginas con música.

Otro Evangelionario muy importante es el de la Catedral de Pamplona, sobre el cual también asegura la tradición juraban los Reyes de Navarra en su coronación. Contiene éste «el texto de los cuatro Evangelios, la Genealogía de Cristo con notación musical para ser cantada, un Himno al Espíritu Santo y el texto de un curioso juramento sobre la elección de Prelado con fecha III kalendas de febrero de 1227». (J. Gudiol, citado por MATILDE LOPEZ SERRANO en su artículo: «Evangelios de Navarra». Vide «Príncipe de Viana», n.º XXVI, primer trimestre, año VIII, pág. 21 ss.

En la hoja procedente del monasterio de Urdax se ve el Introito de la misa de la Virgen «Salve, sancta parens».

(3) VASCONIZARE.—*Vasconum more saltare*. Aimericus de Peyrato, abbas mossiacensis in Vita Caroli M. Ex. Cod. ms. 1545. Bibl. Regiæ:

**quidam cabreta Vasconizabani
levia pedibus persaltantes.**

(DU CANGE. «Glossarium mediæ et infimæ Latinitatis». t. VIII, pág. 248).

Aymeric de Peyrac, nació en Quercy, prior de San Lupercio (Gers) abad de Moissac en 1377 agosto 18, cronista. Murió en 1406. (ULYSSE CHEVALIER. Répertoire des sources historiques du Moyen Age par... Bio-bibliographie... nouvelle édition... Premier volume. A-I. París, 1905. pág. 83).

Aymeric de Peyrac es autor de una curiosa compilación histórica dedicada al duque Jean de Berry que se titula: STROMATHEUS TRAGICUS DE GESTIS CAROLI MAGNI AD JOANNEM BITURICENSEM... En esta compilación se trata no sólo de Carlomagno sino de otros asuntos. La Bibl. Nat. de París posee dos ejemplares, uno contemporáneo del autor, Lat. 5944 (que es el que cita Du Cange con la antigua numeración, 1545) y el otro de comienzos del siglo XV: Lat. 5945. El primer ejemplar va acompañado de glosas.

CABRETA. Instrumenti musici species videtur... (DU CANGE... T. II, pág. 9. CAPRIOLA. Hinc chevrette et chievrette, instrumenti musici species. Ibid. pág. 144).

FREDERIC GODEFROY en su «Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes», París, 1885, dice: «Chevrette» espèce de musette sans soufflet: le vent s'y introduit avec la bouche. Voir la description que Roquefort en donne dans son: «Essai sur la poésie française», pág. 124. «Chevretor-eur; celui qui joue de l'instrument de musique appelé: chevrette. «Chevretor» jouer de l'instrument de musique appelé: chevrette. «Chevrie», instrument de musique champêtre à l'usage des bergers et de ceux qui gardent les chèvres, cornemuse ou musette... «Chevrier», jouer la chevrie: t. II, (pág. 118 s.).

J. B. B. ROQUEFORT en su «Glossaire de la langue romane», París, 1808, dice:

CHEVREL. chevrette, chevrete, chevrette, chevrie: Chevreau, petite chèvre; caprea; et instrument de musique ressemblant à la cornemuse: sorte de musette champêtre. T. I, pág. 255.

(4) JOSE M.^a LACARRA. *Textos navarros del Códice de Roda. Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1945. **VERSI DOMNA LEODEGUNDIA REGINA:**

1 Laudes dulces fluant tibiali modo
magnam Leodegundiam Ordonii filiam;
exultantes conlaudemus manusque adplaudamus.
.....
.....

16 Gaudete gaudete.....

18 dulci uoce conlaudate proferentes canticum.
.....

22 Nervi repercussi manu cithariste
tetracordon tinniat armoniam concitet
.....

25 Dun lira reclangit tibia resonat
Pampilone ciuibus melos dantes suabiter
.....

34 Pulcerrima nimis audi modulamen
tibiale dulciter.....

45 Concentu parili resonate cuncti
cantu (dulce) tibia (personet) ut decet
.....

46 Reflectio canora resonat in aula

47 (musicalis) carminis.....
.....

61 Occurrant cantores suaues melos dantes
.....

67 Incipiat cantor percutiens liram
aut berberans cimbalum (in conc) entu cunctorum

pág. 271 y ss.

A. PIRRO. *Histoire de la musique. XV et XVI siècles*. París, H. Laurens, 1940. El autor (pág. 12) trae a colación un texto de Gerson que habla de «une pièce de bois allongée et creusée, sur laquelle sont tendues deux ou trois grosses cordes sur lesquelles on frappe avec un bâton». Descripción que nos recuerda el instru-

mento similar que aun hoy se usa en la región vasco-francesa, y en Aragón. En esta región se le llama «*chicotén*»: también se le ha llamado «*tambourin de Biscaye*».

(5) HIGINIO ANGLÉS. «España en la Historia de la Música Universal»; Rev. Arbor, números 33-34. Septiembre-October 1948. «Pocos son en todo el mundo los cantos epitalámicos antiguos conservados con su música; pues bien, el más arcaico de los conocidos hasta aquí va dedicado a *Leodegundia pulcra Ordonii filia* y se conserva copiado en notación mozárabe, indescifrable, en el códice procedente de la catedral de Roda, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Fué escrito, a mediados del siglo IX, para el casamiento de la reina Leodegundia con el rey navarro Fortun-Garcés» (pág. 15).

(6) JOSEPH ANGLADE. «Les troubadours provençaux en Biscaye». (Rev. de Filología Española, 1928, pág. 343 ss.). Cfr. también: Bulletin Hispanique, t. XXXII, n.º 1, Janvier-Mars 1930, pág. 92). Entre otras obras pueden consultarse: M. RAYNOUARD. «Choix des poésies originales des Troubadours» par... Paris, F. Didot, 1819.—V. BALAGUER: «Historia política y literaria de los Trovadores» por... Madrid, Fortanet, 1878.—J. ANGLADE: «Les Troubadours de Toulouse», Toulouse, 1928, etc... Respecto del punto de vista musical de los trovadores que citamos véase H. ANGLÉS: «La música a Catalunya fins al segle XIII», Barcelona, 1955. El autor habla de Peire Vidal y de Aimeric de Pegulhan. De Peire Vidal da a conocer 5 melodías (pág. 388 ss.) y del segundo sólo una (pág. 400).

En aquelh temps qu'el reys morí 'N Anfos
E sos belhs fils qu'era plazens e pros,
E'l reys Peire de cui fou Araguos,
E'N Dieguo qu'era savis e pros... (Aimerí de Peguilain).

RAYNOUARD. Poésies... T. IV, pág. 195

Aquí (España) trobavon cuend e gay
E donador lo rey 'N Anfos,
En Diego que tan fo pros... (Raimon Vidal).

RAYNOUARD, Poésies... T. V, pág. 346).

De unos fragmentos de «Abrils issia», pieza que tiene más de 1.800 versos.

(7) E. DE COUSSEMAKER. *Scriptorum/ de/ Musica medii aevi/ novam seriem a Gerbertina alteram/ collegit nuncque primum edidit.../ Tomus I./ Parisiis./ apud A. Durand, via dicta Rue des Gres-Sorbonne, 7, M DCCC LXIV.*

Por ser interesante para nosotros transcribimos el texto del Anónimo IV «De mensuris et discantu», en que se cita específicamente a Pamplona como uno de los centros en que se cultivaba la música con una personalidad muy marcada. En la pág. 346 se dice: «...; sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, velut in libris Hispanorum et Pompilonensium et in libris Anglicorum, sed diversimode secundum magis et minus, etc...»

En la pág. 349 leemos: «Notatores quidam solebant in cantu ecclesiastico semper inter duas scripturas, sive inter duas lineas scripture, vel supra unam lineam scripture quatuor regulas regulare ejusdem coloris; sed antiqui non solebant, nisi tres lineas diversi coloris; alii duas diversi coloris, alii unam unius coloris. Sed habebant regulas regulatas ex aliquo metallo duro, velut in libris Cartusiensium, et alibi multis locis. Sed tales libri apud organistas (es decir, compositores) in Francia, in Hispania et Arragonia, et in partibus Pampilonie et Anglie, et multis aliis locis non utuntur, secundum quod plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel nigris ex incaustro factis».

El mismo Coussemaker en su: «L'Art/ harmonique/ aux XII^e et XIII^e siècles/» Paris, M DCCC LXV. pág. 145 dice: L'Espagne et principalement la ville de Pampelune avaient des déchanteurs dont les compositions avaient franchi les Pyrénées, malgré l'imperfection de leur notation écrite dans la manière primitive, (sed solo intellectu procedebant, etc... como está transcrito líneas más arriba).

(8) Hállase también esculpida el arpa en el escudo de esta antigua casa, escudo llevado a Tolosa, y en otro de una casa de Lezo que lleva asimismo el nombre de *Arpienia*.

(9) Cfr. JUAN ITURRALDE Y SUIT. «Las grandes ruinas monásticas de Navarra», Pamplona, 1916. En la «relación y prueba

de lo que valía el convento de Santa Eulalia de Pampiona...» hecha por «Don Johan, procurador del monasterio, frayles y convento de Santa Eulalia...» se leen estas interesantes noticias: «Al lado de la pared de la dicha yglesia, hacia la parte de Sant Lázaro estaba un porche y había en él una danza de animalias de figuras tan perfectas y hechas de buena mano, proporcionadas y pintadas de pincel al hazeyte, y en el principio de la dicha danza estaba una figura como de frayle con un escripto... llamando a todos... a ver aquella danza. Y luego estaba la mona por tamborín y el gato por Rabitero y el ratón por atambor... Y luego estaba por guía de la dicha danza el asno y después tras él el león. Y luego el buey. Y después el puerco. Y tras él el caballo. Y luego la mula. Y después el cabrón. Y después el perro. Y después el raposo. Y después el lobo. Y después la sierpe. Y después la obeja. Y después el camello. ...Y después luego estaban tres figuras de Marisuciales y su hija Perosuciales con una bota de vino como que estaban bebiendo... Descripción que nos trae a la memoria algunas canciones de cuna que hemos recogido en nuestro país en las que algunos animales hacen de instrumentistas y danzantes.

En esta relación se dice también, enumerando los objetos valiosos que en el monasterio había: «...y estaba un órgano, de los buenos y lindos que había en este Reyno de Navarra». Notemos que dice órganos en plural, lo cual indica que no era sólo esta iglesia la que los poseía. La relación es de 1521, pero la fundación del monasterio parece haber sido hacia 1231 o 1232. (Págs. 225, 227, s.)

(10) JUAN ITURRALDE Y SUIT. «Miscelánea histórica y arqueológica», Vol. V. Obras de... Pamplona, 1917.

En la capilla de San Jorge había órganos grandes, chicos y portátiles. En 1413 el Rey mandaba pagar a Renal, o Renart, de Norduch, «Maestro de facer organos, por el coste de adobar los de su capieilla de los palacios de Olite», pág. 288.

También se entregó al mismo cierta cantidad por «valdrees, cola, tachetas, argenti vivo, planchas de arambre e otras cosas menudas para poner em debido estado los órganos de Santa Maria».

(11) De un «HANEQUI», tocador de arpa, ministrer darpa,

«habla el rey Juan I al vizconde de Roda», en Barcelona, 1588. Por las mismas fechas Juan I habla de un VENEQUI, ministrer nostre que fué en busca de un «ministrer flamench, appellat JOHAN DEL ORGENS». «En 1589 fué a Flandes con este fin; en el documento se le llama, VENEQUI, tocador de xalamia»... EDM. VANDER STRAETEN, *ibid.* T. VII, pág. 64, 72, 75. Puesto que las fechas coinciden y sabemos el trasiego que en aquella época se daba entre los artistas que tocaban en las casas reales, ¿sería aventurado identificar el ANEQUIN de nuestro texto con el que citamos en esta nota? De este trasiego, y de la misma época, tenemos un documento en que Juan I da permiso a Colinet y Matadança para trasladarse a las cortes de los reyes de Castilla y de Navarra y del Conde de Foix. De Matadança (un español tal vez, según VANDER STRAETEN) dice el rey «qui es fort abte de cornamusa», (*ibid.* pág. 74 s.). En 1585, Carlos el Malo, rey de Navarra, encargó, según parece, a un arpista inglés, Wautier, que envenenara a los príncipes de la casa de Francia. (Cfr. A. PIRRO: «Histoire de la Musique, XV et XVI siècles». París, 1940, pág. 18).

(12) MICHEL ANGELO LAMBERTINI. «Portugal. Période troubadoresque». Hablando de la época de Alfonso III dice: «On fit venir d'un peu partout des trouvères et des troubadours bretons, basques et provençaux, et l'influence qu'ils ont exercé dans toute la péninsule ibérique a dû grandement peser sur les troubadours portugais. (Encyclopédie de la musique. Dictionnaire du Conservatoire. 1ère partie... ESPAGNE et PORTUGAL. pág. 2404).

(13) Según Pirro (Histoire de la musique...) «la reine Ysabeau tient à ses gages, en 1410, Gracieuse Alegre, «menesterelle» du pays d'Espagne». (pág. 25). FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS en su «Cancionero de Palacio» (ed. crítica con estudio preliminar y notas, Barcelona, 1945) dice en la pág. 66:

Hablando de Villasandino dice: «Vill-da al de Mendoza algunas recomendaciones sobre el modo de distraer el ánimo y alejar las penas; entre otras cosas le recomienda:

Oyd a Martyn quando canta (e) tañe

.....

E ved a las vezes por mas gasajado
 Baylar a Graciosa muger del trompeta.

Gracias a nuestro Cancionero de Palacio podemos identificar este Martín que sabe cantar y tañer; necesariamente ha de ser Martín el Tañedor, que figura como autor de algunas composiciones de nuestro cancionero. En cuanto a Graciosa danzadera, casada con el Trompeta, podría ser una jugleresa de la casa de Alfonso V de Aragón, que figura en la Corte en el año 1417. Este trompeta podría referirse a un trompeta de ministrers, cargo importante en Palacio, a modo de jefe o director de los músicos (pág. 66).

(14) J. YANQUAS Y MIRANDA: Diccionario de Antigüedades del Reino de Navarra, T. I, pág. 184.

(15) G. DESDEVISES DU DEZERT, «Don Carlos d'Aragon, Prince de Viane», Paris, 1889/ pág. 154.

(16) A. CAMPION. «Euskariana», 9.ª serie. Navarra en su vida histórica. 2.ª edición, pág. 525.

(17) E. VANDER STRAETEN. Ibid. T. VII. Así, en 1405 cuando el duque de Borgoña, Juan Sin Miedo, habitaba su lujoso hotel de Artois, en París, convidó a un banquete al rey de Navarra, el cual hizo oír los músicos de su corte (pág. 83). Los peregrinos de nota solían ir acompañados de yuglares o yoglars (músicos de instrumentos o de voz). Mossen Johan de Chartes y Pierres de Montferrant, caballeros de Gascuña, llevaron tres yuglares a Santiago de Galicia en 1361; a la vuelta visitaron al infante D. Luis quien regaló a los yuglares 16 florines de oro.

J. YANQUAS Y MIRANDA. «Dicc. de Antigüedades del Reino de Navarra», por... Pamplona, 1840. T. II, pág. 707.

(18) GILLEBERT era sin duda, Gilabert, hermano de Juan de los órganos, famoso organista a quien el Rey de Aragón Juan I quiso llevar a su corte, según lo declara en su misiva al duque de Borgoña, dada en Zaragoza, 1388. Cfr. J. YANQUAS Y MIRANDA; «Dicc. de Antigüedades» Pamplona, 1840, t. II, pág. 488. A. PIRRO; «Histoire de la Musique», XV et XVI s. Paris, 1940, pág. 25 s. F. PEDRELL: «Organografía musical antigua española», Barcelona, 1901, pág. 66; E. VANDER STRAETEN: ibid. t. VII, pág. 67, 73.

(19) Archivo municipal de Tudela, libro I fol. 56. Dato amablemente comunicado por D. Francisco Fuentes, pbro. Pero el órgano de 1485-86 debió de estropearse o necesitar alguna reparación, pues en las Actas Capitulares de Tudela que abarcan las fechas de 1516 y 1536, hemos encontrado la siguiente nota o partida:

«Limosna para hacer los organos. Eodē die los sobre di-
de capto. eligierō por ministros de la mynstraciō mayor a
1518 don marn, de berrozpe canonigo y do in^o del Vayo racione-
ro a XX de mayo del sobredicho año los señores dean the^o
cator escolastico haqdano/bera/oraña gōzalo valla-
dolid ximeno varayz ojer fradriq. canonigos y capto. ofre-
zierō y mādaro p^a q. los organos se yziesē atendido q. la
yglia. esta necesitada por la obra del coro y por la necesi-
dad de los organos lo q. se sigue:

Lista de lo q. dieron.....
y mādaro q. el bicario q. es ministro de los pague
por cada uno destos sobredichos señores canonygos y ra-
zioneros lo q. cada uno dellos avra dado.
notaro q. los canyones del organo viejo a 11 de octu-
bre p. el chātre y mrescuela y por el maestro y allaro q.
abia 222 canyones en todo (pág. 12 y v^o).

En 11 de Septiembre de 1529 «Primeramte provaron a don
martín de iracheta, tañedor de la dha. iglia. y assentaron por tañe-
dor de los horganos de la dha. igl^a... El mismo día «tomaron por
cantor y contrabajo a don pedro... habitante de Olite (pág. 32 v^o).
Unos años antes en 1524 se establece: «Item fue ordenado q. sea
obligado de enseñar a los q. quisierē aprender de canto es a saver
»q. los q. aprendieren canto llano le paguen a diez grosses por mes
»y los de canto de organo y contrapunto le paguen a XII grosses
»por mes» (pág. 25).

(20) DUBARAT, abbé. «Le missel de Bayonne de 1545». Pau
1901. Pág. CXXVII ss. El autor transcribe íntegro este interesante
contrato firmado el 18 de Noviembre de 1488.

(21) P. FERNANDO DE MENDOZA. «Pamplona en aquel
tiempo». Guía programa de las fiestas de S. Fermín del año 1918.
Se trata del año 1427, libro de Fuegos, tiempo de Carlos el Noble.

En el mismo artículo dice el autor que vivían en el barrio de S. Cernin un armero, un bordador y *Bernart el organero* (citado hace un momento). Debo hacer constar aquí que muchos de los datos que han aparecido en las líneas anteriores (no todos) me han sido suministrados por el citado Padre. Suum cuique. Pueden completarse estos datos con los que aparecen en la obra de *Ramón Menéndez Pidal* «Poesía juglaresca y juglares» Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid, 1924. Hay una segunda edición en Espasa Calpe, S. A., Argentina, 1942, Colección Austral.

(22) Cfr. CUARTA PARTE DE LOS ANNALES DE VIZCAYA que Francisco de Mendieta, vecino de Bilbao, recopiló por mandado del Señorío. Manuscrito inédito que perteneció a la Biblioteca de D. Juan Alfonso de Guerra.....y lo publica D. Juan Carlos de Guerra. San Sebastián, imp. y enc. de Hijos de J. Baroja, 1915, pág. 62.

(23) M. SORIANO FUERTES. «Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850»... Barcelona, 1855-1859. Cuatro volúmenes. (Cfr. Vol. II, pág. 119 del texto y 22 del suplemento musical. Según Soriano Fuertes, A. «estudió en la universidad de Salamanca. Después pasó a Burgos, en donde compuso varias obras de música, conservando dicho Pérez un fragmento de un Stabat Mater a cuatro voces».

(24) ROBERT EITNER. Quellen-Lexikon von... Leipzig, 1900. T. I, pág. 154, cita también a Anchorena pero sus referencias están tomadas de Soriano Fuertes.

Según una nota del libro de Actas de la Catedral de Pamplona «a Joseph Ansorena maestro mayor de cantoricos fueron deliberados et pagados por mí Johan Lestielle por la música de misas et psalmos día 4.º de Jenero anno MCCCC XXX VI».

(25) A título de mera curiosidad bibliográfica transcribimos unas líneas de Soriano Fuertes en su Historia de la Música (t. III, pág. 199-200, nota), en las que, copiando a Vicente Pérez en sus «Apuntes curiosos», dice que «S. Ignacio de Loyola fué el autor de la Marcha Real llamada austríaca, que desde Carlos V duró hasta la dinastía de Borbón» (?).

Acerca de Anchieta pueden verse: F. ASENJO BARBIERI en su «Cancionero de Palacio de los siglos XV y XVI», en el que, además de algunos datos referentes a la vida de este músico, se dan a conocer cuatro composiciones suyas. H. ANGLÈS «La Música en la corte de los Reyes Católicos» en que se transcriben dos misas suyas (la segunda incompleta) y se habla de él en la introducción. Este mismo musicólogo da como fecha de nacimiento de Anchieta el año 1462; sabíamos ya que murió el 30 de Julio de 1523. (Cfr. «Die Musik/ in Geschichte und/ Gegenwart». Allgemeine Enzyklopädie der Musik/ herausgegeben von Friedrich Blume. Bärenreiter-Verlag./ Kassel und Basel. 1949. 3. Lieferung/ An-An. columna 454 s.). J. B. de ELUSTIZA y GONZALO CASTRILLO HERNANDEZ en «Antología musical... Polifonía vocal siglos XV y XVI» en que, además de breves noticias acerca del autor, se dan a conocer tres composiciones.

A. COSTER habló de Anchieta en su libro «Juan de Anchieta et la famille de Loyola» con un prólogo de G. Desdèvises du Dezert. Revue Hispanique, Juin 1950, Tome LXXIX, n.º 175. El P. Juan María Pérez Arregui opuso sus reparos a algunas de las hipótesis sostenidas por Coster en cuatro artículos aparecidos bajo el título de «El niño de Loyola visto por A. Coster» Razón y Fe, años 1931 y 1932, t. 95, 96, 97 y 98. De Anchieta y de los incidentes ocurridos con ocasión del sepelio suyo habló el P. José Adriano de Lizarralde, franciscano, en su libro: «Historia del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia» Santiago, El Eco franciscano, 1931.

Hasta el presente no se sabe mucho de la vida de este músico guipuzcoano. Barbieri fué quien primero le dió a conocer publicando algunas composiciones suyas. Yo quiero traer a colación unos documentos referentes a Anchieta que existen en el Archivo del Departamento de Lille, que creo, inéditos. Dican así:

yo holgara mas escriuyr otras nuevas mas alegres a vra alteza y q̄
 uviera mas plazer contar mas suplico a v. a. q̄ las rescia segud el
 tiempo y conformese con la voluntad de Dios. v. a. sabrá q̄ el Rey
 nro Señor es fallescido ya ha sido su fin segund segud su vida q̄ un
 santo no muriera mas catholicamente q̄ Dios aya piedat de su any-
 ma. no dubdo q̄ ya sabrá lo (borrado) ante de agora por muchos.
 mas yo q̄ se qto supiese de my y suplico a v. alteza q̄ se acuerde de

my pues agora es tiempo y mi oficio q̄ solia con l p̄ncipe y cō v̄ra alteza paire(?)q̄ la aya ya y en todas cosas tengo puesta my esperança en v̄ra alteza, y un criado de doña de veamont le suplicara pa my por una abbadya suplico muy humyllmte semande dar credito con tanto hago fin Rogando a nro Señor goarde y acreciente su vida y conserve y aumete su Real estado como por su excellente corazon es deseado

exçellentissima Señora

muy humyllmente veso pies y manos de vuestra magestad

J. anchieta

A. de arvas.

al dorso:

A la muy alta y muy pode

rosa señora: la señora

p̄ncesa madama margue

rita my señora

(Archives du Département du Nord. LILLE. B/36 880 (n.º del Inventario).

muy alta y lustris^{ma}

p̄ncesa y señora

pero garcia de anchieta hrº de Joanes de anchieta maestro de capilla de v̄ra alteza despues de vesarle sus manos le aze saber como una abadia de la pºuincia de guypuscoa q̄ v̄ra alteza pidio para Joanes esta puesta en litigio en q. un obpo loaysa familiar de Roma a demadado la mrd syn estar bien ynformado por q̄ ningº q̄ no sea natural d la dicha pºuincia puede poseer la dicha abadia y cō tal condiciō se otorgo la fundacion della y pues Joanes es natural de la dicha pºuincia y v. a. tiene la merced pimera supilcole muy humylmente tenga la mano en este insº como Joanes no pierda su derecho y comuniq̄ esto con el chanciler y con monsr de chebros no oluidando el oficio de maestro de capilla.

Archives du Dept. du Nord. LILLE. (n.º 40. 627. es copia).

He aquí dos documentos de 1505 referentes a Anchieta.

Archives du Nord, B 2191. Compte de la recette generale des finances de Philippe, archiduc d'Autriche, roi de Castille. (Année 1505). (folio 315). «A magister Johannes de Anchiata, nagaires maistre

d'escole de Mons^r le prince de Castille, la somme de cent livres du dit pris (de quarante gros, monnoie de Flandres la livre), pour don que le Roy par ses lettres patentes du XXII^e du dit mois de septembre (XV^e V) lui en a fait pour une fois, en consideration des services qu'il lui avoit faiz ou dit estat de maistre d'escole, meisment pour l'aidier a payer ses crediters et apres s'en retourner en Espagne. Pour ce icy, par sa quittance avec les dictes lettres veriffiés comme dessus (du tresorier general des finances) cy rendues, la somme de C livres».

.....

Archives du Nord, B 2195 n.º 74 346. (1505)

Je, Johannes de Anchiata, par ci devant maistre d'escolle de Mons^r le prince de Castille et de Mesdames Lyenor et Ysabeau ses seurs, effans du Roy de Castille, confesse avoir receu de Symon Longin, conseiller et receveur general de toutes les finances du Roy de Castille, la somme de cent livres de XL gros, monnoie de Flandres la livre, pour don que le Roy, par ses lettres patentes donnees en sa ville de Bruxelles le XXII^e jour de ce present mois de septembre, m'en a fait de grace especial pour une fois, en consideration des services que je lui ai faiz ou dit estat de maistre d'escole, meisment pour m'aidier a payer mes crediters et après m'en retourner en Espagne. De laquelle somme de C livres, du pris et pour la cause que dessus, je suis content et bien païé et en quicte le Roy, son dit receveur general et tous autres. Tesmoing le seing manuel de maistre Evrard Rousseau, secretaire du dit Roy, cy mis a ma requeste, le XXVI^e jour du dit mois de septembre l'an mil cinq cens et cinq.

(firmado) Rousseau.

original pergamino apaisado.

Debo estos dos documentos a Mlle. E. Lancien, archiviste honoraire aux Archives du Nord.

Hemos visto también las letras patentes por las que «PHELIPPE par la grace de Dieu Roy de Castille, de Leon, de Grenade » et archiduc d'Autrice, Prince d'Aragon...» ordena se paguen a J. de Anchiata las cien libras... letras dadas en Bruselas en XXII de septiembre de 1505. No creemos necesario transcribirlas.

Notemos que la petición de Anchieta va firmada por él. No así la de Pero García de Anchieta, que es una copia.

A título de documentación bibliográfica señalemos que en «Leonis X, Pontificis Maximi Regesta» del cardenal HERGENROTHER se lee, referente al año 1515 10 de Junio, esta noticia: (3132) Episcopis Cavallicen. et Agrigentin. et Officiali Abulen. mandat ut Johanni Gundisalvi de Anchieta cler. Placentin. Mag. Garsiaz de Gibroleon script. familiari, par. ecclesiam loco de Tormelas Abulen. dioec. obitu Benedicti Diaz vacantem et dicto Johanni antea non rite collatam conferre curent. «Vítæ ac morum» (Blondus! Grat. p. fam. script. Millin. Enckenw! Verdesotto. Coll Bucanus) L. 1071. f. 56.

(pág. 182 del fasc. 11).

¿Será algún pariente del compositor?

(26) De Bizcargui se cita una Salve a 4 v. mixtas.

(27) ESTEBAN DE GARIBAY Y ZAMALLOA. «Memorias». Memorial Histórico Español. Colección de Documentos, Opúsculos y Antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Tomo VII. Madrid, 1854, (pág. 95).

(28) Ibid. pág. 95 s.

(29) Ibid. pág. 176.

(30) H. ANGLÉS. «La música en la Corte de Carlos V...» Barcelona 1944, cap. I, pág. 18. León X contaba con *musicí y cantori segreti* para la ejecución de la música profana y de cámara. Entre éstos figuraban los españoles Enrique, Andrés de Silva. ¿Será este Sylva el que Echegaray cita en su obra «De mi País», cuyo nombre vió en la Lyra Sacro Hispana de Esclava y de quien dice éste que Arcadelt le tomó un tema para componer sobre con él una misa? A pesar de mis pesquisas para compulsar este texto de Esclava no he podido hallarlo.

(31) E. DE GARIBAY Y ZAMALLOA.

(32) A. PIRRO. «Histoire de la musique XV^e et XVI^e siècles par...» París, 1940, pág. 185.

(33) CHARLES BORDES. «Trois Chansons du XV^e siècle». Société de Chanteurs de St-Gervais, París. GUSTAVE MICHIELS. Chansons anciennes du Pays de France, chez Rouart, Lerolle et C^{ie}, 1910.

GASTON PARIS. «Chansons du XV^e siècle» publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris par... et accompagnées de la musique transcrite en notation moderne par AUGUSTE GEVAERT. Paris. Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}. M. DCCC LXXV. Para el texto de la canción vide pág. 7 ss.; para la música apéndice: Musique; pág. 4.

En mi folleto «Essai d'une bibliographie de la musique populaire basque», Bayonne, Musée Basque, 1932, he dado la reproducción en facsímil de la canción, como aparece en el códice de la Biblioteca Nacional de París. (pág. 6, SS.)

(34) N.º 431. «Jançu Janto dego de garcigorreta», n.º 445. «Zutegon/ e zinguel deriquegon. (ezin geldirik egon). El n.º 431 tiene un texto enteramente vasco. El 445 solamente el estribillo citado. Hay en la colección de este libro un anónimo cuya letra hace referencia a Juancho de Mondragón, se cita a S. Miguel de Oñate y promete «urdaya con coles/ qu'es muy rico comezon». (n.º 417). Entre las obras indicadas en el Índice original, pero que no existen por falta de las hojas correspondientes hay un villancico «Bar bar bar çereñen».

(35) Cfr. Poemas de la única poetisa americana, musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz. Tomo I, pág. 219. Madrid, imprenta de Angel Pascual Rubio. Año 1725. Cfr. también «Mélanges de linguistique et d'anthropologie» par ABEL HOVELACQUE, EMILE PICOT ET JULIEN VINSON. Paris. Ernest Léroux. 1880. Sor Juana Inés de la Cruz nació en San Miguel de Nepantla el 12 de Noviembre de 1651. Entró en religión a los 26 años y murió el 17 de Abril de 1695. Esta canción aparece en dos volúmenes de la Biblioteca Nacional de París, pág. 239 de la edición de 1689 y 241 de la de 1691. Las diferencias que en ambos textos se observan son de ninguna importancia, (pág. 197 ss.). Esta ilustre religiosa no olvidaba su ascendencia vasca. EZEQUIEL A. CHAVEZ en su «Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz», casa Editorial Alaraluce, Barcelona, 1931, dice: «Ella no obstante, se acordaba con orgullo de su no muy remoto origen vasco» y así, en la dedicatoria del 2º tomo de sus obras publicado en Sevilla 1692, escribió dirigiéndose a don Juan de Orbe y Arbielo igualmente

vasco: «siendo como soy rama de Vizcaya y Vuesa Merced, de sus nobilísimas familias, de las casas de Orbe y Arbieto, vuelvan los frutos a su tronco, y los arroyuelos de mis discursos tributen sus corrientes al Mar a quien reconocen su origen».

En su celda tenía instrumentos músicos y matemáticos; Sor Juana Inés de la Cruz era también aficionada a la música; la estudió a fondo y escribió un tratado de música, un método «obra tan alabada que bastaría para hacerla famosa en el mundo». Es muy curiosa la misiva en verso que escribió contestando a la Condesa de Paredes. Esta, sabedora de que había escrito un tratado de música, se lo pidió. La monja se excusó con aquellos versos: «De la música un cuaderno/pedís y es cosa precisa, que me haga a mi disonancia/que me pidáis armonías, etc...» Cfr. AMADO NERVO, *Obras completas*, vol. III, Juana de Asbaje, pág. 118 ss. Madrid, Biblioteca Nueva.

(36) Cfr. JULIO DE URQUIJO, «La tercera Celestina y el Canto de Lelo» *Rev. Int. de los Est. Vascos*. 1910, pág. 573 ss.

(37) BENITO VIZCARRA. «Gabon Kanta-zarrak» en la *Gaceta del Norte*, 28 de Diciembre de 1932. Fr. JUAN RUIZ DE LARRINAGA: «Nota bibliográfico-navideña» «Un Villancico vasco, cantado en 1755 por los Franciscanos de Bilbao», en la *Gaceta del Norte* 28 de Diciembre de 1932. El autor de la música fué el P. fr. Martín de Oaraveytia, organista y Maestro de capilla del convento de Bilbao.

(38) No sé si vale la pena de anotar lo que Soriano Fuertes recoge en su *Historia de la Música* (T. I, pág. 64, nota) y que luego repitió Miguel Rodríguez Ferrer en «Los Vascongados» (pág. 186) y es como sigue: «En el archivo de la ciudad de Pamplona, se conservaba una canción en idioma casi enteramente vascuence llamada «el Romance de Pacho» y las melodías estaban anotadas con las referidas notas musicales (de los alfabetos turdetano y cellíbero); motivo suficiente para estimarlo como el documento más antiguo si existe todavía». Citamos este texto de Soriano Fuertes a título de curiosidad.

(39) Debo a mi amigo el musicólogo Santiago Kastner haber conocido el nombre y los dos Tientos de Alvarado. SOUSA VITERBO en sus: «Subsidios para a Historia da Musica em Portugal» habla de este «biscainho» tangedor dos orgaos de capella real.

D. Felipe II le hizo merced en 13 de Abril de 1602 de 30.000 reales de pensión en cada año y en 13 de Junio del mismo año de 3 modios de trigo. Alvarado debió de alcanzar los primeros años del reinado de Juan IV pues este monarca, en 6 de Marzo de 1643 hacía merced a su viuda María da Costa de 2 modios de trigo de los 3 que tenía de pensión. El tercero fué adjudicado a un sobrino suyo Pedro de Alvarado, mozo de número de la capilla real. Alvarado falleció en 1643, según reza su epitafio de la antigua iglesia de los Mártires, que decía así: «Sepultura de Diogo de Alvarado, tangedor de tecla da capella real 43 annos e de sua mulher, o qual falleceu em 12 de fevereiro de 1643».

Felipe II decía: «aos que esta minha carta virem faço saber que auendo respeito a boa informação que tenho de Diogo daluarado, biscainho de nação, e tangedor d'orgao em minha capella, e aos muitos annos que ha que me serue, ey por bem de lhe fazer mercê», etc... (13 de Abril de 1602, Torre de Pombo, Chancellaria de D. Filippe II, Doacoes, liv. 9, fol. 320).

(40) Soriano Fuertes dice que «en el año 1577 se puso en la torre de la capilla del real Palacio de Aranjuez, el reloj con música de campanillas que hoy existe fabricado en Toledo por un vizcaino cuyo nombre no hemos podido averiguar... Descuidado este palacio en tiempo de Felipe II por llamar toda su atención El Escorial, este reloj quedó abandonado y casi se inutilizó: hasta que Felipe III lo mandó componer y arreglar por el placer que le causaba oirlo. De este mecanismo de campanas se tomó la idea para el órgano que remitió desde Flandes a Carlos II el Conde Monterrey y que fué colocado en una de las torres del monasterio de S. Lorenzo en el Escorial, como se deja ya dicho». (Historia de la Música, etc... T. II, pág. 254).

(41) E. VANDER STRAETEN. «La musique aux Pays-Bas», t. VII, pág. 378. En los descargos de Carlos V hechos por los comisarios en 2 de mayo de 1560 se lee: «LAS PERSONAS QUE ANTASADO LOS BIENES Y HAZIENDA QUE ESTAN EN LA FORTALEZA DE SIMANCAS, QUE DEXO SU MAG^d. IMPERIAL, QUE ESA (sic) EN GLORIA, SON LAS SIGUIENTAS (sic), Y LO QUE PARECE QUE DEVE DAR CADUNO.

Pero Ximenez de Oñate, organista, un día en tasar el clavicordio y organillo, a ducado y medio.

(42) F. PEDRELL. *Hispaniæ Schola Musica Sacra*. Vol. III, Antonio de Cabezón, pág. IV. F. PEDRELL. *Diccionario biográfico y bibliográfico* T. I, pág. 495.

(43) Dr. LOPE MARTINEZ DE ISASTI, beneficiado de la Iglesia de San Juan Bautista de Lezo. «Compendio historial de la M. N. y M. L. Provincia de Guipúzcoa», compuesto por el... En Madrid, año de 1625 y 1626. Con su vida y varios suplementos, notas, y adiciones por D. Rafael Floranes Robles y Encinas, Señor de Tabanero, S. Sebastián, imprenta de Ramón Baroja, 1850, pág. 476.

Al hablar de Lezo no queremos omitir un caso especial citado por Isasti a quien, como es natural, dejamos la responsabilidad de sus afirmaciones. Cita a un Joanet de Amézqueta, de mote Axul, que murió de 100 años. Según personas que le conocieron, hacía oír y entender lo que quería desde la sierra de Jaizquibel a los pastores de la montaña de Aya. Y cuenta Isasti que en las guerras con Francia abalía y hacía rendir a los enemigos con dar una voz que la tenía terrible y le llevaban para este efecto. A su fama vino a Lezo la mujer de D. Diego de Carbajal desde Fuenterrabía adonde residía con su marido alcaide de la fortaleza; y habiéndole llamado al cementerio de la Iglesia (que está en alto) y rogado diese la voz en su presencia, se acomodó para ello: puestas las manos en la cinta y estribados los pies a dos lados del suelo, dió la voz en grito, tan recio que cayó la señora en tierra aturdida de espanto: con lo cual se certificó de lo que le habían informado». Cito este pasaje del libro de Isasti para salpicar con una nota de humor la enumeración un poco monótona de músicos y músicas que aparecen en estas líneas.

(44) JOSE SANCHIS y SIVERA. «La Catedral de Valencia». Capitulo XXVI, pág. 456.

(45) EDMOND VANDER STRAETEN. «La Musique au Pays Bas avant le XIX siècle». Documents inédits et annotés... par... Tome Huitième. (Les Musiciens néerlandais en Espagne) 2^e partie. Bruxelles. 1888.

En un inventario de los muebles de Felipe II estimó y tasó cinco órganos el experto Joseph Deysasaai, a 15 de Mayo de 1602.

Este nombre Deysassi dió algún quehacer al autor del libro pues dice: «Nous n'avons de cet artiste que cette signature, qui, vraisemblablement, menera à la détermination de sa nationalité italienne ou walono-française, celle-ci obtenue, s'il se peut, par la traduction de l'appellation *de i Sassi* en celle DES ROCHES, sous laquelle existent de nombreuses familles, au Hainaut et dans le Nord de la France.

En detachant le nom de famille DEYS, sa provenance paraît néerlandaise ou allemande. L'appellation additionnelle de SASSI pourrait alors signifier le nom de la femme de l'artiste, une italienne sans doute, à moins qu'elle ne comporte une marque ou un titre.

Pour l'orthographe du prénom de Joseph, elle nous semble aussi flamande que française. On écrirait aujourd'hui JOZEF, en bon flamand. Ce n'est point la façon d'orthographe adoptée en Espagne, en tout cas». pág. 298 s.

Parecida equivocación sufre el autor de «La Música en la Corte de Carlos V» (H. Anglés) al creer italiano a Garamendi (Juan de), menestrel de flauta de la corte de Carlos V. Este apellido es vasco así como el Sebastián de Mendieta que también aparece en la lista de menestrel de aquel monarca. Ambos nombres aparecen repetidamente en las nóminas de la capilla real (pág. 37).

(46) LOPE DE VEGA. «El viaje del alma» Representación moral de... Autos Sacramentales. Biblioteca de Autores Españoles... Rivadeneira, 1865, vol. LVIII, pág. 152.

(47) P. MANUEL DE LARRAMENDI. «Corografía o Descripción general de la muy noble y muy leal Provincia de Guipúzcoa»... Barcelona, 1882, pág. 118 s.

(48) JUAN RAMON DE YTURRIZA Y ZABALA. Historia general de Vizcaya... Prólogo del P. Fidel Fita. Barcelona 1884. Los órganos que cita son los de: Axpe de Busturia, Luno, Murelaga (buen órgano), Berriatúa, Cenarruza, Xemein (buen órgano), Amorebieta (costoso órgano fabricado el año 1780), Deusto, Galdácano, Ceánuri, Dima, Olabarrieta, Abadiano, San Agustín de Echebarría, Durango (buen órgano), Balmaseda, Orduña (buen órgano), Ochandiano (órgano de coste de 65 mil reales fabricado el año de 1778 y siguientes), Bilbao (buen órgano), Portugaleta (id.), Lequeitio (id.), Ondárroa,

Villaro, Elorrio (buen órgano), Guernica (id.), Munguía, Ermua (costoso órgano).

(49) Notas inéditas de mi archivo. De fines del siglo XV y comienzos del XVI es un organero, natural de Cascante, MARTINEZ (Juan) a quien en 15 de Mayo de 1522 el Cabildo de la Catedral de Huesca le concedió una pensión de 100 s. para reparar el órgano de dicha iglesia. (Arch. del I. E. de M.).

(50) SANTIAGO KASTNER en su «Inventario dos ineditos e impressos musicais» Subsídios para un Catálogo, (Coimbra 1957) cita de Garro, Francisco, varias misas, lecciones de difuntos y tres Alleluia editados en Lisboa en la imprenta de Pedro Crasbeek, 1609. Cita también varias otras composiciones a 4, 6, 8 voces...

Luis Garay fué discípulo de Diego Pontac, según afirma éste en una carta de «Granada 22 Junio de 1655» en que dice: «Los discípulos que he enseñado... el maestro Luis Garay en los estravagantes de Granada» (pág. 22). J. DE VASCONCELOS, «Index da Livraria de musica do Rey Dom Joac IV», segunda parte, Porto 1900.

En la respuesta en verso de Pedro Vas Rego a D. José de Torres dice aquél: «Todos con Malagaray/sus dulces panales chupan/, de que estrujaron el nectar, que en toda España redunda». Ibid. pág. 164. Juan de Castro y Malagaray murió de maestro en Cuenca. Ibid. pág. 164 y 152.

Respecto de Juan de Arratia apareció una muy breve noticia en que el Dr. Marañón, en su libro «Antonio Pérez», hace a un Juan de Arratia maestro de música de la hija del político español. En carta particular, el autor del libro me escribió (27-IV-1950) diciendo que en la segunda edición de la obra rectifica esta especie. La maestra de Doña Gregoria Pérez fué una «Isabel Ruiz, cantora y mujer desenvuelta, con la que, al parecer, tenía más o menos que ver Antonio Pérez. Y Juan de Arratia muy amigo de Isabel servía de intermediario».

(51) E. DUCÉRE «La Bourgeoisie Bayonnaise sous l'ancien Régime. Moeurs, usages et costumes». Pau 1889. pág. 136. Notemos que ya en 1598 existía una corporación o sociedad de músicos. Hay documentos que demuestran que en 1605, 1706, 1718 y 1765 existía dicha corporación. Sus primeros estatutos datan de 1681. Cfr. E.

DUCÉRE, «Dictionnaire Historique de Bayonne», Bayonne, 1915, t. 11, pág. 114. Sabemos también que a principios del siglo XVIII había un organista en Ciboure: se llamaba Martín de Etcheto, «âgé de 80 ans, organiste de l'église paroissiale; maître d'école» il sait le plain-chant...». De varios sacerdotes de la misma parroquia se dice que conocen el canto llano. (Cfr. P. HARISTOY: «Les paroisses du Pays basque pendant la période révolutionnaire. Ciboure», en la revista: Etudes historiques et religieuses du diocèse de Bayonne. 4me année-6e livraison-Juin. Pau, 1895, pág. 285.

(52) «Relation du voyage d'Espagne» par Madame D... à Lyon, M DC XCIII. El autor de «Voyage en Espagne» curieux, historique et politique fait en l'année 1685... a Paris, chez Charles de Sercy... M DC LXV, hablando de Donostia, dice en la pág. 10: «Nous auons esté recommandez a un fort honneste Marchand qui l'apresdinée, nous mena a un Couvent de Religieuses ou nous oüismes une pitoyable musique. Un Bourdelois qui est au Baron de Batteuille, connoissant quelques unes de ces chastes renfermées leur fut parler après la musique, el elles le prièrent de nous mener a leur parloir, souhaitant de nous voir et de nous entretenir. Mais comme nous n'entendions point encore la Langue, nous nous en excusames. Leur couvent est sur vne hauteur d'où l'on peut fort bien battre la ville qui est vis à vis, et le Chasteau ou Citadelle qui est sur le haut de la Montagne, au pied de laquelle est la Ville, sert plustot de guerite pour la decouerte, que de défense a cette Place». Esta descripción parece convenir al convento antiguo de S. Bartolomé.

(53) V. DUBARAT. «Le missel de Bayonne en 1543», Pau 1901, pág. CCXIV, etc.

(54) Ibid.

(55) A. PIRRO. «Les clavecinistes». coll. Laurens (pág. 117). Durocher era organista de la Catedral de Burdeos; fué nombrado de la iglesia de S. Juan de Luz en 1722. Cfr. N. DUFOURCQ. «Documents inédits relatifs à l'orgue français». Según este autor, en 1724 se habla de la reparación del órgano por Adrián Lespine. Hay un documento de 1730, una carta de Durocher, organista, en que se señala la disposición del órgano y lo que hay que hacer con él. Este

órgano tenía 4 teclados y uno de pedal de 17 notas (vol. II, segunda serie, págs. 447-448).

(56) MANUEL JOACHIM. «Notulas sobre a musica na Se de Viseu». M. CM. XLIV.

LEGORRETA (José García de), natural da Villa de Folles del Reino de Navarra... Provisión dada en 6 de Noviembre de 1725. (pág. 9). No conocemos villa de este nombre de Folles. Será Falces. Torres?

(57) FLÉRIDA DE NOLASCO. «Vibraciones en el tiempo». Editora Montalvo. Ciudad Trujillo. 1948. «En el censo que levanta Antonio de Osorio (1605-1606) aparece el nombre de Martín Ruíz Zalaeta, noble guipuzcoano que crió un muchacho que se llamaba Sebastián Zalaeta, que fué gran cantor...» (pág. 47).

Citemos también de paso al Padre Juan de Bolívar, agustino, natural de Lequeitío, que fué 18 años Vicario mayor del Coro de S. Felipe el Real. La Catedral de Toledo le convidó varias veces para su cantor perpetuo, ofreciéndole 600 pesos anuales y sacar licencia de Roma; así, lo mismo le ofreció la de Méjico, pero él, siguiendo su vocación, llegó a Philipinas el año de 1759. Cantó muchas veces en Manila y venían las gentes de muy lejos en tropas a oírle cantar, por su exquisita habilidad y metal de voz incomparable. Tañía con primor el órgano, el arpa, el rabel, la flauta dulce y otros instrumentos. Compuso canto de órgano, tres tomos en folio de varias Glorias Credos y Villancicos... Murió en Laglag (hoy Dueñas) a 15 de Enero de 1757. Casi todos los maestros de capilla que hay en aquellas provincias fueron discípulos suyos y hasta hoy celebran mucho su estupenda habilidad en los cantos llano y de órgano». Estas noticias son del «Osario Venerable» obra del P. Agustín María de Castro, citada por la revista «Euskal Erriaren alde» año I, t. I, pág. 91 s.

Señalemos aquí un interesante artículo de Isidoro de Fagoaga «Músicos argentinos de estirpe vasca» publicado en «Eusko-Jakintza «Revue d'Études Basques», vol. III n.º 2-3, Martxo-Garagarrilla'k 1949. pág. 267 ss.

(58) Tomamos estas notas de «Música y Maestros de la Catedral de Pamplona» de D. Leocadio Hernández Asuncce, miro.

de capilla de la C. de Pamplona, trabajo premiado en el Concurso del Instituto Español de Musicología en 1947-1948. (Arch. del I. E. de M.).

(59) Del conocimiento que de su arte tenían los músicos de épocas pasadas, no sólo práctico sino teórico, da fe, por ejemplo, la discusión célebre habida con ocasión de la misa SCALA ARETINA que en 1702 escribió Valls, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona. En uno de los misereres del Gloria hay una entrada del 2.º tiple que desconcertó a los seguidores de las reglas clásicas. Por cierto, que entre los impugnadores vemos estos apellidos vascos: Egüés, (Manuel), mtro. de cap. de Burgos; Zubieta (Francisco), m. de c. de Palencia; Araya (Simeón) m. de c. de León; Urroz (José) m. de c. de Avila; Martínez de Ochoa (Simeón), organista de Calahorra, y Urrutia (Dionisio) org. de id. (Vide: F. PEDRELL: «Musics vells de la Terra». Segona serie (segles XVII y XVIII), continuación en: Revista Musical Catalana 1907, pág. 115 y 157 y ss.).

Citemos un ejemplo de época relativamente reciente, 1767. Para proveer la plaza de organista de la Villa de Irún se convocó en 10 de Noviembre de aquel año un concurso, cuyo Maestro Examinador fué D. Manuel de Gamarra, mtro. de Cap. de la Iglesia Parroquial de Santiago de Bilbao. Se presentaron a este concurso Alejo de Seama, org. de Alfaro; Josef Potoc, de Pamplona; Blas Fermín de Ugalde, natural de dicha ciudad; Vicente Gil, org. de Calatayud y mtro. de cap. de la misma; Miguel Antonio de la Plerola, org. del Crucifixo de Puente la Reyna; Joaquín Martínez, org. de la iglesia de la Villa de Fuente Espina; Don Manuel de Uribe, natural de la V. de Oñate; D. Francisco Celaya, organista, natural de la villa de Madrid y D. Miguel de Leguía, natural de la Villa de Vera. El veredicto de Gamarra fué «...habiendo examinado a los nueve opositores... ha hallado ser el más hábil... así en el manejo del Organo como en la composición a D. Joaquín Martínez...» etc... «Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la N. y L. Villa de Irún, 1804. (Bib. Munic. de Bayonne, pág. 117 ss). El organista anterior a este concurso fué Don Vicente de Quintana que sirvió desde 1746 hasta 1767, fecha del concurso a que nos hemos referido.

En el libro de D. SERAPIO MUGICA «Índice de los documentos del Archivo del Excmo. Ayuntamiento... de la Villa de Irún», 1898, se cita como organista a D. Asensio Aurela; lo fué desde 1740 a 1746, a quien siguió Vicente de Quintana, Joaquín Martínez, etc... pág. 154-155. En Irún había órgano ya en 1613 pues en las cuentas de la iglesia aparece una partida de 950 ducados pagados a Gaspar Roche por construirlo. En 1614 aparece otra de 6 reales a un peregrino que tocó el órgano 15 días. En 1710 era organista Bartolomé Ferrer, que vino de Zaragoza a Irún en 1704. (Libro de sesiones del Ay. de Irún, 16 feb. 1710)

(60) A. PIRRO. «L'art des organistes». Mathieu de Montreuil estaba en S. Sebastián el año 1660 para la fiesta de Corpus. «Il ne trouvait à louer que des effets assez frivoles. Leurs musique, leurs orgues, leurs luths, leurs clavessins, font de certains écos à voix perdues qui s'en vont dans les airs». Cita de: «Les oeuvres de Monsieur de Montreuil», 1671, pág. 271. (Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, 2^e partie, Technique-Esthétique-Pédagogie, pág. 1218).

(61) MANUEL CONDE LOPEZ. «Una descripción de San Sebastián» publicada en Londres en 1700. Editora Internacional, San Sebastián, 1943, (pág. 58). Traducción y notas.

(62) DON JAVIER IBARRA, canónigo. «Historia de Roncesvalles». Roncesvalles M CM XXXVI. (pág. 559).

(63) Ibid, pág. 507. (La relación de este órgano se halla en un inventario del año 1507) y pág. 410.

(64) Ibid, pág. 756. El nombramiento es de mayo de 1754. Una rápida ojeada al repertorio del archivo de esta colegiata nos ha hecho ver que es, en conjunto, de obras del siglo XVIII, Villancicos, Credidi, Salmos, algunos responsorios, miserere y lecciones. Hay un «Hei mihi» de Salazar. El autor que más composiciones tiene es Juan de Acuña; hay también un Joaquín Acuña. Los autores que aparecen en este catálogo o repertorio son: Zacarías (1736), Pradas (de Valencia), Joaquín María Gelos, José de Torres, Lázaro (1755), Fernando Acuña (1796), Miralles (1758), Juan Moreno (1768), Ladrón de Guevara, Secanillas, Juan José de Arce, (en el obituario se cita la muerte de Joannes Josephus ab Arze, organista, 23 Abril 1777), Ga-

lan, Ortells, Francisco Zubíeta (1716), Escaregui, Sebastián Durón (1705), Sebastián Gómez, maestro San Juan, Fabián Pacheco, Andrés Gil, Gaspar de Ubeda, Juachin Martínez, Pedro Rabassa, etc... Hay también un cuaderno: ORATORIO DE LA VIRGEN DE LA LUZ, para tiple: Angel custodio/ alto: Luz de María/ tenor: Pecador/ bajo: Demonio. Está escrito para 2 violines, alto-viola, clarines, acompañamiento. Tiene 81 páginas dobles y está en partitura, manuscrito. Hay obras, muchas hemos dicho más arriba, de Juan Acuña, pbro., que datan de 1751, 56, 58, 66, 75... En el obituario se señala la muerte de un «Joannes Acuña, organista, «en 13 de Setiembre de 1857.

(65) JAVIER IBARRA, canónigo, «Historia de Roncesvalles» (1936), pág. 627. SERAPIO MUGICA en «Índice de los documentos del Archivo del Excmo. Ayuntamiento... de la Villa de Irún» cita el informe de la Comisión... acerca de los gastos ocasionados por los músicos que se trajeron del Convento de Aránzazu y San Sebastián para las solemnes funciones que se hicieron al trasladar, después de las obras dichas, La Virgen del Juncal al altar mayor. (Sección E. Libro n.º 1, Expediente n.º 4, 1754-1780).

(66) JULIAN DE PASTOR Y RODRIGUEZ. «Historia de la Imagen y Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu» Madrid, 1880, pág. 193. En este volumen pueden verse las diferentes reformas que sufrió el órgano al correr de los tiempos. En este siglo XVII hubo un religioso del convento de Aránzazu que construyó el órgano; se llamaba fr. Juan Bautista de Tellería, el cual según testimonio del P. Luzuriaga, era «primoroso maestro de órganos». Otro artífice de nota en este ramo fué el P. Joseph de Echavarria, eibarrés, que construyó el órgano de Eibar por los años de 1659 según consta en un letrero que dice: «a costa de la Villa, fray Joseph de Echavarria me hizo». Este religioso se llamaba también fray José de Eizaga y Echavarría. Organistas de Eibar: Francisco de Beynza (1662), Andrés de Eguiguren (1666), Juan de Argárate (1667), Fernando de Bustindui que murió en 1741, José de Arambarri, pbro., (1747), etc... Cfr. GREGORIO DE MUGICA: «Monografía Histórica de la Villa de Eibar» Irún, 1910.

En esta época hubo 2 José de Echevarria, tal vez parientes. Hay un contrato o «escritura de obligación de hacer el Organó nue-

«vo de la Iglesia de San Juan Bautista de esta villa y su paga por el
 «mayordomo de su fábrica y la dha Villa su fiador» en que aparecen
 «Joseph de Echevarria maestro artífice de hacer órganos, vecino de
 la villa de Oñate» y Fr. Joseph de Hechevarria de la Orden Seraphi-
 ca... también artífice en la misma arte»... El contrato es para el órga-
 no de la villa de Mondragón y está fechado en 1677. En él leemos
 que el P. Joseph de Echevarria hizo el órgano del convento de San
 Diego de Alcalá de Henares, en el que puso «el medio registro alto
 de clarines», diferencia que en «ningún órgano se ha executado,
 »salvo en el órgano que agora he fabricado en el convento de San
 »Diego de Alcalá de Henares y por ser tan relevante causará más
 »novedad aunque dificultosa en la ejecución por lo extraordinario
 »de dicha mixtura y su composición». En este contrato hay una
 cláusula indicadora de los gustos de la época. «Y siendo gusto de
 la noble Villa se le podrán poner otros juguetes alegres como son
 las cascabeladas, jilgueros, los bordones de la gaita, zamorana y
 Atabales». En esta escritura llama el P. J. de Echevarria «mi discí-
 pulo» al maestro Joseph de Echeverria. Estas notas están tomadas
 del escribano Francisco de Arescurenaga, año 1677, legajo 2415,
 fol. 152; me las proporcionó amable el P. Sagasta, organista en
 Roma, religioso agustino lateranense.

Citemos otro Echevarria, Pedro de, constructor del órgano
 de la Catedral de León en 1644. (Vid. DEMETRIO DE LOS RIOS.
 «Resumen de arquitectura y PEDRELL. «Documentos inéditos para
 su diccionario. Bibl. Cent. Ms. 942.

Podemos dar los nombres de otros dos organeros vascos
 cuyos contratos se hallan en el Archivo Notarial de Barcelona. Son
 del siglo XVII. Uno es Cipriano Apezechea, «mestre de fer orguens,
 habitant a Barcelona, per a la reparació orgue del Convent de la
 Mercé de Barc. Notario: *Franc. Torres*, llig. 6, man. 22, any 1685,
 f. 7 vº. El otro es: *Antonio Vidarte*, magister organorum regni Na-
 varre, nunc Barcinone habitator». El contrato es de 11 de Abril de
 1687, hecho para la reparación del órgano de la iglesia parroquial
 de S. Miguel de Barcelona. Notario: Pere Colell, llig. 1, man. anys
 1687-95, f. 54.

En regiones levantinas vemos aparecer en 1777 a «Fermin

Visarralde, factor de organos» a quien se le pagaron 80 libras «por aver refinado el organo». (Cfr. EDUARDO CODINA ARMENGOT. «Artistas y artesanos del siglo XVIII en Castellón», Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, año 1946, pág. 364). ¿Será Lisarralde el apellido Visarralde?

Acerca del repertorio existente en el Convento de Aránzazu puede consultarse «La música de iglesia en la historia del País Vasco» memoria presentada al Congreso de Estudios Vascos de Oñate por el P. José de Arrue (1918). Cfr. «Primer Congreso de Estudios Vascos, recopilación de los trabajos... Bilbao, Bilbaina de Artes Gráficas, 1919-1920. Una rápida ojeada al archivo hecha el año 1945, nos dió a conocer nombres de diversos autores cuyas obras forman el catálogo de aquel archivo. Además de los franciscanos PP. Larrañaga, Agustín de Echeberria, Francisco Ibarzábal, P. Manuel Sostoa... vemos los de Josef de Arriortua (1827), Mújica, Mir y Llusá, Corni y Morotti, Manuel Plá, Bruno Molina, Oruna, Urreta (1764), Recalde, Herrandonea, Oraveitia, García Pacheco, Tobit Armentia (fr. Eustaquio), Manuel Gamarra, Escarregui, Francisco Herroz Illana, Mtro. San Juan, Juan José de Arze, P. fr. José de Larramendi, Antonio Ripa, José Torres, José Nonó, Azcue (1787), Vidaurreta, Agustín Contreras, Francisco Javier García (Españoleto), Bengoa, José Nebra, Joaquín Tadeo Murguía, fr. Ramón Axpe, Herdoyza (1722), Lidón, Sebastián Durón, etc... etc...

En el legajo 7º B f. 65, hay un; *Stabat Mater Dolorosa* a voz sola con instrumentos en el año de 1756, compuso en música Don José Plá, el menor, y en este año lo cantó el Sr. Conde de Peñaflo-rida en este de la Madre de Dios, oyéndole la Comunidad con mucho gusto».

En un paquete hay un «Duo al Nacimiento», que es del Conde de Peñaflo-rida. Hay dos particellas, de las dos voces. La letra es: «Entre rigores del frío/Jesus suspira/Ay! ay!, etc... No hay papel de acompañamiento.

Además de los autores citados, hay nombres de compositores extranjeros, algunos conocidos, otros que no lo son o no lo son tanto, Valentini, Dom. Scarlatti, M. Cambini, Fittz, Anfossi (Pasquale) Rossini, Mozart, N. Zingarelli, Paisiello, Jomelli, Galuppi, Traetta, (Tommaso), Cambini, Campioni Carlos Antonio, etc...

Coincidiendo con las notas que doy referentes al archivo musical de Aránzazu hay una memoria del P. Juan R. de Larrinaga el cual la presentó al Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Vitoria en 1928. Su título es: «Restos del antiguo archivo de la Capilla Musical del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu (Guipúzcoa)». Véase «Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930», pág. 202 as.

(66) No daremos en esta nota una descripción detallada de la música contenida en estos cuatro cuadernos. Citemos solamente lo que hace a nuestro propósito. En el primer «cartapacio» (como llama el dueño a estos cuadernos) hay: SONATA de 5.º tono de Oxinaga; SONATA de 5.º tono de Larrañaga; MINUE de 5.º tono de Larrañaga; SONATA de 6.º tono punto bajo de fr. Ag.^o de Echeverría. En el segundo cartapacio: TAÑIDO DE ORGANO, LA VALENCIANA, de Larrañaga; (Sonata) 4.º tono, de Gamarra; CONCIERTO AIROSO de Eguiguren; TOCATA de Ibarzábal; MINUE SPIRITUOSO de Larrañaga, año 1789; SONATA de órgano (en re menor) de Larrañaga; MINUE con su trío, de Larrañaga (sol mayor, el trío en sol menor). En el tercer cartapacio: SONATA de 5.º tono de fr. Ag.^o Echeverría; SONATA de clave por Larrañaga a 31 de Agosto de 1770; SONATA para clave u órgano por el P. Fr. Manuel de Sostoa; ALLEGRO de Sostoa; MINUE de Aguirre; SONATA de órgano o clave de Larrañaga, 1778. En el cuarto cartapacio: SONATA de 5.º tono de Lonbide; MINUETE de Lonbide; SONATA de 5.º tono punto alto, de Lonbide; MINUE (en fa), de Oxinaga, otro en la, del mismo; (SONATA) por José Bidaurre; tres GRAVES de Sostoa y JUEGO DE VERSOS del mismo, en diversos tonos.

Para completar esta lista señalaremos aquí algunas de las obras copiadas de autores españoles: SONATA de 8.º tono, de Nebra (no dice cual de los Nebras); SONATA de Soler (en fa, 2/4); SONATA de 6.º tono, de Lidón; SONATA SEPTIMA de D. José Caro (en sol menor, 6/8); SONATA, se dió en la oposición de Naxera (en re mayor, 3/4); SONATA 5.ª de Zapata (en re mayor, C); SONATA de 4.º tono de Soler, (en la menor); SONATA de 5.º tono, de Lidón (en do mayor, en 3/8); SONATA de la Lira de Apolo, grave y graciosa (Espacio y Allegro, do mayor: 3/4 y 2/4); SONATA de

1.^o tono (en re menor). (Es de Scarlatti. Vide «50 Harpsichord Lessons» ed. Augener, revisadas por Pauer, n.^o 17, pág. 48); varias GLOSAS del Pange lingua (en re mayor); TOCATA de órgano de D. Feliz López (Feliz Máximo López) en la mayor, 3/4; VARIACIONES «El amor es un Niño engañoso» (la mayor, 2/4); «El mejor de los Minués», (en do menor, cadencia en la dominante; parece pensado para guitarra, basado sobre un bajo obstinado cuya división rítmica es aaa-bbb en la izquierda al paso que en la derecha es aa-bb-cc; hay repeticiones de notas propias de guitarra y parece de carácter español).

Hay unas cuantas sonatas sin autor, algunas de tipo scarlattiano y otras que muy bien pudieran ser de compositores españoles. No pudiendo identificarlas por el momento, las dejaremos en su anonimato.

En la biblioteca de D. José Antonio de Huarte de Pamplona, entre otros papeles, puede ver un cuaderno manuscrito en cuya pasta interior dice: «Este cartapacio es de Nicolás Antonio de Segura en Guetaría a 2 de Octubre de 1802». Hay en él, aparte de algunas composiciones Haydn, Pleyel Roseti, etc... 4 SONATAS de Lidón. La primera en fa, 2/4; la segunda en do, 3/8 (se encuentra también en los cuadernos de Urreta); la tercera en sol mayor, 3/4; la cuarta es una PASTORELA en do, 6/8, incompleta. Hay un Minué sobre la muerte de Robespierre y una TOCATA militar, «ejecutada por 1.^o vez en Madrid a la entrada de la Reyna Portuguesa M.^o Isabel». Hay también una SONATA de «Saborit, organista de la Catedral (sic) de Sevilla».

(67) Así en José Bidaurre, cuya Sonata en sol mayor, 3/8, tiene diseños melódicos iguales o casi iguales al Trío de Haydn, n.^o XXI, igualdad que hoy llamaríamos plagio. Este Bidaurre era: José Bautista Antonio de Bidaurre, nacido el año de 1780, según nota que aparece al margen de una Marcha del cuarto cartapacio.

(68) El caso Manteli es curioso y ejemplar. Baltasar Manteli nació en Vitoria en 1748; murió en 1831. Aficionado desde niño a la música, gastó gran parte de su regular fortuna en adquirir todas las obras notables que aparecían en el extranjero. Procuró tener una buena base de orquesta perfeccionando el cuarteto, cuyo estu-

dio duró cerca de dos años. Tocaba él con perfección el violín, el violoncello, el contrabajo, el fagot, el clarinete y la trompa. No sólo trajo obras del extranjero sino también instrumental nuevo. En sus comienzos le ayudaron el profesor Pedro Pablo de Albisua (que luego fijó su residencia en Oñate) y Albéniz (Mateo). Entre las habilidades de Manteli se cuenta la de que podía tocar a dos silbos (xistus) piezas de gran dificultad, por ejemplo, unas variaciones sobre el tema de «Oh cara armonia» de «El flauto Magico» de Mozart. Tomamos estos datos de «LA ZARZUELA, periódico de música, Teatros, Literatura dramática y Nobles Artes», año I, Madrid, 5 de Mayo de 1856, n.º 14, pág. 107 ss. Decimos que es curioso y ejemplar el caso Manteli porque la orquesta que formó era toda compuesta de familiares suyos. Entre las notas que tengo tomadas del Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Archivo Municipal de Bilbao hay una que dice: «Año 1768/ Por 500 rs pagados a Balthasar de Monteli por su asistencia con clarín y trompa durante la octava». Será el Manteli (Monteli por equivocación?) de que tratamos en estas líneas? Los nombres y las fechas coinciden.

(69) Según Leocadio Hernández Asuncunce, Joaquín de Ogina-ga u Oriñaga ingresó en la Real Capilla en 1746 y renunció en 1752. Vide «Revista Eclesiástica: La Real Capilla española» Mayo de 1932, pág. 258 ss. En este artículo aparecen diversos nombres de músicos navarros y vascos: Armendáriz, Antonio, *arpista* (1715); *cantores* navarros como Pedro García Vaquedano, tenor (1687) Pedro de Aybar, de Tudela, bajo (1655); Diego Pérez Castejón, tenor, (1666-1680), José de Garro, contralto (1672) Juan de Ecay, contralto (1677-1680), Francisco de Agorreta, tenor (1657-1678), Isidro Urreia y Larumbe, bajo (1695-1701); *organistas* como José Asturiano y Zarate, navarro (1672-1701), José Sanz, natural de Pamplona, vino de Toledo en 1676; Diego de Lana y Uriado, navarro (1719), Martín de Gamarra, 1747; *organeros* como Ventura de Chavarria, 1687, vizcaíno; Pedro Liborna de Echevarria, 1705; sobrino y discípulo de Ventura de Chavarria; otro Ventura de Chavarria, (1720); José Echevarria (1777); *escritores de libros corales* como Francisco de Elizondo que falleció en 1698; Cantores del Convento de las Señoras Descalzas de Madrid como Francisco Urruela, tenor (1710) y Justo Liza-

rraga, bajo (1620). Por estas notas y las que aparecieron más arriba al hablar de Aránzazu el nombre de Echevarria-Chavarri aparece vinculado al arte de la organería. Sería interesante poder fijar si todos estos organeros, que llevaban el mismo apellido, pertenecían a un tronco común familiar. No olvidemos, con todo, la abundancia de Echevarrias que existe en el país vasco sin que haya, al parecer, relación de parentesco entre los que llevan tal apellido.

(70) Cfr. P. DONOSTIA. «El elemento vasco en la tonadilla escénica». Rev. Int. des Etudes Basques. 1929, pág. 455 ss. Blas de Laserna nació en Corella en 1751. A los 17 años fué a Madrid donde llegó a ser profesor de canto y compositor estimado. Con Esteve, catalán, fué el tonadillero más popular. Era fecundísimo. Escribió más de 800 tonadillas además de zarzuelas, entremeses y villancicos. Murió en la mayor pobreza, casi miseria, en 8 de Agosto de 1816. La canción «Iru Damatxo» aparece en «La Vizcaína» y en «Las Provincias Españolas» (1789), ambas de Laserna.

(71) En los Índices o Extractos de las Juntas Generales, el año 1772, vemos citadas, como existentes en los archivos de la Sociedad: *Sinfonías* de Pedro Valmaldere, Stamitz, Gossec, Toeschi, Títors, Filtz, Beck, Barbanti; *Cuartetos* de Boccherini *Tercetos* de Salesti, Valmaldere; *Operas* como «El Heroe Chineso» de Conforto, «La Serva Padrona» de Pergolesi, «Il Tracolo» del mismo, «Le Déserteur», etc... Con estas se citan «El borracho burlado» (ópera cómica bascongada) y «El Médico Avariento» por D. Manuel Gamarra, maestro de capilla de la Sociedad. Este músico era socio agregado de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País en 1765; se le cita como maestro de Capilla de Santiago de Bilbao. En la lista de estos socios agregados vemos también el nombre de «El Rmo. P. Fray Joseph de Larrainaga, Religioso Franciscano y Maestro de Capilla de Aránzazu, 1766». Puesto que hablamos de socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, citaremos un nombre que nos ha salido ojeando un libro curioso: «Tarantismo observado en España dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso: y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula»... etc. Su autor D. FRANCISCO XAVIER CID, socio de la Real Sociedad Bascongada... Médico titular... del Cabildo de la Sta. Iglesia de To-

ledo... En Madrid. 1787. Notemos que este médico invoca en primer lugar su calidad de socio de la R. S. B., antes que la de Académico de la Real Academia Médica Matritense. D. Manuel de Gamarra de quien hablamos unas líneas más arriba, citado en los Extractos de la Sociedad del año 1772 como individuo de estas Comisiones (de música, composición) y como Maestro de Capilla de la Sociedad, presentó «un compendio de las reglas de composición, en que por medio de tablas se hace patente la diferencia de los verdaderos tránsitos a los falsos».

(72) Extractos de las Juntas Generales. Año 1772, pág. 79.

(73) Cfr. H. ANGLÉS y J. SUBIRÁ «Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid», Barcelona, 1946, pág. 388 ss. Francesco di Majo, conocido por Mayo en España, fué un fecundo compositor napolitano, nacido hacia 1740 y fallecido en 1770. Escribió 19 óperas y abundante música para el culto. En este catálogo se citan «Dyvertymy Musicali per Camera Composti dall'abbate Gyrolamo SERTORI Parmeggiano al atualle Serviggio dell'Illustrissimo Signor Don Giovanni Steffano di Armendariz, Marchese di Castelli Fuorte. Pamplona 1758. Hay citadas en estos Divertymenty (que son 4 vol. apaisados) arias compuestas para la Illustrissima Signora Donna Guiseppa d'Armendariz in Pamplona 1758... «scenas» con instrumentos, de 1760; un aria «El Cordero» de D. Antonio Moxica y Aria «Fugi dil ochi mei» de Mayo.

(74) «Sonata a solo di violino e Basso del Sigr^e D. JOACHIN de ARANA. Réalisation pour violon et piano du R. P. Donostia». Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris.

(75) Según notas de D. Pedro Larrarte, presbítero, comunicadas a Eslava. (Cfr. GACETA MUSICAL DE MADRID, año 1855, pág. 333-334) En esta misma GACETA se le cita como organista de muy buena reputación en compañía de fr. Joaquín Asiain, Lombida, Iribarren (de quien se citan algunas fugas), Eguiguren, Ustarroz... JOSE GARCIA MARCELLAN, en «Catálogo del archivo de música». Palacio Nacional, Madrid, Enero de 1938, equivocadamente le hace nacer en Málaga (pág. 204). Murguía se presentó a oposiciones de organista en la catedral de Calahorra en 1786, «natural de Irún, de 27 años con 16 de facultad, de ellos 10 en Madrid en la Escuela de Basilio Sesé, Organista de las Descalzas».

Entre los organistas que se presentaron a vacantes en la Catedral Calahorra leo los nombres de: Dionisio de Urrutia (muerto en 18 de julio de 1716), Diego Cegama, natural de Arguedas (Navarra), organista de la Colegiata de Tudela (1716); Antonio Urzaiz, de Tudela, organista de Huesca (1720), Juan Antonio de Basterra, natural de Vitoria, maestro de capilla de la Colegiata (1752) y Manuel de Marichalar, natural de Roncesvalles, capellán en Pamplona (1752); Juan Felipe Gallaga, natural de Villaro en Vizcaya, organista de la Colegiata de Rubielos (1805).

Entre los maestros de capilla que pretendieron el puesto en la Catedral fué uno Simón de Araya y Andía, natural de Peralta, maestro en Medina del Campo (1702); en 1771 Juan Joseph de Arce arpista (hay un acuerdo capitular sobre que el Organista sepa tañer el arpa) de Pamplona, natural de Tafalla, nacido en 29-V-1748, ordenado de primera tonsura a 12-XII-1767, en Zaragoza; Juan Andrés de Lombide, natural de Elgueta, nacido en 14-XI-1745 y ordenado de Pbro. en XIII-1769. (Debo algunas de estas notas a D. Manuel Lecuona.

(76) Carta de D. Mariano Reig a Soriano Fuertes. Cfr. Historia de la Música, t. IV. pág. 255.

(77) Cfr. SORIANO FUERTES, Historia... IV, pág. 157. GARCIA MARCELLAN en su Catálogo pág. 86, n.º 719, cita una misa de canto llano a 4 voces y coro de bajos con órgano, violines y bajos. A. BARRADO en su Catálogo del Archivo de Guadalupe pág. 90.

(78) Cfr. Arch. del Inst. Esp. de Music. de Barcelona. ESLAVA en su «Museo Orgánico Español» (pág. 13) citándole como uno de los compositores más sabios de aquel tiempo, menciona un tratado de contrapunto y composición de Aranaz en el que éste habla de una obra de Lidón, llamándola: Precioso manuscrito de modulaciones.

(79) Cfr. Soriano Fuertes. Historia... t. IV, pág. 175.

(80) Cfr. ISIDORO DE FAGOAGA, «Pedro Garat, — el Orfeo de Francia—» Editorial Vasca «Ekin». Buenos Aires. 1948. Referente al cultivo de la música en la sociedad bayonesa de fines del siglo XVIII hay unas líneas que copiamos, debidas a la pluma de Paul Lafon biógrafo de Garat, citadas por Fagoaga. Dice así:

«Añadamos que tanto bayoneses como bayonesas sentían pasión por la música. Eran muy pocas las familias en las que alguien no tocase el violín, el trombón y, sobre todo, la guitarra. En aquella época se cantaba en Bayona enormemente. Las canciones recorrían todas las calles y abordaban todos los temas... No había familia burguesa que no tuviese en su casa una colección manuscrita de canciones» pág. 15.

(81) In Roma, M D CC LXXIV. Nella Stamperia di Michel' Angelo Barbiellini. Acerca de Eximeno véase el folleto del P. Otaño: «El P. Antonio Eximeno». Discurso leído por el Excmo. Sr... Madrid, 1945.

(82) ABATE DON ANTONIO EXIMENO: «Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración». Obra escrita en italiano por el..... y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. Madrid, en la Imprenta Real, año de 1796. 3 vol.



APENDICES

I

Contrato estipulado en 11 de Abril de 1687 entre los representantes de la Ciudad de Barcelona, que se mencionan, de una parte, y de Antonio Vidarte, navarro, de la otra, para la construcción por éste de un órgano, de las características que se refieren, para la iglesia de San Miguel, de la Ciudad Condal.

Die 11 aprilis 1687 Barcinone.

De y sobre las cosas baix escritas per y entre lo Senyor noble don Miguel d'Elantorn y Pinós, Josep Alós y Ferrer, en quiscun Dret doctor y ciutedá honrat de Barcelona, Barthomeu Roig, notari reial collegiat y Francese Llach, obrers de la iglesia parrochial de sant Miquel de la present ciutat, de una, y *Antoni Vidarte*, del regne de Navarra, mestre de orgas, de part altre, per y entre ditas parts, son venguts a con... y pactes següent [s].

Primerament, lo dit Antoni Vidarte, se obliga y en bona fe promet adobar ab tota perfecció lo orga de dita iglesia parrochial de sant Miquel, en la conformitat y modo de la capitulació que entre ditas pars és estada convinguda, que conté la música de flautas que tant dit orga com cadireta ha de tenir y los adops que en lo demás, axi de fusta com manxas deu tenir dit orga per star ab sa deguda perfecció, la qual capitulació conté los capitols y ítems següents.

Primerament, se obliga dit mestre Antoni Vidarte de fer en lo orga gran un flautat de catorse palms de antonasió, que conste de quaranta y sinch flautas de stany.

Item, en lo mateix orga gran hi ha de haver una octava del flautat de la cara ab quaranta y sinch flautas de stany.

Item, una quinsena ab quaranta y sinch flautas de stany.

Item, una dobsena nasarda ab quaranta sinch flautas tambe de stany.

Item, una vintydosena ab quaranta sinch flautas tambe de stany.

Item, hi ha de haver una sinbala de tres flautas per tecla, que la major comensia en vintydosena, la segona en vintyquatre, y la tercera de vintynovena, y sa composició és ut, mi, sol, ab las reitaracions que serán menester per que stiga segons art, no moventae de la dita composició de ut, mi, sol, y ha de consistir en cent y trenta sinch flautas de stany.

Item, hi ha de haver altre registre anomevat lleno o simbalet de quatre flautas, per teclas y sa composició és ut, sol, fa, sol, octava munt del G sol y totas las teclas han de dir sa composició en cada tecla ut, sol, fa, sol y alli ahont no abastará esta composició se reiterará de nou, sens exirse de la matexa composició haventhi sempre quatre flautas, per tecla. Y lo dit registre ha de contenir cent vuytanta flautas de estany.

Item, hi ha de haver una flauteta de fusta uni sonus a la cara de catorse palms y consta de quaranta y sinch flautas de fusta.

Item, se han de adobar los contramolinet y fils de ferro de ellas.

E totas las sobreditas cosas han de entrar en lo orga gran... del qual se ha de adobar la cadireta, en la qual hi ha de haver los registres y flautas següens.

Primo, en dita cadireta y en lo registre de la cara hi ha de haver quaranta dos flautas de antonació de ses palms, acceptat que de las ditas 42 flautas hi ha de haver 4 flautas tapadas, de las quals 4 ni ha de haver dos de fusta y las demás d'estany.

Item, una octava a la cara de la cadireta, que ha de consistir en quaranta dos flautas de estany.

Item, hi ha de haver una quinsena en dita cadireta que consistesca en quaranta dos flautas de estany.

Item, hi ha de haver una dotsena nasardo ab quaranta dos flautas de stany.

Item, una vinydosena de dita cadireta que constia de quarant y dos flautas de stany.

Item, hi ha de haver una sinbala de dos que constia de vuytanta y quatre flautas de estany y de composició de ut, sol, que entría ab unit y novena y trentatresena.

Y finalment hi ha de haver en dita cadireta, una disenovena o dotsenilla que consta de quaranta dos flautas de estany.

E més encara de tot lo sobradit promet lo dit Vidarte fer novas totas las flautas, tant de dins com las de la cara, las quals serán primas dolentas e incapases de servir, tant en lo orga gran com cadireto, y tant en flautas de fusta com de estany.

Item, ha de posar los registres seguets en sa disminució de música segons art. Y tambe mudar los pandarillos segons art.

Item, se han de fer novas totas las varillas del teclat que serán dolentas. Y tábme totas aquellas teclas del dos taclats que serán primas, y de poca duració y no serán a propósit.

Item, y ultimament promet de posar tot lo dit orga y cadireta en quant a la música ab tota perfecció acomodant y adobant a sí en fusta com matall flautas, manxas y portavents, y en lo demás y tot quant en dit orga sia menester y convinga necessari, porque s'liga ab dita perfecció, permenent y duració, seus empero pretendier empenyarse ni obligarse anyadir cosa nova en dit orga y cadireta, de las quals hi havia en son principi quant se feu nou que és tot lo que se troba referit en la present capitulació, ni tampoc pretén dit Vidarte, que si per demostració de sa abilitat anyadeix o ajusta alguna altra cosa al dit orga, que los dits senyors obrers li hajen de pagar, ni tingan obligació de darli cosa alguna a més del preu que sta pactat.

Y axi mateix dit Vidarte se encarrega de posar a sos gastos tot lo que sie menester de materials, ingradien [ts], fusta, matall y mans de oficials, y demás altres cosas que sien necessarias per los adops de dit orga, procurant ha fer la mixtura del metall de estany y plom, soldadura y asiento de las flautas, en lo modo y conformitat que's deu fer segons art per star ab perfecció.

Y axi mateix que la fusta sie de bona qualitat y proporsionada per la obra que haurá de servir.

Totas empero aquellas flautas que serán bonas y podrán servir, que no las puga desfer, sino que aquellas mateixas hajen de servir, y las demás se podrá aturar dit Vidarte y ferne lo que'n vulla, encara que en dita capitulació se diga que las flautas han de ser de stany, no emperó enten que hajen de ser sens mixtura, sino que ha de ser mesclat en la conformitat que lo art requereix.

Testes firme dicti doctori Iosephi Alos, Bartholomei Roig, Francisci Llach et dicti Antonii Vidarte Sunt: Agustí Llinas, fusteri y Isidro Vendrell, di familia dedit senyor doctor Alós A.N.P.B, Pedro Collell, leg. 1. manual años 1687-1692, f. 54.

(por la copia J. Madurell.)

11

Estipulaciones capituladas en la villa de Mondragón en 20 de Noviembre de 1677, ante el Escribano publico Francisco de Arescuranaga, entre Joseph de Echevarria, maestro artífice de hacer organos, con asistencia del Padre maestro Fr. Joseph de Hechevarria, de la Orden Seráfica de San Francisco, también artífice en la misma arte, de una parte, y Martín de Apraiz mayordomo de la Parroquial de San Juan Bautista de Mondragón y vecino de ella, asistido de las personas que se mencionan, para la construcción por el Joseph de Echevarria, de un organo, para la meritada Parroquial.

En la villa de Mondragon a veinte días del mes de noviembre de mill y seiscientos y setenta y siete años ante mí El Escribano publico y testigos parecieron presentes *Joseph de Hechevarria* maestro artífice de hacer Organos, vecino de la Villa de Oñate con asistencia del Padre Maestro *Fr. Joseph de Hechevarria* de la Orden Seraphica de nuestro Padre San Francisco tambien artífice en la misma arte de la una parte. Y *Martin de Apraiz* vecino de esta dha Villa y mayordomo de la fabrica de la Iglesia Parroquial de San Juan Baupista de ella, con asistencia del Licenciado Don Sebastián de Mendibil y Oquendo Cura y Beneficiado de la dha Parroquial y Vicario Ecclesiastico de ella y su distrito y los Señores Don Francisco de Barrutia y Don Antonio de Ibinarri Bolibar regidores de la dha Villa en virtud de Poder que de ella tenian para lo que abajo se dira otorgado en el Ayuntamiento General que por mi testimonio se celebró en catorce de este dho mes y año= Y dijeron que entre si estaban ajustados y concertados de que el dho Joseph de Hechevarria hubiese de hacer un Organo nuevo en la dha Parroquial con asistencia del dho Padre maestro Fr. Joseph de Hechevarria y con

las ordenes, diferencias y demas cosas que contiene el memorial dado por su Paternidad y al precio que contiene su memorial de rebaja, que es, en un mil seiscientos y setenta ducados de Vellon y el dho Joseph se hubiese de obligar juntamente con Catalina de Irazuaga su mujer= Y la paga de la sobre dicha cantidad se la harlan por el dho mayordomo de la dha fabrica o caso que no tubiese dha Fabrica efectos por el mayordomo de la Villa y de los mas pronto que ella tuviese en la forma y manera siguiente: Siete mil setecientos y treinta dos reales de contado en la mano y hasta el cumplimiento de ochocientos ducados sobre los dhos dentro de tres meses primeros siguientes y la restante cantidad a los dhos mil seiscientos y setenta ducados = Cien ducados y en cada un año que corren desde la fecha que corren de esta en un año la primera paga y en adelante por el mismo plazo hasta la final paga, y los setenta ducados sean y se entiendan juntamente con la ultima paga. Y el dho Joseph de Hechevarria haya de acavar el dho organo nuevo desde el día de San Juan, veinte y quatro de Junio del año de setenta y ocho en un año que sera para el día de San Juan del año que viene de mil y seiscientos y setenta y nueve, conforme el dho memorial y diferencias en ella contenidas y juguetes alegres, como son las cascabeladas que en el dho memorial estan puestos, precisamente con los registros necesarios conforme arte y examen de maestros peritos en ella. Y caso que la dha fabrica quisiere dar el organo viejo, cañutería y metal suio el dho Joseph si lo quisiere lo hubiere menester lo haya de recibir en lo que el dho Padre maestro fr. Joseph dijere a peso y fuera de merma y si no lo quisiere y hubiere menester no este obligado a lo recibir aunque dha fabrica se quiera deshacer de el = Y para el cumplimiento de todo lo suso dho y obligacion del dho Joseph juntamente con la dha su mujer tenia poder de ella. El cual me la entregara a mi el dho Escribano para insertar en esta Escripura como tambien me pidieron insertase el que tenian de la Villa los dhos Señores Regidores memorial de diferencias y papel de rebaja. Y lo hice aqui todo ello es del tenor siguiente:

Memorial de las diferencias o Registros que ha de llevar el Organo de la Parroquia y Matriz de la noble Villa de Mondragón.

Lo primero ha de llevar un flautado principal de trece palmos de Tono natural el qual teclado ha de estar en la fachada.

mas se sigue la diferencia llamada octava

> la diferencia llamada docena clara

> > > Quincena

> > > Decimonona

> > > Compuestas del lleno, tres

cañutos por punto y su guia en veintidosena.

mas la diferencia llamada Zimbala. Cuatro caños por punto o tecla su guia en veinte y novena.

Con estas diferencias se compone el lleno de un buen organo y dichas diferencias son las muy necesarias.

Las diferencias fuera del lleno del Organo

mas ha de llevar el medio registro de mano derecha de la corneta Real, su guia en unisono del flautado principal y lleva seis caños por tecla con su secreto aparte.

mas un juego de trompetas reales de las mayores que el primer bajo tenga el largo once quartas, y las consecutivas con su disminucion conforme pide el diapason con sus adherentes como son zocalos de metal, la canilleria que sea de cobre (o laton) con todos los requisitos que pide mixtura de tanta suposición.

mas otro juego o diferencia de dulzainas las quales se ponen en la fachada del Organo dispuestas en el canto del secreto principal en forma de Artilleria.

otrosi seria de mucho lucimiento el que se pusiese el medio registro alto de clarines. - Diferencia que en ningun organo se ha executado, salvo en el Organo que agora he fabricado en el convento de San Diego de Alcala de Henares y por ser tan relevante causara mas novedad aunque dificultosa en la execución por lo extraordinario de dicha mixtura y su composición. Y para esta diferencia lleva por si su tablon con sus conducciones el qual tablon sirve de secreto para dichos clarines. Los cuales se ponen en la Cornisa Principal en forma de tiros que hermosean toda la fachada del Organo.

Para plantar todas estas diferencias sobredichas es necesario se execute un secreto (que es el principal) con toda la capacidad que pide el Arte con sus registros, Tapas, Tablones de viento y su clavazon con todo genero de movimientos asi de registros y demás adherentes que tocan al juego de las teclas y bentillas del secreto principal.

mas ha de llevar tres fuelles de los grandes que cada uno tenga de largo siete pies geometricos y de ancho tres pies y medio (que en que sean de esta medida consiste el teson de las voces del organo).

Y se advierte que dichos fuelles han de estar cubiertos para su duración haciendoles su tablado o caja cerrada (de modo) que solo se vean las palanquetas o Ruedas con que se entonan. Y para conducir el viento ha de haber dos conductos quadrados de madera. Uno donde se han de encajar los dichos fuelles. Y el otro para guiar el viento desde el primer conducto hasta el secreto y arca de viento.

A d v e r t e n c i a

Y por quanto la capacidad de la Iglesia no tener el Eco suficiente que otras iglesias; es necesario que las voces de dho organo sean mas abultadas para lo cual se le han de añadir dos diferencias para el lleno que son importantes la una ha de ser segundo flautado abierto de la misma medida del flautado principal, aunque es verdad que ha de ser mas suspenso para la diferencia que pide al oido. La segunda diferencia ha de ser la sobre Zimbala tres caños por tecla, en la qual diferencia llena la imperfecta como esta executada dha diferencia en el organo de San Diego de Alcala para avibar las voces de todo el lleno del Organo.

Ademas ha de llevar la diferencia o Registro de la nazarda mayor que es cosa particular y de buen gusto.

Y siendo gusto de la noble Villa se le podran poner otros juguetes alegres como son las cascabeladas, jilgueros, los bordones de la Gaita Zamorana y Atabales.

La caja del organo ha de ser de madera seca sea Roble o

Nogal. Y sin mas molduras que las que pide el Arte; omitiendo las tallas que en algunas cajas se han executado por ser perniciosas para aumentar, conservar el polvo de que fallecen las voces de los Organos. =La dicha caja se podra pintar dandole un jaspeado y es muy cierto que parece mejor aun para la vista.

Y conforme las diferencias dichas llevara, veinte y seis registros con sus tirantes a la parte del juego de las teclas.

Y habiendo tanteado con todo cuidado a lo que puede llegar el gasto de todo lo referido sale en mil setecientos y setenta ducados de vellon fuera de la caja. Y esto regateando todo lo posible e ignorando el precio que al presente tienen los materiales gobernandome conforme corrian hace seis años.

Y todo el metal que tuviere el organo viejo se ha de tomar a peso en abono de la iglesia.

Para que tenga esta obra subsistencia se podra executar al presente conforme tubiere posibilidad la Iglesia (esto es) que aunque no haya al presente toda la cantidad de dinero que reza este papel; se procure el que se execute al presente lo muy necesario; como son el secreto principal con sus demas adherentes y los tres fuelles =Y que por lo menos se pongan dos o tres diferencias; como son el flautado Principal el juego de las dulzainas con la diferencia de la Octava para que haya con que poder suplir hasta que se tome forma de poder acabarse con todas las demas diferencias nazardas y esto tendra de costa setecientos y cuarenta ducados de Bellon. Y se tomara a cuenta el metal del organo viejo a peso =La caja es por sí =

Mas los castillos de Apariencia entran por los setecientos y quarenta ducados.

La obligacion de escritura de esta obra la podra hacer el maestro Joseph de Echevarria mi discipulo por lo que fuere de mi asistencia en la dha obra lo executare con toda fineza para que salga con todo lucimiento y gusto de la muy noble Villa. =Y siendo llamado el sobredicho maestro puede ser que se anime a que se concluya toda la obra tomando plazos para su satisfacci6n. =Y de esta noble y leal Villa Octubre 28 de 677.

Joseph de Echevarria

fr. Joseph de Echevarria

siguen las cartas de pago a Joseph de Echevarria
es copia exacta del original
Oñate 2 XII 1949
Julian Celaya

III

Contrato estipulado entre Agustín Llinás, de Barcelona y el maestro organero Cipriano Apezechea, en 3 de Enero de 1683 sobre el órgano de la iglesia y convento, de Ntra. Sra. de la Merced, de aquella ciudad.

Dicto die (3 enero 1685).

Sobre lo acte avall scrit, fet y firmat per y entre Agustí Llinás, fuster, ciudadá de Barcelona, de una part y Cipriano Apezechea, mestra de fer organs, habitant de present en la present ciutat, de part altra, per y entre las ditas parts, son estats fets, firmats y jurats los capitols y pactes avall scrits y següents:

Primerament, es pactat que lo dit Agustí Llinás dins tres mesos proxim vinents y del dia present en havant comptadors, haze de donar y entregar acabat a tot punt a dit Cipriano Apezechea, quatre manjas y dos secrets, lo un per lo orgue y la altre per a la cadireta del orgue de la iglesia del monastir y convent de Nostra Senyora de la Mercé, de la present ciutat, lo qual orgue está obligat a fer lo dit Cipriano Apezechea, ço es, fustería, acceptat lo barrinar y forrar que ve a càrrech de dit Cipriano.

Item, es pactat que axi mateix lo dit Agustí Llinás, age de fer, donar y entregar a dit Cipriano en ocasió que u age menester, de manera que per falta de la feyna avall escrita no age de parar de fer lo dit orgue un flautat de tretsa palms de entonació, acceptat los tibles de mitg amunt.

Item, altre flautat de set palms de entonació per la cadireta, acceptat tambe los tibles de mitg en amunt.

Item, set contres de entonació de vint y set palms.

Item, ha de fer los teclats ab tot lo necessari, registres y tablons per a conduir lo vent a las flautas, y los demás portavents

que se oferirán per a lo dit orgue, acceptat lo assiento del secret de dita orgue que toca a fer al qui farà la caixa, posant dit Agustí Llinás, en tota la sobredita feyna tota la fusta, mans y claus.

Item, ab pacte que la dita feyna age de ser bona y rebedora a satisfacció de dit Cipriano.

Item, ab pacte que lo dit Cipriano age de donar y pagar conforme donar y pagar promet a dit Agustí Llinás, per tota la sobredita feyna cent y sinquanta lliures moneda barcelonesa, ab esta forma, ço és sinquanta lliures a mitja feyna y las restants sinquanta lliures en ésser acabada la dita feyna.

Item, y finalment ab pacte que lo dit Cipriano age de donar a dit Llinás tota la fusta vella es en lo dit orgue vell de la Mercé, acceptat las manxas y los secrets que dit Cipriano se atura y reserva vers sí.

A. N. P. B. Francisco Torres (menor), leg. 6, manual año 1685, f. 7 vº.

Carta de poderes otorgada por «Cipriano Apezchea, magister organorum in presenti civitate Barchinone habitator» a favor de «Ioanem Navarro, superintendentem tormenti bellici sive de la artilleria exercitus sue magestatis in presenti Catalonie Principatus ad presens in dicta presenti civitate Barchinone habitorem».

A. N. P. B. Francisco Torres (menor), leg. 6, manual año 1685, f. 548 vº.

(por la copia J. Madurell.)

IV

Contrato estipulado en 1778, para la construcción de un órgano, por Lorenzo de Arrazola y Joseph de Arrazola, su suegro, maestros organeros y vecino de Oñate, para la construcción de un órgano para la Iglesia Parroquial de la villa de Navaridas de la provincia de Logroño.

En la Villa de Oñate a doze de Septiembre de mil setecientos y setenta y ocho ante mí el Escribano y testigos infrascriptos parecieron presentes de la una parte D. Pedro Jaun de Sudupe Cura y Beneficiado de la Iglesia Parroquial de la Villa de Navaridas y de la otra Lorenzo de Arrazola y Josef de Albisua, suegro e Yerno, maestros organeros vecinos de esta dicha Villa y dijeron que el re-

ferido Juan de Sudupe en virtud de licencia, que tiene del Señor Provisor y Vicario General de este Obispado de Calahorra y La Calzada para ajustar y escripturar el nuevo Organo que se intenta hacer para la dha Iglesia Parroquial de la Villa de Navaridas, ha tratado con los dhos Lorenzo de Arrazola y Josef de Albisua para que estos executen el dho Organo y de hecho se han ajustado y concertado y por la presente se ajustan y combienen en la forma y manera y bajo las condiciones siguientes:

CONDICIONES

Primeramente que el dho nuevo Organo ha de llevar un secreto de nogal limpio sin nudos y seco, asimismo todos sus registros y tapas del mismo material, todo con quarenta y cinco canales.

Item, un flautado de trece de buena mesola, repartido en tres cubos y dos piramides.

Item sigue su octaba del mismo metal fuera del secreto quarenta y cinco caños.

Item una Docena quarenta y cinco caños.

Item Quincena quarenta y cinco caños,

Item Diez y novena quarenta y cinco caños.

Item un Tapadillo de quarenta y cinco caños la mano izquierda fuera del secreto.

Item un Pifano de mano derecha veinte y quatro caños.

Item unas compuestas de tres caños por punto con sus reiteraciones en los puntos que pide el Arte son caños ciento y treinta y cinco.

Item una Zimbala de quatro caños por punto asi mismo con sus reiteraciones como las compuertas (compuestas?) son caños ciento y ochenta.

Item una corneta real clara de siete caños por punto con su flautado tapado y tercera en su composición son caños ciento y sesenta y ocho.

Lengueteria

Trompetá Real de marca mayor de mano izquierda en nibel con el flautado de a trece, son caños veinte y uno.

Item un Bajoncillo en su Octava arriba en el Cubo del medio, siendo los graves del medio y su disminucion a los dos extremos, son caños veinte y uno.

Item una Chirimia Octava arriba del Bajoncillo y segunda Octava de la Trompeta Real, esta se pondra bajo del dho Bajoncillo.

Item un Oboe en nibel con la Chirimia caños veinte y uno.

Mano derecha

Un clarin claro de marca en el Cubo de mano derecha son caños veinte y quatro.

Item otro clarin de campaña en nibel con el claro y este en el Cubo de mano izquierda son caños veinte y quatro.

Item un Oboe en nivel con los clarines: caños veinte y quatro.

Item otro clarin en eco fuera del secreto Principal con su arca y mobimiento del pie o rodilla. Caños veinte y quatro. Adbiertase que este Clarin sera del mismo cuerpo o marca que el de la fachada.

Item unos tambores en DO LA SOL RE.

Item tres fuelles de marca seis pies y medio de largo; y tres y medio de ancho, sus Abanicos de castaño fino y aforrados con papel bien fuerte por dentro.

Item un teclado de hueso blanco, los naturales y accidentales de madera fina.

Item unos pajaros.

Item todos los arboles de todos los registros de fierro de suficiente grosor y cada tirador su bolo torneado.

Item que el teclado se ha de poner tan suave que pueda tañer cualquier chico principiante de musica y todas las voces han de cantar con prontitud asi de lengueteria como de cañuteria y corresponderan siempre los tiples a los bajos y los bajos a los tiples; asi sacando solo un registro como todo el lleno y como toda la lengueteria.

Que la entrega del dho. Organo se haia de hacer a satisfaccion de maestro inteligente.

Que desde que se coloque el Organo hasta dos años primeros ha de ser de cuenta y cargo de los maestros ejecutores el tenerlo

corriente, ejecutando en el intermedio a su costa qualquier defecto que tubiese o se manifestare, a no ser que el tal defecto provenga de mano airada.

Que el referido Organo se haya de poner corriente para principios de mayo del año primero venidero de mil setecientos setenta y nueve.

Y bajo las referidas condiciones y modo suso declarados y para el tiempo que va señalado los dhos Lorenzo de Arrazola y Josef de Albisua los dos juntos de mancomun..... se obligan a executar el dho nuevo Organo y entregar corriente para el tiempo señalado trabajando segun arte y a reconocimiento de maestro y a que colocado el dho organo en los dos años primeros lo tendran a su cuenta y cargo..... y todo ello por la cantidad de siete mil y ochocientos reales de vellon que el dho Dn. Pedro Juan les ha de pagar en tres plazos: el primero al principio de la obra, el segundo luego que pongan sonante dho organo y el tercero y ultimo entregada la obra a vista del maestro. Y el referido Dn. Pedro Juan de Sudupe en virtud de la Comision que tiene licencia de dho Señor Provisor se obliga con los bienes rentas y efectos de dha Iglesia Parroquial y de su Fabrica a pagar a los nominados Lorenzo de Arrazola y Josef de Albisua los dhos siete mil y ochocientos reales de vellon en tres tercios y a los plazos arriba señalados.

En cuyo testimonio lo otorgaron asi ante mi el Escribano siendo testigos Manuel de Olaran, Vicente Ramirez y Luis de Ramila Vecinos de esta dha Villa y los otorgantes a quienes yo el Escribano doy fe conozco, lo firmaron: =

D. Pedro Juan de Sudupe

Lorenzo de Arrazola

Josef de Albisua

Ante mi

Juan Baupia. de Aguirre

es copia del original. Oñate 2-XII-1949

Julian Celaya

Addenda

Tirado ya el folleto, me llega a las manos (gracias al Señor D. José M. Madurell) un documento, que completa lo que el lector ha visto en él referente al organero Cipriano de Apecechea. Este documento, anterior al allí transcrito, nos aclara la procedencia de dicho Apecechea. De él se dice «mestre de fer orguens, natural de la villa de Yansi, del Reyno de Navarra». Por lo visto, estaba de paso en Barcelona ya que se dice «vuy trobat en Barcelona».

Debió de establecerse en Barcelona ya en 1685, según el documento transcrito páginas más atrás: «Cipriano Apezechea, mestre de fer organs, habitant a present en la present ciutat...». El tiempo transcurrido fué breve. En 15 de Noviembre de 1682 se compromete con el prior y convento de la Merced y en 3 de Enero de 1685 hace el contrato con Llinás, etc...

No hay duda ninguna de que los dos textos se completan y se refieren al mismo órgano, el del monasterio y convento de la Merced.

A continuación damos el texto del primer contrato hecho con los P. P. del convento.

«Capitulació del orgue se ha de fer en la iglesia del convent de Nostra Senyora de la Mercé de Barcelona.

Primo, la cara 14 palms de entonació.
 Més, flautat de fusta unisonus ab la cara.
 Més, una octava a la cara.
 Més, una dotsena llarga.
 Més, una quinsena doble.
 Més, una desimanovena doble.
 Més, un plé de tres canons per punt.
 Més, un cibalet de quatre canons per punt.
 Més, un registre de corneta magna.
 Més, un nazari.
 Més, un tapadillo.
 Més, un registro de tolosana.

CADIRETA

Un flautat de set palms de entonació.
 Un flautat de fusta de set palms.
 Una octava.
 Una dotsena.
 Una quinsena doble.
 Un cimbalet de tres canons per punt.
 Un nasarte.

Unes peanyes de 28 palms.
Temblantes.
Més, quatre fuelles».

Transcribimos a continuación el contrato en su texto original. (15 de Noviembre de 1682). «Sobre la fábrica del orgue se ha de fer en la iglesia de la Mercé, ço és, de les flautes y demés abax mencionat, entre lo pare mestre frá Francisco Peredalbes, prior de dit convent de la Mercé, ab los demés religiosos de dit convent, lo die de ahir en poder del notari avall scrit prestat, de una, y Cipriano de Apezechea, mestre de fer orguens, natural de la villa de Yansi del Reyno de Navarra, vuy trobat en Barcelona, de part altra, se ha ajustat lo següent:

Primerament, lo dit Cipriano de Apezechea, convé y promet a dit pare prior y convent, que dins de un any proxim del dia primer de fevrer proxim en avant comptador, tindrà acabat a tot punt y ab tota perfecció tot lo que atrás está continuat etc., ab que se li hage de pagar y donar 200 doblas de or efectives, y tota la despulla y musica del orgue vell, juntament ab lo secret que está ja obrat, los quals 200 doblas se li hagen de pagar ab tres pagues iguals, la primera al comensar la obra, la segona a mitja obra, y la ultima quant serà acabada la obra, vista y regoneguda y trobada ben acabada y perficionada y ab dita pactes, etc... Promet que cumplirá a la part que li toca, etc... Y per seguretat ne dona fermansa a Joan Xirica, dit lo Navarro, negociant, ciutadà de Barcelona, qui accepta, etc...

Item, dits pare prior y convent de la Mercé, prometen pagar los dits 200 doblas y entregar tota la despulla y musica del orgue vell, juntament ab lo secret que vuy sta fet per la fábrica de dita orgue, de la conformitat que ab lo precedent capitoll esta expressat, ço es, les 200 dobles ab les tres pagues iguals, etc.

«Testes lo senyor Carlos Bellmonte, organista de la seu de Barcelona y mestre Pere Serra, escultor, ciutadà de Barcelona». A. N. P. B. Ramon Vilana Perlas, leg. 14, manual año 1682 y f. 494.

Este Pere Serra, escultor conocido, tuvo la obligación «de fer la caixa, trassa y cadireta ab ventalles del orgue de dit monestir, segon la trassa feta y ressenyada, y una tribuna al enfront del orgue, corresponent a les demes tribunes... ço es, lo tocant a tal offic de escultor, ço és, mans, claus, fusta, sculitura y lo demés, menos flautes y lo que toca a mestre de cases». *ibid.* fol. 495.

Por dificultades de composición no pudo aparecer en su lugar, esta nota en la que queria hacer constar mi agradecimiento al Sr. Director del Instituto Español de Musicología por haberme autorizado a utilizar algunos datos de su archivo. Tengo mucho gusto en consignarlo aquí, lamentando que este agradecimiento vaya en una simple nota y no en el texto.

C O N L A S D E B I D A S L I C E N C I A S

**INDICE ALFABETICO DE NOMBRES DE
PERSONAS Y LUGARES**

INDICE ALFABETICO

A

- Abadiano, pág. 68.
Abici, p. 47
Abulen, Tormelas, p. 63
Acuña, Fernando, p. 73
Acuña, Joannes, p. 74
Acuña, Joaquín, p. 73
Acuña, Juan, p. 74.
Agorreta, Francisco de, p. 79
Aguirre, p. 77
Aguirre, José, p. 36
Aguirre, Juan Bta. p. 96
Alava, p. 15
Albéniz, Mateo, p. 79
Albert, Fadric. p. 12
Albisua, Josef, ps. 93-94-96
Albisua, Pedro Pablo de, p. 79
Alcaín, p. 33
Alcalá de Henares, ps. 75-89-90
Alegre, Gracieuse, véase Valencia, Graciosa de
Alegría (Alava), p. 6
Alemán, Juan, p. 11
Alemania, p. 42
Alfaro, p. 72
Alfonso III, p. 56
Alfonso V de Aragón, p. 57
Alfonso VIII, p. 7
Alibert, Maestre Pedro, p. 11
Alos y Ferrer, Josep, p. 84
Alvarado, Diego de, ps. 25-65-66
Alvarado, Pedro de, p. 66
Alzua, Phe de, p. 36
Amadio, p. 30
América, pág. 31
Amézqueta, Joanet de, p. 67
«Amigos del País», ps. 40-43-80
Amorebieta, p. 68
Anchieta, véase Anchieta, Juan de
Anchieta, Johannes, véase Anchieta, Juan de
Anchieta, Johanni Gundisalvi de, p. 63
Anchieta, Juan de, ps. 16-17-26 60 61-62-63
Anchorena, ps. 15-16-26-59
Andrana, p. 21
Anequin, p. 11-56
Anfossi (Pasquale), p. 76
Anglade, Josph, p. 53
Angles, H. p. 7-8-16-53-60-63-68-81
Apezechea, Cipriano, p. 75-92-93
Apraiz, Martín de, p. 87
Aragón, p. 8-9-52-53-54-62
Araluce, p. 64
Aramayona, p. 18
Arambarri, José, p. 74
Arana, Joaquín de, ps. 43-81
Aranaz y Vides, ps. 33-44-82
Aranguren, p. 33
Aranjuez, p. 66
Aránzazu, ps. 23-24-38-40-42-74 76-77-80
Araya, (Simón), ps. 72-82
Arcadel, ps. 17-63
Arce, Juan José de, ps. 73-82
Ardanaz, Pedro de, p. 32
Ardoa el vizcaíno, Juan Bautista, p. 22

- Arescurenaga, Francisco de, págs. 75-87
- Arestegui (José de) p. 33
- Argárate, Juan de, p. 74
- Argentina, p. 59
- Arguedas, pag. 82
- Ariscopacochaga, p. 45
- Aristegui, p. 32
- Arizmendi (Fermín), p. 33
- Armaola, Juan de, p. 35
- Armendáriz, Antonio, p. 79
- Armendáriz, Giovanni Steffano, di, p. 81
- Armendáriz, Guiseppa d', p. 81
- Armentia, p. 8
- Arpidenia, ps. 9-54
- Arpienia, véase Arpidenia
- Arras, A. de, p. 61
- Arratia, Juan de ps. 29-69
- Arrazola, Joseph, p. 93
- Arrazola, Lorenzo de, ps. 93-94-96
- Arriaga, Juan Crisóstomo de, p. 45
- Arriola, P. Antonio de, p. 40
- Arriortua, Josef, p. 76
- Arrue, P. José de, p. 76
- Artaiz, p. 9
- Artajo, Martín de, p. 10
- Arteche de Legaria, Jua, p. 42
- Artois, p. 57
- Arze, Joannes Josephus. p. 73
- Arze, Juan José de, p. 76
- Asbaje, Juana de, véase Juana Inés de la Cruz, Sor
- Asbaje, Pedro Manuel de, p. 23
- Asenjo Barbieri, F. p. 60
- Asiain y Bardaix, Fray Joaquín, ps. 33-81
- Asturiano y Zárate, José, p. 79
- Aulnoy, Madame d', p. 29
- Aurela, Asensio, p. 73
- Austria, ps. 61-62
- Avila, ps. 33-77
- Axe, fr. Ramón, p. 76
- Axe de Busturia, pag. 68
- Axul, p. 67
- Aya, p. 67
- Ayala, p. 6
- Aybar, Pedro, p. 79
- Azcoitia, ps. 17-24-42
- Azcue, p. 76
- Azparren, Martín de, p. 38
- Azpeitia, ps. 16-17-60

B

- Babil Lasa, p. 33
- Badet Perrinet de, p. 11
- Bajos Pirineos, véase Pirineo
- Bañez, Martín, p. 18
- Bar, Jaquet de, p. 11
- Barbant, p. 80
- Barbezieux, Rigaut de, p. 7
- Barbiellini, Michel Angelo, p. 83
- Barbieri, ps. 16-19-20-32-60
- Barcelona, ps. 8-47-53-56-57-59-64
68-72-75-81-82-84-92
- Bärenreiter-Verlag, p. 60
- Baroja, J. Hijos de, p. 59
- Baroja, Ramón, p. 67
- Barrado A. p. 82
- Barrutia, Francisco, p. 87
- Bart, Jean, p. 31
- Basin, Juanin, p. 11
- Basterra, Juan Antonio, p. 82
- Basterra, Manuel de, p. 35
- Bastetania, p. 49
- Batteuille, Baron de, p. 70
- Rayona, ps. 8-11-14-29-30-31-42-
58-64-70-72-83
- Beck, p. 80
- Beethoven, p. 39
- Bengoa, p. 76
- Bernart, ps. 13-59
- Berriatua, p. 68
- Bertus, Conde de, p. 11
- Béthune, Enrique, p. 30
- Beynza, Francisco, p. 74

Bidaurre, págs. 39-77-78
 Bilbao, ps. 24-33-36-37-38-42-43-
 59-65-68-72-76-79-80
 Biscaglia, véase Vizcaya
 Biscaye, véase Vizcaya
 Bituricensem, Joannem, p. 51
 Bizcargui, véase Martínez de Biz-
 cargui
 Blanca de Castilla, Doña, p. 11
 Blume, Friedrich von, p. 60
 Boccherini, p. 80
 Bolivar, Padre Juan de, p. 71
 Bolonia, p. 19
 Bonafoux, p. 9
 Bonafoux, Gento, p. 9
 Borbón, Duque de, p. 11
 Bordes, Charles, ps. 20-63
 Borgoña, Duque de, p. 57
 Borja, Gil de, ps. 13-15-32
 Boysolle, Beltrán, p. 33
 Boysolle, Juan, p. 30
 Bristet, Nicolas, p. 31
 Bruselas, p. 62-67
 Buenos Aires, p. 82
 Burdeos, ps. 31-45-70
 Burgos, ps. 17-33-40-59-72
 Bustindui, Fernando de, p. 74

C

Cabanilles, p. 41
 Calahorra, ps. 72-81-82-94
 Calatayud, p. 72
 Calbo, Pedro, p. 33
 Cambini, p. 76
 Cambó, p. 31
 Campión, p. 12-57
 Camponi, Carlos Antonio, p. 76
 Cange du, p. 51
 Carbajal, Diego de, p. 67
 Carlomagno, ps. 6-51
 Carlos II, p. 9-10-66
 Carlos III, ps. 9-43
 Carlos V, ps. 25-59-65-66-68

Carlos VI, pág. 13
 Carlos de Aragón, p. 57
 Carlos el Malo, p. 56
 Carlos, Mossen, p. 9
 Carlos el Noble, ps. 10-13-58
 Caro, José, p. 77
 Carreros, Pierre, p. 11
 Cascante, p. 69
 Castalbón, Domingo de, p. 14-15
 Castell Fuorte, Marchese di, p. 81
 Castilla, ps. 61-62
 Castrillo Hernández, Gonzalo,
 ps. 16-60
 Castro, P. Agustín María de p. 71
 Castro y Mallagaray, Juan de,
 ps. 29-69
 Catalain, p. 8
 Catalunya, ps. 8-53
 Ceanuri, p. 68
 Cegama, Diego p. 82
 Celaya, Francisco de, p. 72
 Celaya, Julián, p. 92
 Cenarruza, p. 68
 Ciboure, p. 70
 Cid, Francisco Xavier, p. 80
 Cirauqui, p. 10
 Cobos, Maria de los, p. 26
 Codina Armengot, Eduardo, p. 76
 Colell, ps. 75-87
 Colinet, p. 56
 Colombi, Jean de, p. 12
 Conde López, Manuel, p. 73
 Conforto, p. 80
 Conrado, p. 11
 Córdoba, p. 45
 Corella, ps. 42-80
 Corelli, p. 44
 Corni y Morotti, p. 76
 Costa, Maria da, p. 66
 Coster, A. p. 60
 Costes, p. 26
 Coussemaker, p. 7-54
 Coutiño, Vasco, p. 22

Crasbeck, Pedro, pág. 69
 Cruz, Vicario Lope de la, p. 28
 Cuenca, p. 44

CH

Chaho, ps. 6-49
 Chamiso, Juan, p. 34
 Chartes, Johan de, p. 57
 Chavarria, Ventura de, p. 79
 Chavez, A. Ezequiel, p. 64
 Chevalier, Ulysse, p. 51

D

Dagourrette, p. 30
 Denia, Mossen Alfonso de, p. 11
 Deshart, Wilmar, p. 19
 Desdevises du Dezert, ps. 57-60
 Deusto, p. 68
 Deva, p. 8
 Deysassi, Joseph, ps. 26-67-68
 Diago, p. 10
 Diaz, Benedicti, p. 63
 Didot, p. 53
 Diez de Haro, Lope, p. 7
 Dima, p. 7
 Doiz, Juan, p. 25
 Donostía, véase San Sebastián
 Donostía, P. ps. 80-81
 Doys, Juan, p. 25
 Dubarat, p. 58-70
 Ducéré, E., p. 29-69
 Dueñas, p. 71
 Dufosse, Maestre Johan, p. 11
 Dufourcq, N. p. 70
 Dulivier, p. 29
 Durand A., p. 54
 Durango, p. 68
 Durocher, ps. 31-70
 Durón, Sebastián, ps. 74 76

E

Ecay, Juan de, p. 79
 Echalecu, Ancho de, p. 11

Echano, pág. 9
 Echarren, Miguel de, p. 32
 Echavarria, P. Joseph de, ps. 74-91
 Echeberría, ps. 39-40
 Echeberría P. Agustín de, p. 76
 Echegaray, Carmelo de, ps. 5-48-49-63
 Echevarría, José de, ps. 74-75-79-87-91-92
 Echevarría-Chávarri, p. 80
 Echevarría, Pedro de, p. 75
 Echevarría, p. 80
 Edelman, p. 39
 Egues (Manuel), ps. 33-72
 Eguiguren, ps. 39-40-74-77-81
 Eibar, ps. 6-50-74
 Eitner, Robert, ps. 16-59
 Eizaga y Echabarria, fr. José, p. 74
 Eizaguirre, Juan de, p. 17
 El Escorial, ps. 32-66
 Elantorn y Pinos, Miguel d', p. 84
 Elezalde, (José), p. 33
 Elgueta, p. 82
 Elizondo, Francisco de, p. 79
 Elorrio, p. 69
 Elustiza, J. B. de, ps. 16-60
 Enzo, Joachin, ps. 36-37
 Ermua, p. 69
 Errea de Tafalla, Miguel, p. 32
 Escarregui, ps. 74-76
 Escarregui, Andrés de, ps. 32-33
 Eschig, Max, p. 81
 Eslava, ps. 63-81-82
 Espagne, véase España
 España, 6-8-49-54-56-59-62-67-70-81
 Españolito, véase García, Francisco Javier
 Esperaembou, Emberd de, p. 11
 Esperaembou, Guillermo de, p. 11
 Esperaumbort, Emberd de, p. 11
 Esperaumbort Guillermo de, p. 11
 Espinosa, Juan de, p. 17

Esteve, pág. 80
 Estorqui, Pedro de, p. 34
 Estrabón, ps. 6-49-50
 Etcheto, Martín de, p. 69
 Eugi, p. 38
 Eulogio, San, p. 6
 Eximeno, P. Antonio, ps. 46-83

F

Fagoaga, Isidoro de, ps. 71-82
 Felipe el Hermoso, ps. 61-62
 Felipe II, ps. 25-26-66-67
 Felipe III, p.
 Fernando, Infante D., p. 11
 Ferrer, Bartolomé, p. 73
 Filipinas, p. 71
 Filtz, p. 80
 Firmin-Didot y Cie. p. 64
 Fita, P. Fidel de, p. 68
 Fittz, p. 76
 Flandes, ps. 27-56-62-66
 Floranes Robles, Rafea', p. 67
 Florencia, p. 19
 Foix, Conde de, ps. 11-56
 Folles, p. 71
 Fortanet, p. 53
 Fortún-Garcés, p. 53
 Fossombrone, Petrucci da, p. 19
 Francia, ps. 8-13-42-54-56-63-68-82
 Frúes, Miguel de, p. 32
 Fuente Espina, p. 72
 Fuenterrabía, ps. 17-67
 Fuentes, Francisco, p. 58

G

Galán, p. 74
 Galar, Alfonso, p. 38
 Galdacano, p. 68
 Galicia, p. 57
 Gallaga, Juan Felipe, p. 82
 Galuppi, p. 76
 Gamarra, 39-77

Gamarra, Manuel de, pág. 34-72
 76-80-81
 Gamarra, Martín de, p. 79
 Gaminde, Pedro de, p. 35
 Garamendi, Juan de, p. 68
 Garat (Gárate), Pedro de, ps. 45-82
 Garay, Luis, ps. 29-69
 García Francisco Javier (Españoleto) 76
 García, Pedro, ps. 10-32
 García de Anchieta, Pero, p. 63
 García de Legorreta, José, ps. 31-71
 García Marcellan, ps. 81-82
 García Pacheco, p. 76
 García Vaquedano, Pedro, p. 79
 Garibay, ps. 17-18-26-38-63
 Garro, Francisco, ps. 29-69
 Garro, José de, p. 79
 Garsia di Gibraleón, p. 63
 Gascuña, p. 57
 Gauttier, p. 31
 Gaytan y Arteaga, Manuel, p. 45
 Gelos, Joaquín María, p. 73
 Gerbertina, p. 54
 Gerson, p. 52
 Gevaert, ps. 19-64
 Gil, Andrés, ps. 32-74
 Gil, Vicente, p. 72
 Gilabert, Juan, p. 57
 Gillebert, véase Gilabert.
 Gluck, p. 39
 Godefroy, Federic, p. 51
 Gómez, Diego, p. 28
 Gómez, Sebastián, ps. 34-74
 Gossec, p. 80
 Granada, ps. 62-69
 Guadalupe, p. 82
 Gudiol, J. p. 50
 Guernica, p. 69
 Guerra, Juan Alfonso de, p. 59
 Guerra, Juan Carlos de, p. 59
 Guetaria, p. 78
 Guillebert, p. 13

Guillén de Ursúa, Arnaldo, pág. 11
 Guipúzcoa, ps. 15-27-30-39-61-68
 77
 Gulea, Sancho de, p. 11
 Gutiérrez, Francisco Antonio, p. 83
 Guyena, p. 29

H

Hanequi, p. 55
 Haristory, P. p. 70
 Haydn, ps. 39-42-78
 Hechevarría, Fr. Joseph, ps. 75-87
 88
 Herdoyza, p. 76
 Heredia, Bernardo de, p. 32
 Hergenroether, p. 63
 Hernández, p. 39
 Hernández Asuncce, Leocadio,
 ps. 15-32-71-79
 Hernando de Artiaga, Luis, p. 32
 Heros, Martín de los, p. 27
 Herrandonea, p. 76
 Herroz Illana, Francisco, p. 76
 Hovelacque, Abel, p. 64
 Huarte, ps. 43-78
 Huesca, ps. 8-69-82
 Huguet, p. 11

I

Ibáñez de Echevarría, Martín, p. 17
 Ibáñez de Gamboa, Pero, p. 17
 Ibarra, Javier, ps. 73-74
 Ibarra (Vda. de), Hijos y Cía. p. 49
 Ibarreta, p. 18
 Ibarzábal, ps. 39 40-41-76-77
 Ibinarri, Antonio de p. 87
 Idiazábal, p. 29
 Ignacio de Loyola, San, ps. 16-59
 Inglaterra, p. 11
 Inglaterra, Juan de, p. 13
 Inurrieta, Juan Bta., p. 36
 Iñigo de Falces, Miguel de, p. 32

Iracheta, Martín de, pág. 58
 Irauzuaga, Catalina, p. 88
 Iribarren, ps. 32-44-81
 Irún, ps. 44-50-72-73-74
 Isaac, Heinrich, p. 19
 Isasi, Gerónimo, p. 26
 Isassi, Hernando, p. 25
 Isassi, José, ps. 25-26
 Isasti, véase Martínez de Isasti,
 Lope.
 Italia, p. 44
 Iturralde y Suit, Juan, ps. 54-55
 Iturriza y Zavala, Juan Ramón,
 ps. 27-68
 Iturriza, Juan Tomás, p. 36

J

Jaizquibel, p. 67
 Játiva, p. 12
 Joachim, Manuel, p. 71
 Joaicho (el vizcaíno), p. 21
 Johan, mestre, p. 11
 Jordán, p. 11
 Joly, p. 31
 Jomelli, p. 76
 Juan I, ps. 56-57
 Juan IV de Portugal, ps. 20-25-
 28-66-69
 Juan, Infante Don, p. 16
 Juan, Abad de Oñate
 Juana, Doña, p. 13
 Juana Inés de la Cruz, Sor, ps. 23-
 64-65
 Jurdana, p. 11

K

Kassel und Basel, p. 60
 Kastner, Santiago, p. 41-65-69

L

La Calzada, p. 94
 Lacarra, José M.^a, ps. 7-52

Ladrón de Guebara, Andrés, p. 34
 Ladrón de Guevara, pág. 73
 Lafon, Paul, p. 82
 Laglag, p. 71
 La Guardia, ps. 8-9-10
 Lambertini, Michel'Angelo, p. 56
 Lana y Urtado, Diego, p. 79
 Lancien, E. Mille, p. 62
 Larban, p. 31
 Larpa, Johanin de, p. 9
 Larraga, p. 28
 Larrainaga, Fray Joseph, p. 80
 Larralde, Arnaldo de, p. 29
 Larramendi, P. fr. José de, p. 76
 Larramendi, P. Manuel de, ps. 27-68
 Larrañaga, ps. 38-40-41-76-77
 Larrarte, D. Pedro, p. 81
 Larrumbide, Joanes de, p. 25
 Laserna, Blas de, ps. 41-80

Lastur, Emilia, p. 16
 Laurens, H. p. 52
 Lavigerie, Elige, p. 31
 Lázaro, p. 73
 Lecea, Frco. Xavier, p. 35
 Lecuona, D. Manuel de, p. 82
 Ledesma, Nicolás, ps. 34-36
 Leguía, Miguel de, p. 72
 Leire, p. 9
 Leodegundia, reina Doña, ps. 7-52-53
 León, ps. 62-72 75
 León X, p. 63
 Lequeitio, p. 8-68-71
 Lérica, p. 11
 Leroux, Ernest, p. 64
 Lespine, Adrian, p. 70
 Levin, p. 28
 Lezo, ps. 27 54-67
 Libornia de Echevarria, Pedro, p. 79
 Lidon, ps. 39-76-77-78-82

Lille, págs. 60-61
 Lisarralde, p. 76
 Lisboa, ps. 25-69
 Lizarraga, Justo, ps. 79-80
 Lizarraga de Ezpeleta, p. 30
 Lizarralde, P. José Adriano, p. 60
 Loaysa, p. 61
 Lobo, p. 26
 Logroño, p. 93
 Lombida, ps. 39-81
 Lombida, Juan Andrés, ps. 35-82
 Lombide, ps. 43-77
 Londres, ps. 42-73
 Londres, Juan de, p. 13
 Longin, Symon, p. 62
 López, Félix, p. 78
 López, Juan, ps. 32-49
 López Serrano, Matilde, p. 50
 Loyola, 60
 Luge, p. 31
 Luis, rey de Navarra, p. 9
 Luis, Infante Don, p. 57
 Lumbier, p. 10
 Luno, p. 68
 Lustrini, p. 39
 Luzuriaga, p. 74
 Lyenor, p. 62
 Lyon, p. 70

LL

Llach, Frencese, p. 84
 Llinas, Agustín, ps. 87-92-93

M

Madrid, ps. 33-43-49-53-59-64-72-74-79-80-81-83
 Madurell, J. ps. 87-93
 Magnelly, p. 31
 Majo, p. 45
 Málaga, p. 32-33-44-81
 Malagaray, véase, Castro y Malagaray, Juan de
 Mallorca, Ramón, p. 13

Manila, pág. 71
 Manteli, p. 39-42-78-79
 Mañeru y Ximénez, Josph, p. 28
 Marañón, p. 69
 Marc, Martín, p. 11
 María Isabel, Reina de Portugal,
 p. 78
 Marina, p. 12
 Marichalar, Manuel, ps. 38-82
 Marón, p. 31
 Martín, p. 10
 Martín el tañedor, p. 57
 Martínez, Juan, p. 69
 Martínez, Joaquín, ps. 72-73
 Martínez, Juachín, p. 74
 Martínez de Bizcargui, ps. 16-17-63
 Martínez de Ochoa, Simón, ps.
 32-72
 Martínez de Isasti, Lope, ps. 26-67
 Matadanza, p. 56
 Matanza, Domingo de, p. 33
 Mayo, véase Majo
 Medina del Campo, p. 82
 Méjico, ps. 23-71
 Mendíbil y Oquendo, Sebastián,
 p. 87
 Mendieta, Francisco de, p. 59
 Mendieta, Sebastián de, p. 68
 Mendoza, P. Fernando de, p. 58
 Menéndez Pidal, Ramón, p. 59
 Michel, Tomás, p. 31
 Michelle, Catalina, p. 30
 Michiels, Gustave, ps. 20-63
 Michelín, p. 31
 Mir y Llusa, p. 76
 Miralles, p. 73
 Miranda de Arga, p. 28
 Mitjana, ps. 44-45
 Moissac, ps. 6-51
 Molina, Bruno, p. 76
 Mondaco, p. 29
 Mondragón, ps. 15-17-26-40-75-87
 Mondragón, Juancho de, p. 64

Monteli, pág. 79
 Monterrey, Conde de, p. 66
 Montferrant, p. 57
 Montreuil, Mathieu, ps. 37-73
 Monserrat, p. 41
 Moreno, Juan, p. 73
 Moxica y Aria, Antonio, p. 81
 Mozart, p. 39-76-79
 Múgica, Juan Antonio de, p. 32
 Múgica, Serapio, ps. 73-74
 Mugerza, p. 33
 Mújica, p. 76
 Mújica, Gregorio, ps. 50-74
 Munguía, p. 69
 Murguía, ps. 44-81

N

Nabarro, Prudencio, p. 33
 Navaridas, ps. 93-94
 Navarra, ps. 8-10-12-13-14-15-25-
 28-49-50-54-55-56-57-71-82-84
 Navarro, Miguel de, p. 32
 Nebra, p. 39-76
 Nervo, Amado, p. 65
 Nicolás, p. 11
 Nolasco, Florida de, p. 71
 Nono, José, p. 76
 Norduch, Renart de, ps. 15-55
 Noyon, Jaquet de, p. 11
 Nuremberg, p. 42

O

Oaraveytia, P. fr. Martín de, p. 65
 Ocfelde, Juan, p. 13
 Ocinaga, Abad de, p. 17
 Ochagavía, Fortunio de, p. 32
 Ochandiano, p. 68
 Ochoa, p. 17
 Oginaga, p. 79
 Oiz, Juan de, p. 25
 Olabarrieta, p. 68
 Olan, Manuel de, p. 96
 Olacigui, p. 32

Olce, Monseñor de, pág. 30
 Olite, ps. 9-13-55-58
 Oliva, Monasterio de, p. 9
 Ondárroa, p. 68
 Oñate, ps. 64-72-75-76-79-96
 Oñate, Abad de, p. 17
 Oraveitia, p. 76
 Orbe y Arbieto, Juan de, ps. 64-65
 Ordoño L. ps. 7-52-53
 Orduña, p. 68
 Orgens, Johan del, p. 56
 Oriñaga, p. 79
 Oruna, p. 76
 Osorio, Antonio de, p. 71
 Otxoa de Ozaeta, p. 18
 Oxinaga, ps. 33-40-77
 Oyarzun, ps. 9-25
 Oyon, Bernart d', p. 10

P

Pacheco, Fabián, p. 74
 Pacheco, Pedro, ps. 27-28
 Pacho, Romance de, p. 65
 Paises Bajos, p. 67
 Paisiello, p. 76
 Palencia, p. 37-72
 Pamplona, ps. 6-7-8-9-10 13-14-
 15-27-32-43-44-50 54-55-57-58-
 59-65-71-72-78-81-82
 Paredes, Condesa de, p. 65
 Pareja, Ramis de, p. 17
 París, ps. 12-19-51-52-53-54-56-57-
 63-64-70-81
 París, Gastón, ps. 19-20-64
 Pascual Rubio, Angel, p. 64
 Pastor y Rodríguez, Julián de, p. 74
 Pau, p. 58
 Pauer, p. 78
 Pedrell, ps. 25-32-40-44-57-67-72-
 75
 Pedro, Infante Don, p. 8
 Pedro, p. 10
 Pegulhan, Aimeric de, p. 7-53

Peñafiel, Alonso de, pág. 11
 Peñafloreda, Conde de, ps. 42-76
 Peralta, p. 82
 Perazas, p. 26
 Peregrini, p. 39
 Pérez, p. 59
 Pérez, Antonio, p. 69
 Pérez, Vicente, p. 59
 Pérez Arregui, P. Juan Maria, p. 60
 Pérez de Ayala, Ferran, p. 11
 Pérez Castejón, Diego, p. 79
 Pericón, p. 13
 Pergolesi p. 80
 Peruchu, p. 24
 Peyrac, Aymeric de, ps. 6-50-51
 Peyrat, Americ de, véase, Peyrac
 Peyrato Américus de, véase Peyrac
 Picini, p. 39
 Picot Emile, p. 64
 Pirineo, p. 6-30-49-54
 Pirro, A., ps. 20-52-56-57-63-70-73
 Plá, Manuel, p. 76
 Plerola, Miguel Antonio de la, p. 72
 Pleyel, p. 39-78
 Pontac, Diego de, ps. 29-69
 Portugal, ps. 12-20-31-56-65-69
 Portugaleta, p. 68
 Potoc, Josef, p. 72
 Pradas, p. 73
 Prés, Joaquin des, ps. 16-19-20
 Puente la Reina, p. 72
 Pyrénées, véase Pirineo

Q

Quercy, p. 5
 Quintana, Vicente de, ps. 72-73

R

Rabassa, Pedro, p. 74
 Rabelais, p. 19
 Ramila, Luis de, p. 96
 Ramírez, Vicente, p. 96

Raynouard, M., pág. 53
 Recalde, p. 76
 Reig, Mariano, ps. 44-82
 Remón, maestro, p. 13
 Reyes Católicos, ps. 16-60
 Ríos, Demetrio de los, p. 75
 Ripa, Antonio, p. 76
 Risco, p. 26
 Rivadeneira, p. 68
 Robespierre, p. 78
 Roche, Gaspar, p. 73
 Roda, p. 53
 Rodríguez Ferrer, Miguel, p. 65
 Rogier, Felipe, p. 29
 Roig, Barthomeu, p. 84
 Roma, ps. 19-61-71-75-81-83
 Romans, Juan de, p. 10
 Roncesvalles, ps. 6-38-50-73-74-82
 Roquefort, J.B.B. p. 51
 Rostti, ps. 39-78
 Rossini, p. 76
 Rouart, Lerolle et Cie, p. 63
 Rousseau, Evard, p. 62
 Rubielos, p. 82
 Ruiz, Isabel, p. 69
 Ruiz de Larrinaga, ps. 24-65-77
 Ruiz de Zalaeta, Martín, p. 71

S

Saborit, p. 78
 Sagasta, P., p. 75
 Salamanca, ps. 32-44-59
 Salazar, p. 73
 Salesti, p. 80
 Salvatierra, p. 6
 Samuel, p. 10
 San Agustín de Echevarría, p. 68
 San Cernin, ps. 14-59
 San Juan, maestro, ps. 74-76
 San Juan de Luz, ps. 31-70
 San Laurantis, Juan de, p. 9
 San Miguel de Nepanthla, p. 64

San Sebastián, págs. 33-37-49-59-
 67-70-73-74
 Sánchez de Escos, ps. 15-32
 Sánchez de Rioja, Herminio, p. 32
 Sanchis Sivera, José, ps. 26-67
 Sangüesa, ps. 8-10-44
 Santesteban, p. 10
 Santiago, ps. 20-32-57-60
 Santiago, Maestro de, p. 11
 Santo Domingo, isla de, p. 31
 Santo Domingo de la Calzada,
 p. 44
 Sanz, José, p. 79
 Sanz, Lópe, p. 33
 Saralegui, Juan Simón de, p. 36
 Saralegui, Simón de, p. 32
 Sastre, Gabriel, p. 32
 Secanillas, p. 73
 Segura Nicolás Antonio, p. 78
 Sercy, Charles de, p. 70
 Sertory, Gyrolamo, p. 81
 Sesé, Andrés, p. 35
 Sesé, Basilio, p. 81
 Sesma, Alejo de, p. 72
 Setuain, Severiano, p. 32
 Sevilla, p. 78
 Sevilla, Rodrigo de, p. 11
 Scarlatti, ps. 39-42-76-78
 Sigues, Juanin de, p. 11
 Silva, p. 63
 Simancas, p. 66
 Sobejano, José, p. 36
 Soler, ps. 39-77
 Soriano Fuertes, ps. 16-59-65-66-
 82
 Sostoa, ps. 39-40-41-76-77
 Sousa, Viterbo, p. 65
 Spagna, véase España
 Stamitz, p. 80
 Subirá, p. 81
 Sodupe, Jedro Juan, p. 93-94-96
 Suñol, P. p. 6
 Sylva, Andrés de, ps. 17-63

T

- Tadeo Murguía, Joaquín, págs. 33-44-76
 Tafalla, ps. 32-82
 Tafalla, Pedro de, p. 32
 Tarazona, p. 16
 Tarazona, Lucas de, p. 28
 Tellería, Juan Bautista de, p. 74
 Tello, Don, p. 9
 Testa de fer, p. 11
 Títors, p. 80
 Toeschi, p. 80
 Tobit Armentia, fr. Eustaquio, p. 76
 Toledo, ps. 40-66-71-79-80-81
 Tolosa, p. 54
 Tolosa, Lope de, p. 10
 Torres, Franc. ps. 75-93
 Torres, José de, ps. 69-73-76
 Toulouse, p. 13-53
 Traetta, p. 76
 Trujillo, p. 71
 Tudela, ps. 10-13-44-58-79-82
 Tudela, Pedro de, p. 33

U

- Ubeda, Gaspar de, p. 74
 Ubirichaga, Miguel Antonio, p. 35
 Ugalde, Blas Fermín de, p. 72
 Ugarte F. de, p. 42
 Ugarte, Simón de, p. 34
 Ujué, p. 9
 Urdax, p. 6
 Uriarte, Jerónimo, p. 36
 Uribe, Manuel de, p. 72
 Uriz, Juan de, p. 32
 Urquijo, Julio de, p. 65
 Urreta, ps. 76-78
 Urreta, Francisco, p. 79
 Urreta, Francisco Xavier, p. 35
 Urreta y Larrumbe, Isidro, p. 79
 Urreta, José Antonio de, p. 39

- Urroz Ardanaz, Fermín, pág. 32
 Urroz (José), p. 72
 Urrutia, (Dionisio), ps. 72-82
 Urrutia, Sebastián de, p. 32
 Uruñuela, p. 24
 Urzaiz, Antonio, p. 82
 Ustaroz, p. 81

V

- Valencia, ps. 25-67
 Valencia, Graciosa de, p. 12
 Valentini, p. 76
 Valentinois, Conde de, p. 9
 Valero, Juan de, p. 10
 Valmaldere, Pedro, p. 80
 Valmaseda, p. 27-68
 Valladolid, p. 21
 Valls, p. 72
 Vander Straeten, Edmond, ps. 25-56-57-66-67
 Vanhal, p. 39
 Vas Rego, Pedro, ps. 29-69
 Vasconcelos, J. de, p. 69
 Vega, Lope de, ps. 26-68
 Vendrell Isidro, p. 87
 Vendrell de Millás, p. 50
 Venecia, p. 19
 Venequi, p. 56
 Vera, p. 72
 Vergara, ps. 23-40
 Viana, Príncipe de, ps. 12-13
 Vidal, Raimón, ps. 7-53
 Vidal, Peire, ps. 7-53
 Vidarte, Antonio, ps. 75-84
 Vidaurreta, p. 76
 Vidondo, Pedro, p. 32
 Villafranca, p. 28
 Villarreal de Urrechua, p. 26
 Villaro, p. 69-82
 Villasandino, p. 56
 Vinson, Julien, p. 64
 Visarralde, Fermín, p. 75-76
 Viseu, p. 31-71

Vitoria, págs. 6-8-9-14-24 29-39-40-42-50 77-78-82

Vizcarra, Benito de, ps. 24-65

Vizcaya, ps. 15-18-20-21-22-23-24-27-46-53-59-65-68-82

W

Wautier, p. 56

X

Xemein, p. 68

Ximénez de Oñate, Pedro ps. 25 67

Y

Yanguas y Miranda, p. 57

Ynterna, Francisco, p. 35

Yrizar, Joaquín de, p. 45

Ysaba, Juan de, p. 33

Ysabeu, p. 56-62

Yturriza, Juan Ramón, véase Iturriza

Z

Zacarías, pág. 73

Zai Ylorda, Josph de, ps. 34-36

Zalaeta, Sebastián, ps. 31-71

Zamacola, Santiago de, p. 35

Zameza, p. 33

Zamora, p. 44

Zapata, ps. 39-77

Zaragoza, ps. 21-52-57-73-82

Zavala, Frco. de, p. 36

Zaylorda, Joseph, véase Zai Ylorda

Zingereti N. p. 76

Zuazo, María de, p. 26

Zubieta N. ps. 32-72

Zubieta, Francisco, p. 74

Zulueta, p. 33



59.- INSTRUMENTOS DE MUSICA POPULAR ESPAÑOLA

[AM, n.º II (1947), p. 105-152]

Colaboración:

P. DONOSTIA - JUAN TOMAS

No existe una clasificación o agrupamiento sistemático del instrumental popular español. Hay descripciones más o menos detalladas de estos instrumentos, de algunos, en colecciones de canciones populares. Pero el que las lee se encuentra, a veces, con que un mismo término significa instrumentos de diversa índole, de diversa estructura, v. gr., la gaita.

En el presente boceto de clasificación tratamos de recoger los términos que usa el pueblo para designar los instrumentos que utiliza en sus fiestas. Algunos han tenido o tienen un puesto en la música sabia, pero siendo empleados por el pueblo en sus danzas, deben formar parte del cuadro que aquí presentamos.

Para esta enumeración nos hemos basado en documentos directamente tomados de labios del pueblo. Son: los términos que han traído a los archivos del Instituto Español de Musicología a) los concursos celebrados en 1944, 45 y 46; b) las misiones que en estos mismos años ha enviado a diferentes provincias de España. Nos hemos servido también de diversas obras de carácter técnico musical o lingüístico, de diversos cancioneros españoles y vocabularios de algunas provincias españolas, etc.

Como base de clasificación hemos tomado a CURT SACHS en su fundamental obra *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (1920) (1). Así, reunimos los instrumentos en cuatro grandes grupos:

(1) La base de la ordenación de este libro fue hecha por el autor con Erich M. v. Hornbostel y apareció en 1914 en el cuaderno 4-5 de *Zeitschrift für Ethnologie*, con el título de *Systematik der Musikinstrumente*.

Idiófonos (que suenan por sí mismos: castañuelas, campanas, etc.).

Membranófonos (a base de membrana sonora: tambor, etc.).

Cordáfonos (de cuerdas que vibran: violín, cítara, etc.); y

Aerófonos (sonido producido por aire insuflado: trompeta, etc.).

No pretendiendo agotar el tema, sólo damos la nomenclatura de los instrumentos o más principales o más usados. Dejaremos de lado algunos instrumentos antiguos y modernos que no son de un carácter estrictamente popular. Citaremos, en cambio, algunos por la época en que se les menciona.

Nuestro fin es ordenar sistemáticamente (siguiendo en esto a Curt Sachs) todo el material popular. Daremos la definición del instrumento tipo, digámoslo así, y algunas variedades del tipo. No olvidaremos de señalar también algunos términos que, si no son de instrumentos, son, en cambio, derivados de ellos por el modo u ocasión en que se emplean (v. gr., *cencerrada*, derivada de *cencerro*).

I. IDIOFONOS

A) IDIOFONOS PERCUTIDOS DIRECTAMENTE:

1. Cántaros, dedos, mazo, tacón, etc.
2. Bastones que se golpean uno contra otro.
3. De sonido intermitente (carraca, etc.).
4. Idiófonos pares cóncavos (castañuelas).
5. De percusión angular (triángulo, ferrets, etc.).
6. Campanas.
7. Cencerros.

B) IDIOFONOS PERCUTIDOS INDIRECTAMENTE:

1. Idiófonos sacudidos (sonajeros, etc.).
2. Cascabeles fijados en un marco (aro de sonajas, etc.).
3. Sonajeros de recipiente cerrado con mango y en cuyo interior hay piedrecitas, etc. (calabaza, etc.).
4. Idiófonos hendidos (picacanya, Cataluña).
5. Guimbaradas.

C) IDIOFONOS FROTADOS:

1. Conchas (Galicia), bandurria d'ossos (Cataluña).

II. MEMBRAFONOS

A) TAMBORES GOLPEADOS:

1. Timbales.
2. Tambores cilíndricos: a) grandes; b) pequeños.
3. Panderetas.

B) TAMBORES DE FRICCIÓN:

1. Tambor friccionado con bordón (zambomba).

C) MIRLITON.

III. CORDAFONOS

A) CORDAFONOS SIMPLES:

1. Arcos o Palos de música.
2. Cítaras con trastes.
3. Cítaras sin trastes.

B) CORDAFONOS COMPUESTOS:

1. Arpas.
2. Cordáfonos tipo laúd, con cordal:
 - a) De manivela (viella).
 - b) Rabel.
 - c) Violines.
 - d) Mandolina.
3. Cordáfonos con fijación transversal sobre la tapa armónica (puente).
 - a) Laúdes propiamente dichos.
 - b) Guitarras.

IV. AEROFONOS

A) TROMPETAS.

1. Cuernos para señales.
2. Caracol.
3. Cuernos con agujeros.

B) TROMPETAS PROPIAMENTE DICHAS:

1. Clarín.
2. Trompeta con o sin pistones.

C) FLAUTAS:

1. Flauta de Pan.
2. Flauta de pico.
3. Caramillo.
4. Flauta travesera.
5. Pito con saco.
6. Flauta hidráulica.

D) INSTRUMENTOS CON LENGUETA:

1. De lengüeta doble: oboe, fagote.
2. De lengüeta sencilla: clarinete.
3. Cornamusa.

E) ORGANO.

V. VARIOS

Reclamos de cazadores, acordeón, rui señor = (cantiret), etc.

Como puede observarse al leer este boceto, damos aquí como instrumentos músicos todos aquellos que de una u otra manera producen sonido, sea uno nada más, como en los instrumentos de percusión, sean varios como los que dan los de gamas completas, bien restringidas, bien extensas. Para la música popular cuenta no sólo lo que el instrumento toca desde un punto de vista melódico, sino también (y algunas veces principalmente) desde un punto de vista rítmico (ruido rítmico).

En las líneas que van a seguir daremos algunas definiciones precisando algunos conceptos que, en la nomenclatura popular, se prestan a dudas por su aplicación varia.

También verá el lector algunos ejemplos musicales o rítmicos típicos de algunos de los instrumentos mencionados y algunos dibujos de ciertos instrumentos.

* * *

I. IDIOFONOS

(Son los instrumentos que suenan por sí mismos, a diferencia de otros en los que suena el aire encerrado en ellos, o por frotación, como los de arco. Es decir, son aquellos cuya materia es de por sí sonora).

A) IDIOFONOS DE PERCUSION DIRECTA

A, 1.— Cántaros, dedos, mazo, tacón, etc.

Aldaba.— Pieza de hierro o bronce que se pone en las puertas para llamar golpeando. (DLE (1939), 55.)

Almirez.— Mortero de metal, pequeño, que al darle rítmicamente con el mango acompañando alguna canción, se convierte en instrumento de percusión. Hay una copla popular de Cuenca que dice:

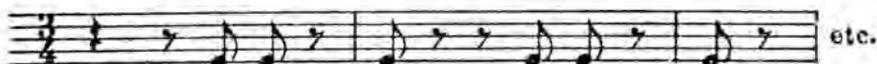
Dale a la zambomba,
dale al almirez.

(Canción de Navidad).

Es uno de los instrumentos de que se echa mano cuando se da la cerrada a una persona. (TOMAS, I).

Armella.— Comúnmente es la argolla que se pone a la puerta de la calle para llamar el que viene de fuera. (COBARRUVIAS, I, 88).

Cántaro.— Se usa como tambor en Priego (Cuenca) un cántaro, de los que allí se construyen de alfarería, de unos 10 cm. de diámetro en su boca, el cual, al ser golpeado con una alpargata, produce un sonido semejante al del tambor. Sirve para acompañar el canto del mayo de la Virgen, que se canta el día 30 de abril por la noche. (TOMAS, I).



Ritmo de los golpes que se dan con una alpargata, al dar en la boca de un cántaro.
Priego (Cuenca).

(J. TOMAS, *Misión a la Prou. Cuenca*, 1945).

Dedos.— Los dedos, pulgar y medio, cuando castañetean rítmicamente, queriendo imitar a las castañuelas, pueden considerarse como un instrumento de percusión. (Véase *Pitos*).

Esclops (zuecos).— Cuando percuten rítmicamente contra el suelo constituyen un instrumento de percusión. Ejemplo: *Sardana dels esclops* (Cataluña). (*Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, volumen III, 269).

Lanzas (Armats).— Al dar rítmicamente golpes contra el suelo con el mango de la lanza puesto en posición vertical, se convierte en instrumento de percusión. Lo hacen en las procesiones de Semana Santa los que van vestidos de soldados romanos, con sus lanzas. (Cataluña).

Legón.— Azada pequeña que a veces se golpea (el hierro) con una piedra con este ritmo: acompañando alguna canción. (Galicia). (BAL).

Mazo.— Gran martillo de madera. Cuando lo golpean los muchachos contra el suelo o contra las puertas de las casas en los días de Semana Santa, a veces, acompañando a una canción, es un instrumento de percusión. Substituye en esos días a las campanas para avisar a los del pueblo que es la hora de la ceremonia religiosa. En Valencia llamaban a esto: *tocar a María Sola*.

Moza.— Pala con que las lavanderas golpean la ropa, especialmente la gruesa, para poderla lavar más fácilmente. La utilizan algunas veces rítmicamente. (DLE (1939), 870).

Pitos.— Imitación de las castañuelas chocando los dedos pulgar y medio. Se emplea en los bailes sueltos, tocándolos las parejas (de ambos sexos)... Si la mujer dispone de castañuelas, sólo es el hombre el que hace los pitos: lo hacen de vez en cuando, según el movimiento de los brazos o la intuición personal. (CABAÑERO GARCIA).

Piafar.— Hacer sonar el pito en las danzas de picayos. El piafar de los danzantes. (FERNANDEZ SIERRA, I).

Sartén.— Golpeada rítmicamente se usa como instrumento de percusión en las encerradas, charivaris, etc.

Tacón del zapato.— En el País Vasco hay una danza titulada *Zurrume-dantza* o danza de los tacones.

Hay una canción popular andaluza que dice:

Taconeaste, taconeaste,
taconeaste.

Pasaste por mi puerta,
taconeaste,
viste que estaba sola,
¿por qué no entraste?

Taconeaste, taconeaste,
ahora, ahora
que no está aquí tu madre,
que estás tú sola,
te voy a dar un beso
de última moda.

(P. DONOSTIA, inéd... GARCIA MATOS, 2.)

Palanca o barrena.— Instrumento de hierro, redondeado, largo, de un metro poco más o menos y estrecho, que usan los mineros para perforar las rocas o canteras. En el País Vasco se usa como instrumento de percusión en determinadas ocasiones de fiestas o labores. La palanca sostenida al aire en sus extremos es golpeada por dos o más hombres, cada uno con dos martillos, en su parte central. El ritmo comienza lentamente; luego va acelerando. Parece una imitación del sonido de las campanas echadas a vuelo. Se toca en las Toberas (fiestas de boda) para anunciar la terminación de la molienda de la sidra, etc. Alterna con canciones de los concurrentes. La tobera de la sidra se denomina en algunos puntos del País Vasco: *alakietan*. (DONOSTIA, 2).

A la - ki - ke - tan, a la - ki - ke - tan, a la - ki - ke - tan, ki - ke - tan, ki - ke - tan
Sa - ga - rra yo - de la, sa - ga - rra yo - de la, sa - ga - rra yo - de la, yo - de la, yo - de la etc.

Ritmo de las Toberas (P. DONOSTIA, 2).

Teja.— Instrumento en forma de teja ordinaria, hecha de alfarería o de metal, que se percute con un macillo, sea de madera, sea de metal. Algunas veces la cabeza del macillo va envuelta en tela para dulcificar el golpe. Se emplea, con ritmos elementales, como instrumento para llamar a las comunidades a actos colectivos.

Yunque.— Prisma de hierro de sección cuadrada, a veces con punta en uno de los lados, encajado en un tajo de madera fuerte y a propósito para trabajar en él, a martillo, los metales. (DLE (1939), 1312).

A, 2.— Idiófonos de sonido producido por el choque de dos bastones idénticos.

Bastones o palos.— Palos recios, de unos 30 a 35 cm. de largo, que se golpean rítmicamente en las danzas llamadas paloteos o «balls de bastons» de Cataluña. En el País Vasco los hay de 80 y de 35 cm. Se usan en diversos números del *Makildantza* (*makila* = bastón o palo). El éxito es pegar tan fuerte con ellos que lleguen a romperse. (P. DONOSTIA, inéd.).

Palillos.— Palos de los danzantes en los bailes de paloteo. (Castilla - La Rioja). (GIL, 3).

Pitos.— Juguete de niños hecho con cáscara de nuez en el que hay una espiga sujeta a un hilo transversal. Apoyando el dedo en un extremo, la parte opuesta que se levanta cae sobre el borde de la nuez, produciendo un pequeño ruido. (ESTORNES, 215).

A, 3.— De sonido intermitente (*Schrapidiophon*)

Tarabilla.— Nombre que se da en Salamanca al instrumento de madera, compuesto por un tablero y una o varias mazas o aldas, y que se conoce generalmente bajo la denominación de matraca o carraca pequeña (V. Citola). (BRENET, 487).

Carraca.— Instrumento de percusión, de madera, compuesto de una rueda dentada, movida por una manivela, y que en su rotación agarra con sus dientes una o varias laminillas de madera flexible, haciéndolas vibrar. (BRENET, 108).

Garric-garrac, escarrica.— Carraca, (Cataluña). (AMADES, 3).

Chilraera.— Carraca. Instrumento de madera que usan los chicos en Semana Santa. (FERNANDEZ SIERRA, 2).

Carrasquiñas.— Dos tablas de unos 40 cm. de largo por 0,5 de

ancho, con tres sonajas en cada una: en uno de los bordes tienen unas estrías que rozan una tabla con otra. (Granada, Loja). (GIT, 4.)

Carrau.— Carraca. (Cataluña).

Matraca.— Instrumento de percusión, de madera, de dimensiones y formas no fijadas; se había usado en los pueblos orientales donde estaba prohibido el empleo de las campanas. En las iglesias españolas se usó en los días de Semana Santa. En el jazz-band se usan matracas de pequeñas dimensiones.

Es un instrumento de madera compuesto de un tablero y una o más aldabas o mazos que, al sacudirlo, produce un ruido desapacible. (BRENET, 298; DLE, 827).

Matraca.— En Méjico, en Sábado Santo, sonaban las campanas; todo el mundo circulaba por las calles agitando pequeñas matracas de oro, plata, marfil o cristal. (DESDEVISES DU DEZERT, 356).

Tap.— Pequeño disco de madera semejante por su forma a una tapadera de jarra, el cual se sostiene por una asa de cuero situada en su parte posterior. Lo usaban los bailarines de algunas danzas habladas; al hacer los pasos y cadenas que constituían la coreografía rudimentaria de estos bailes, los danzantes hacían chocar los discos de unos con los de los otros, marcando así el ritmo. Generalmente llevaban un disco en cada mano, pero en algunos sitios llevaban un disco y un palillo que utilizaban para pegar sobre los discos o platillos, que también recibían este nombre.

Solían usarlo también los bailarines de la Moixiganga cuando la bailaban a la luz del día y no tenían necesidad, por lo tanto, de llevar teas que usaban cuando bailaban de noche.

El choque de los discos producía unos golpes secos que hacían una especie de acompañamiento rústico a la melodía.

El diámetro del disco es de unos 20 ½ centímetros. (*Diccionario de la Danza*, 468).

Xerrac.— Carraca. (Cataluña).

A, 4 a.— Sonidos producidos por idiófonos cóncavos (*Gefässklappern*)

Castañeta.— El golpe sencillo que se da con el dedo pulgar y el dedo medio cuando se baila; y porque, para que suene más, se atan al pulgar dos tablillas cóncavas y por defuera redondas, a modo de castañas, se dijeron así ellas como los golpes que dan: castañetas. (COBARRUVIAS, I, 209).

Castañuela.

Ta, cataclá, con la castañuela,
ta, cataclá, con la castañetá.

Estrofa de baile con armonía imitativa. (CEJADOR, 107-108).

Castañuelas.— Pequeño instrumento de percusión formado por dos trozos de madera dura, de granadillo, boj, nogal, castaño, ébano y otras materias, y también de marfil, cuyo nombre deriva de su forma acastañada o aconchada. El choque de los trozos de madera obtenido mediante la percusión acompasada de los cuatro dedos, índice, medio, anular y meñique, produce un sonido seco, propio para marcar fuertemente un ritmo. Las castañuelas son populares en España y también en algunos países hispanoamericanos, y sirven de acompañamiento rítmico a muchas de las danzas populares. (BRENET, 109). Determinadas personas han llegado a un grado de virtuosismo notable en el manejo de este instrumento.



Ritmo de castañuelas y panderetas. Salamanca-Charradas. (LEDESMA, *Cancionero Salmantino*, Madrid, 1907, pág. 89).

Castañuelas.— Juegan papel importante las castañuelas que tocan las mujeres de las parejas que bailan el fandango manchego, llevando las castañuelas en la mano derecha la llamada «alto» y en la izquierda la llamada «bajo». (CABAÑERO GARCIA).

Crótalos.— Instrumento idiófono de percusión, usado en la Antigüedad. Se compone de dos láminas cóncavas de madera o de metal, unidas en su base por una empuñadura, las cuales, al agitarse ésta, se separan y vuelven a entrechocar, produciendo un ruido análogo al de las castañuelas. (BRENET, 141).

Cucharas.— Cuando se ponen dos cucharas de madera encarradas por su parte convexa y entre sus mangos se pone el dedo índice y se golpea contra la mano, hacen el oficio de castañuelas.

Chasca.— Instrumento de madera, de percusión, formado por dos planchitas rectangulares y planas, lisas por la parte exterior y

huecas por la interior, unidas por dos bisagras. Cuando está cerrada parece una cajita. Lleva clavados en su parte exterior unos cordones por los que se pasa la mano para darle movimiento y golpear rítmicamente una contra otra las dos planchas. Se la llama *castañuela turca*. (PEDRELL, I, 73).

Es usada por los maestros de párvulos para marcar el ritmo en las marchas que los niños hacen. Se usa también para regular los movimientos colectivos en las ceremonias de iglesia.

Palillos.— En Andalucía se llaman así a las castañuelas. (MONTOTO, 71).

Palmadas.— Las manos, al chocar rítmicamente una contra otra, pueden ser consideradas como instrumento de percusión.

Pito.— Castañuela de tamaño pequeño. «Tocar los pitos» = tocar las castañuelas. (GARCIA REY, 128).

Pulgaretas.— En Híjar llaman así a las castañuelas. (LARREA, 2, 640).

Pulgarrillas.— Nombre que se da a las castañuelas en algunos lugares de España. (PEDRELL, I, 381).

Tarrañuela.— La castañuela o tarreña, en Burgos, Palencia, Santander y Vizcaya. En el Bierzo (provincia de León) se llaman tarrañuelas a unas castañuelas de mayor tamaño que el corriente. (BRENET, 487; GARCIA REY, 149).

Tejoletas.— Nombre popular de las castañuelas. Las cita Rodrigo Caro: «Tocaban las mujeres públicas de Roma las tejoletas, como ahora dan con una cañuela en la silleta, haciendo un sonetillo». (RODRIGUEZ MARIN, 356).

A. 4 b.— Idiófonos pares cóncavos metálicos. Platillos.
(*Becken*)

(*Forma de plato, semejante a una bacia de barbero. Vibra solamente el borde. Tiene en el centro una pequeña concavidad con un agujero, en el que se introduce una correa doblada, por la cual se pasan las manos.*)

Tamtam.— Instrumento de percusión, el cual es llamado también gong, de origen asiático.

Es un disco de bronce, de diámetro considerable muchas veces, y que se tiene suspendido en el aire para hacerle sonar, golpeándolo con un mazo recubierto de fieltro o lija.

Se usa como señales o como instrumento de percusión. De dimensiones pequeñas, se utiliza modernamente en algunas casas para reunir a la familia o invitados, v. gr., para la comida, etc. (BRENNET, 486).

Albogue.— Instrumento de percusión, formado por dos chapas de azofar que se golpean como dos platillos, cuya forma tenían.

Se usan para indicar el ritmo de las canciones y bailes populares.

Platillos.— Instrumento de percusión, compuesto por un par de chapas metálicas circulares, que tienen en el centro una pequeña concavidad con un agujero, en el que se introduce una correa doblada, por la cual se pasan las manos para sujetar dichas chapas y hacerlas chocar una contra otra por el lado cóncavo. (DLE (1939), 1003).

Tapaderas.— Al dar rítmicamente una contra otra, puestas una en cada mano, hacen las veces de platillos.

A. 5.— Idiófonos de percusión angular (*Aufschlagidiophon*)

(*En estos idiófonos la percusión es producida por un elemento movable sobre otro suspendido o colgante*).

Triángulo.— Varilla de acero, doblada en forma triangular y puesta en vibración por el choque de un palillo del mismo metal. El instrumento se tiene suspendido por una cuerdecilla o cinta, para aislarlo de la mano, que le impediría vibrar. (BRENNET, 504).

Binco.— Triángulo. (Galicia). (SAMPEDRO, vol. I, 205).

Ferreguins.— Triángulo. (Mallorca). (*Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. III, 412).

Ferriños.— Hierrillos. Triángulo. (Galicia).

C'una fruta e uns ferriños
c'unas conchas e un pandero
armaremos unha rua
os vecinos de cruceiro.

(BAL.)

A, 6.— Campanas

(*Recipientes de metal en forma de copa invertida, con vértice sordo y bordes vibratorios. Sonido producido por un badajo*).

Aljaraz.— Campanilla o esquila. (*DLE* (1939), 63).

Badajo.— El martinete, almilla, lengua o mazo de la campana. (*COBARRUVIAS*, I, 113).

Bamba.— Campana y la mujer campanuda y entonada.

Tú Bamba
yo Bamba:
no hay quien nos tanga.

(*CEJADOR*, 189).

Bordón.— Campana mayor de un carillón o de un campanario. (*BRENET*, 75).

Calderillo.— Caldera de hierro, pequeña, que suena como el almirez. (*Extremadura*).

Campana.

Campanitas de la mar,
din, dan, din, dan.

Estrofa de los niños a las burbujas
de agua cuando llueve. (*CEJADOR*, 114).

Esquila.— Campana pequeña para convocar a los actos de comunidad en los conventos y otras casas. (*Diccionario de la Lengua Española* (1939), 557).

Esquilar.— Es tañer campanas pequeñas o esquilas o esquilonas para recoger la gente. (*PUYOL*, 105).

Nolas.— Campanas pequeñas (nombre antiguo). (*BRENET*, 347).

Segundilla.— Campana pequeña que se usa en algunos conventos. (*BRENET*, 457).

Colladera o collera.— Especie de corbata con campanillas, que suelen colocar a las vacas. (*FERNANDEZ SIERRA*, I).

Rotlo.— Rueda, en cuya circunferencia al exterior hay colocadas varias campanillas. Por medio de una cuerda se la hace girar de modo que suenen las campanillas. Se utiliza en las iglesias, al alzar, al entonar el «Gloria in excelsis Deo» en la misa mayor de los domingos, etc.

En otras iglesias existen juegos de campanillas semejantes, basados en el mismo procedimiento giratorio, aunque de diversa forma (cruz)... (*TOMAS*, inéd).

A, 7.— Cencerros

Cencerro.— Los cencerros se confeccionan con tira de chapa de hierro, doblada por la mitad, con encaje o muesca al dorso lateral, soldado o remachado en los dos lazos, de manera que la boca sea en forma de cono truncado, y en los grandes, bombeado o barrigado hacia el tercio superior, y la abertura suele no ser circular, sino achatada; los extremos de la doblez, levantados, sujetan un asa, de que cuelga el badajo por dentro y la mera parte externa sirve para colgar el cencerro del collar. Los hay de tamaños de 6 a 23 cm. de alto y de ancho mayor o menor de la mitad. (ARANZADI UNAMUNO, 493).

Chucalla o cencerra.— Cencerro de 15 cm., para ovejas. (Sanabria, Zamora).

Cuchalles.— Cencerros para ovejas esquilonas; son de 7 cm. (Sanabria, Zamora). (ARANZADI UNAMUNO, 493).

Dumba, zumba o tupio.— Cencerro de 18 a 20 cm., para cabras. (Sanabria, Zamora). (ARANZADI UNAMUNO, 493).

Alambre.— Conjunto de cencerros de una recua o ható de ganado. (DLE (1939), 47).

Batall.— Badajo del cencerro o de la campana. (Cataluña). En las grandes es de hierro, y en las pequeñas, de una canilla o hueso de la pata de la oveja. (AMADES, 3, 92).

Borromba.— Cencerro grande, en forma como de gran peonza, con cuerpo y badajo de hierro. Lo llevan los mansos del rebaño cuando éste va de camino. Produce un sonido grave y fuerte. Las borrombas suelen estar colgando de collares bien ceñidos, con graciosos dibujos grabados encima de la madera y decorados con vivos y variados colores. (AMADES, 3, 97).

Borrombella.— Borromba de tamaño pequeño y de sonido más grave y fuerte que el del borrombí. (AMADES, 3, 97).

Borrombí.— Borromba de tamaño más pequeño que la borrombella y de tono más agudo que el de ésta, pero notablemente inferior al de la borromba. (AMADES, 3, 97).

Campano.— Cencerro. (DLE (1939), 231).

Cencerrada.

Mañana se parte Olalla,
vase fuera del lugar;
démole la *cencerrada*
que mañana no hay lugar.

(*Cantar de cencerrada*
en segundas bodas)
(CEJADOR, 203).

Cencerrillas.— Colleras con campanillas o cencerros. (BRENET, 110).

Cencerro.— Campanilla suspendida del cuello de los animales que se llevan al pastoreo, a la montaña o al bosque, hecha con una chapa de hierro o de cobre. A veces lleva un badajuelo de cañilla de carnero. (DLE (1939), 281; BRENET, 110).

Cencerro zumbón.— «Cada mula lleva sus cascabeles en el cuello; la última del tiro lleva detrás del arreo una monstruosa campanilla que se llama *cencerro zumbón*». (HUMBOLDT, 463).

Zumbón.— Cencerro. En los esquileos los pastores cantan esta estrofa:

Por encima del cerro
se oyen zumbones (cencerros);
es el ruido y la gala
de los pastores.

(GIL, 3).

Campanillo.— Cencerro de cobre o bronce, precisamente en forma de campana. Si es de otro metal se llama campanilla. (DLE (1939), 231).

Choca.— Esquilón o cencerro que se pone en un collar de cuero a los bueyes y caballerías con objeto de que el pastor sepa el sitio donde se encuentran estos animales.

Esquellar.— Dar el tono a las esquilas. Es cosa que requiere mucha gracia e ingenio y que es considerada como un gran secreto, sólo conocido por los fabricantes de esquilas de Sant Pere de Torelló (provincia de Barcelona). Según la voz popular, se da el tono a las esquilas llenando su interior de paja mezclada con excremento de buey y enterrándolas por tiempo determinado en tierra o arcilla humedecida con agua de río; el secreto consiste en la proporción de la paja, en los excrementos y en el tiempo que ha de estar enterrada.

Los pastores llegan a identificar los diferentes sonidos de las esquilas, según consta en un famoso proceso motivado por un robo de ganado en el que ellos exigieron como prueba testifical el que se les permitiese reconocer las esquilas por su sonido. En la *Relació de la vida dels pastors* hay unos versos que dicen:

.....
*...i si li falta una ovella,
 la reclama amb una esquella;
 i si no és torta,
 molt prest la troba i li porta
 amb les demás.*

(AMADES, 3, 138, 247).

Esquellar.— Procedimiento parecido al de los catalanes es el de Navarra, que entierra el cencerro con pedazos de cobre en un espeso paquete de estiércol bien apretado. Así consigue dar el baño de cobre al cencerro.

También en el País Vasco (Vizcaya) hubo (a fines del siglo XIX) un juicio en el que los testigos debían declarar acerca de la propiedad de una vaca mediante el reconocimiento del cencerro. (ARANZADI UNAMUNO, 491, 495).

Esquellerí.— Esquila pequeña, de sonido muy agudo. (AMADES, 3, 139).

Esquellería.— Conjunto de cencerros. (Cataluña). (AMADES, 3, 139).

Esquerdallot.— Cencerro destemplado. (Cataluña). (AMADES, 3, 139).

Esquila.— Cencerro pequeño, fundido, y en forma de campana. (DLE (1939), 557).

Esquila.— Sirve para tocar a la oración por las calles, por turno entre los vecinos, la cual, al terminar, se deja en la casa del vecino que le sigue. A esta costumbre parece que le llaman *velilla*. (GARCIA REY, 158).

Petrino.— Especie de collar con campanas que ponen a las vacas. (FERNANDEZ SIERRA, I).

Truco.— Cencerro grande. (BRENET, 513).

Xonga.— Borromba, cencerro grande. (Cataluña). (AMADES, 3).

Zumba.— Cencerro grande. (BRENET, 548).

B) IDIOFONOS DE PERCUSION INDIRECTA

B, 1.— Idiófonos sacudidos = *Schüttelidiophon*.
(*Sonajeros — Rasseln*)

(*Al paso que los idófonos citados hasta ahora producen el sonido mediante una acción directa, los idiófonos sacudidos lo producen puestos en movimiento indirectamente*).

Cascabel.— Bolita hueca de cobre u otro metal, con uno o varios agujeros, que contiene un trozo de metal más pequeño y móvil, que golpea y hace sonar la pared de la bolita cuando se la sacude. Antiguamente se guarnecía el gorro de los bufones, en las mascaradas, y el instrumento llamado chinesco o sombrero chino en las bandas militares.

Los danzantes llevan muchas veces una sarta de cascabeles sujetos a sus pantorrillas en un trozo de cuero. A ello hace alusión COBARRUVIAS. (BRENET, 109...; COBARRUVIAS, I, 208).

En *La Pícara Justina* se citan *cascabel gordo* y *cascabel menudo*. Y se da el nombre de *cascabelada* a un género de danza en la cual los danzantes o el que dirige el baile se adornaban con cascabeles. (PUYOL Y ALONSO, t. III, pág. 189).

Cascabel menudo y *cascabel gordo*.— En *La Pícara Justina* se citan estas dos clases de cascabeles. De una se dice: «Tenían dos danzas, la una de espadas y la otra de cascabel gordo». (PUYOL Y ALONSO, t. III, pág. 139).

Cascabelada.— Es un género de danza en la cual los danzantes o el que dirige el baile se adornaban con cascabeles. (PUYOL Y ALONSO, t. III, pág. 139).

Cascavells.— Instrumento popular que tiene la forma de un sacudidor, con mango de caña muy largo. Al extremo de cada cordelito hay un cascabel pequeño que suena al menear el instrumento, ya simplemente con la mano, o golpeándolo con una caña o bastoncito. (AMADES, I).

B, 2.— Cascabeles fijados en un marco, que suenan contra la madera del marco al menearlo

Cércol.— Aro de sonajas. (Cataluña). (AMADES, I).



Fig. 1.— Cascavells

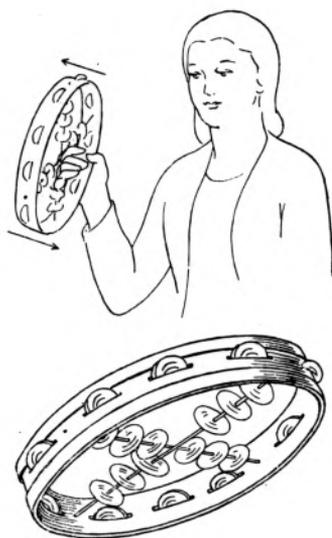


Fig. 2.— Cércol (Aro de sonajas)

Ferreñas.— Panderetas sin piel. (Galicia). También se usan en sentido de sonajas, como lo dicen las coplas gallegas:

*O pandeiro toca bene,
as ferreñas fanle o son.*

y

*Toca ben a pandereta
pra que sonen as ferreñas.*

(BAL-SAMPEDRO 205).

Rodaja.— Sinónimo de sonaja.

Sonaja.— Instrumento equivalente a un pandero sin parche, en cuyos aros hay unas ranuras en donde se hallan ensartados con alambres unos pequeños discos de metal, que suenan al ser golpeada o sacudida la sonaja. (BRENET, 469).

Se dice también *sonaja* al par o pares de chapas de metal que, atravesadas por un alambre, se colocan en algunos juguetes e instrumentos rústicos para hacerlas sonar agitándolas. (DLE (1939), 1174).

Sonaja.— En Castilla llaman así a la pandereta sin piel. (SAMPE-DRO, vol. I, 205).

B, 3.— Sonajeros de recipiente cerrado, con mango, en cuyo interior hay piedrecitas, semillas y otros objetos, que producen indirectamente un ruido rítmico al ser sacudidos

Quiquia.— Instrumento primitivo cristiano, compuesto de una calabaza piriforme adherida a un mango que la atraviesa en la dirección de su longitud y en la cual se colocan, previamente, algunos guijarros que producen ruido cuando se agita el aparato. (PEDRELL, I, 348).

Calabaza.— Es una calabaza hueca de las de mango, en cuyo interior se colocan piedrecillas que suenan al agitar la calabaza.

Sonalles.— Al sonajero se le llama *sonalles* en Cataluña. (AMADES, I).

Sonajero.— Juguete que, sujeto a un mango, o pendiente de un cordón, tiene sonajas o cascabeles y sirve para entretener a los niños de pecho. (Diccionario de la Lengua Española (1939), 1174).

B, 4.— Idiófonos hendidos. (*Reissidiophon*).

(*Caña hendida en dos partes, excepto en la baja, que forman dos brazos, cuya vibración, al ser golpeados, produce un sonido*).

Picacanya.— Instrumento popular hecho de una caña cascada que se hace repicar. Los hay de dos clases: de caña corta, que se toca con la palma de la mano, y de caña larga, que se hace sonar golpeándola con otra caña más corta en el extremo opuesto. (AMADES, I).

B, 5.— Guimbardas. (*Zupfidiophon*).

Guimbarda.— Instrumento compuesto de una pieza de hierro o de latón, replegado en forma de cuadro abierto, en cuyo centro está fijada por una de sus extremidades una lengüeta de acero que forma estrangul libre. El instrumento se sostiene entre los dientes canturreando, y se pone en vibración la lengüeta empujándola con el dedo. (BRENET, 238).

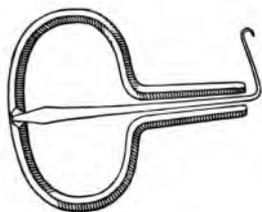


Fig. 3.— Guimbarda

Balitadera (reclamo de cazador).— Instrumento hecho de un trozo de caña, hendido por la parte del nudo, que, tocándolo con la boca, imita la voz del gamo nuevo y hace acudir a la madre. (*Diccionario de la Lengua Española* (1939), 155).

Barahona de Soto, *Diálogos de la Montería*, dice: «*Gamita* es un cierto *balitado* compuesto que remeda los tiernos hijuelos para atraer con él a las madres a la muerte». (RODRIGUEZ MARIN, 50-51).

Chilladera.— Barahona de Soto dice: «La *chilladera* de los conejos es así de la misma manera y se tañe de la misma suerte (que la *balitadera*); sólo difiere en el tamaño y en la materia, porque ha de ser tan larga como la anchura de dos dedos y ancha como medio dedo o poco menos». (RODRIGUEZ MARIN, 107).

Chilla.— Instrumento que sirve a los cazadores para imitar el chillido de la zorra, de la liebre, el conejo, etc. (*Diccionario de la Lengua Española* (1939), 397).

Birimbas.— ¿Birimbao o guimbarda? (CERVANTES, *El celoso extremeño*).

Pampa.— Nombre dado a la *guimbarda* en Gerona. Se la llama también *sinfoyna*. (CHIA, 54).

Samfonia, *sinfonia*.— Nombres de la *guimbarda*. En Gerona recibe también los nombres de *sampsonia*, *sansonía*, *sinfonya*. Aparece citada en 1520. (CHIA, 52).

Simfonia.— Instrumento de acero con una púa, que se hace vibrar con el índice de la derecha y que se sostiene con los dientes; apretados éstos más o menos, su sonido metálico sube o baja. Lo emplean los pastores del Llusanés y del Bergadá cuando, reunidos con sus rebaños en el Hostal del Vilar, el día de Santa Ana, para emprender, a la tarde, el primer día de marcha a los Pirineos. Cada pastor llevaba su *simfonia*. El sonido de ésta era la señal de emprender la marcha. (*Bulletí del Centre Excursioniste de Bages*, 251).

C) IDIOFONOS FROTADOS

(Bajo esta denominación comprendemos aquellos instrumentos que, al ser frotados, producen sonidos o ruidos más o menos rítmicos, más o menos informes. Estos instrumentos tienen a veces estrias sobre las cuales se rae para producir ruidos. Otras, son

instrumentos de piezas separadas, cuyos intersticios hacen papel de estrías o muescas.

Todos estos instrumentos que no producen sino ruidos ritmicos, forman parte de los charivaris o cencerradas. Herelle describe así un charivari en el País Vasco: «El charivari es un concierto cacofónico que se da debajo de las ventanas de aquellos cuya conducta se tiene por poco digna y que corrompe las costumbres del pueblo. Instrumentos empleados son los cencerros de vaca, trompas, sartenes, calderos, marmitas (*thipiñautsia*) que los aldeanos transforman en gongs, cuyos sonidos desgarran los oídos cuando se les frota con una cuerda embadurnada de cera. En los silencios se cantan coplas satíricas. (HERELLE, 501, 511).»

Citola.— Tablilla que cuelga de una cuerda sobre la rueda del molino y sirve de que, en no sonando, echan de ver que el molino está parado. (COBARRUVIAS, I, 288).



Fig. 4

Bandurria d'ossos (ossets).— Instrumento popular de percusión, formado con una serie de huesos de pata de pájaro, dispuestos paralelamente y atados por las puntas a unos cordeles lo suficientemente largos para que el que lo toca se lo pueda colgar al cuello. Se toca rasgueando los huesos con una castañuela. (AMADES, 1).

Copólogo.— Armónica de cristal. Instrumento formado por una serie de copas de cristal de varios tamaños, que varían su afinación según la cantidad de agua que contienen. El sonido es producido por la frotación de los bordes de las copas con la punta de un dedo mojado en agua e impregnado de una substancia resinosa. (PEDRELL, 1, 115).

Carbassola.— Es el mismo peixet con una calabaza pequeña, puesta debajo, que hace el oficio de caja de resonancia. (Cataluña) V. Peixet o Xifla. (AMADES, I).

Conchas o cunchas.— Son conchas marinas, del tamaño de la palma de la mano, mayores o menores, que en su parte convexa tienen unas estrías o hendiduras redondeadas. En Galicia se utilizan como instrumentos de ruido rítmico, frotando unas contra otras por sus salientes. Actualmente son poco usadas. Hay una copla popular que dice:

O pandeiro e mais as conchas
 Maria, miña Maria,
 o pandeiro mais as conchas
 quintan a malancolia.

(BAL).

A ellas parece referirse SAMPEDRO (Vol. I, 205). (P. DONOSTIA, inéd.).

Ginebra.— Instrumento grosero, con que se acompaña rudamente un canto popular, y se compone de una serie de palos, tablas o huesos que, ensartados por ambas puntas y en disminución gradual, producen cierto ruido cuando se rascan con otro palo. (BRENET, 227).

Ginebra.— Instrumento citado en *El Diablo cojuelo*: «...y enfrente del descubrieron otro (edificio) cuya portada estaba pintada de sonajas, guitarras, gaitas zamoranas, cencerros, cascabeles, ginebras, caracoles, castrapuercos, pandorga prodigiosa de la vida...» (RODRIGUEZ MARIN, 79).

Marmita. Thupinautsia (vasco).— En la época de maíz los suletinos se sirven, de noche, de este instrumento para espantar a los tejones, untándola con cera. Hay canciones para esta operación. (HERELLE, 511, nota 3). (P. DONOSTIA, inéd.)

Peixet o xifla.— Instrumento popular de hoja de lata, en forma de pez (u hoja), cuya escama ha sido previamente hecha por medio de un punzón, golpeando con éste en la parte interior. Se le hace sonar raspándolo con una varilla de hierro. En la parte inferior tiene una especie de asa para sostenerlo. (AMADES, I).

Raspadero.— Bordón de madera provisto de unas muescas, sobre las cuales se rae con un bastón.

Rigu-ragu.— Instrumento que se compone de dos maderas, dos palos no redondos con muescas en la parte interior: estos palos tienen asideros de cuero por la parte exterior. De ellos se coge el instrumento y se frota uno contra otro los dos palos. Es instrumento usado en Barcelona, en las caramellas, para marcar el ritmo. (AMADES, inédito).

Carro.— Puede considerársele como instrumento cuando al frotar las ruedas con el eje produce aquel ruido característico que los campesinos llaman *canto del carro*. Hay varias coplas populares que aluden a este canto.

Si quieres que cante el carro,
mocito de la ribera,
ponle el eje de negrillo,
los verdugos de palera.

(J. TOMAS, *Misión*, año 1946.
Palazuelo de Orbigo. León).

Si quieres que el carro cante,
úntalo con sal de higuera;
veras como el carro canta
y las ruedas se menean.

(*Copla popular de la comarca
del Bierzo, León*).

*Si queres qu'o carro cante,
molla llo eixe no rio;
despois dó eixe mollado
cantara como a suvio (silbido).*

(Galicia, Orense, pueblo de Tribes;
copiado a Jesús Gómez,
Barcelona, 1945. P. DONOSTIA).

*Si queres que o carro cante,
pol a ribeira do viño,
bota llo eixe de nogal,
treitoras de sanguino.*

(idem.)

*Si queres que o carro cante
mellor que o do teu veciño,
ponlle o eixo de carballo
treitoras de segubiño.*

(J. BAL), (*Canc. Gal. inéd.*)

Cañas y carru.— El eje de la carreta, cuando está seco, produce unos chirridos que llaman el canto del carro, y para evitarlo le untan con jabón o con sebo. (FERNANDO SIERRA, *Voc. de Santander*).

Aballa.— Honda. Aparato sencillísimo, compuesto por una piedra de tamaño como el puño, al que se le sujeta por medio de una cuerda de unos 30 cm. Entre la piedra y el final de la cuerda se coloca un trozo de papel. Se tira el aparato así compuesto lo más alto posible, y al bajar a tierra el papel atravesando el aire, forma una especie de silbido que imita al gavilán de paso, llamado *gabiroida*. El bando sorprendido, aunque lleve mucha altura, bajará a tierra inmediatamente.

Procedimiento practicado en el monte Jaizkibel, de Lezo (Guipúzcoa). (P. DONOSTIA, inéd.).

Ruesna.— Rueda de metal que al girar y poner las aletas en contacto con el aire produce un sonido agudo. (Albuquerque). (GIL, 2, 83).

Rumbón.— Artificio que hacen los chicos para producir zumbidos. Se compone de una pequeña lámina circular, de loza u hoja de lata, con dos agujeros equidistantes del centro, por los cuales se hace pasar una cuerda, a la cual, cogida con ambas manos, se le imprime movimiento, estirándola y aflojándola hasta conseguir que la lámina rumbe. En Murcia se dice *rumbar* del gruñir especial de los perros. (GARCÍA REY, 143).

Cemburio (zumbador).— Se le llama así en Hecho (Huesca). (LARREA PALACIN, 1).

II. MEMBRANOFONOS

(*Pertenecen a este grupo aquellos instrumentos que no suenan por sí solos, como los idiófonos. Están hechos a base de una membrana o cuero animal que, suficientemente curtida y tensa, puede producir o ruidos o sonidos. Algunos no producen notas determinadas, como el tambor o la pandereta; otros, como los timbales, pueden afinarse a voluntad. Pueden producir el sonido, o bien por percusión directa o bien por frotamiento. La percusión puede ser de baqueta (timbales, tambor) o de mano (pandereta).*)

A) TAMBORES GOLPEADOS

A, 1.— Timbales (*Pauken*)

(*Instrumentos de forma esférica o semiesférica, de metal, con caja de resonancia, cuya membrana se puede regular a voluntad para hacerles dar notas determinadas.*)

Tímpano.— Sinónimo de atabal. (CHIA, III).

También recibe el nombre de *timpas*, que aparece en 1505. (CHIA, 42).

Trampes.— Dos grandes timbales cilíndricos que se suspenden, engalanados, a ambos lados de un caballo. El que los toca va montado. Se usa en la procesión del Corpus, de Barcelona. También recorren actualmente las calles de la población anunciando la fiesta. (CHIA, 42).

La leyenda atribuye el ritmo de las *trampes* al mestre tabaler Pau Timbaler.

Timbal de Caballería.— Aparece en 1709. (CHIA, 71).

A, 2 a.— Tambores cilíndricos grandes

(*Membranófonos cuya piel, según la tensión a que se la sujete, da sonidos de mayor o menor intensidad, no de altura. Se les regula por medio de unas cuerdas o correas; algunas veces con palomillas. Estas cuerdas se entrecruzan en forma de W.*)

Chifonie, cyfoine o symphonie.— Instrumento que, según Laborde, estuvo en gran boga bajo Carlos VI. Cree que era un instru-

mento de percusión parecido a una especie de tambor, abierto por un lado, como un cedazo, y que se golpeaba con palillos. (SOULLIER, 24).

Redoblante.— Tambor más largo que los ordinarios, usado en las bandas militares y en las orquestas, y cuyo sonido es algo más elevado que el del tambor corriente o caja viva. El redoblante no tiene, como éste, bordones: la ausencia de ellos le da dicha sonoridad velada. (BRENET, 435).

Tambora.— Bombo o tambor grande (BRENET, 486).

Tamboril y caja peñarandina.— Con estos instrumentos de percusión se acompaña siempre a la gaita y dulzaina. La primera, con *tamboril*, y la segunda, con *caja*. No difieren uno y otro tambor más que en el tamaño, pues el tamboril es más largo y estrecho: tiene 0,50 de alto y otros tantos de diámetro. La caja solamente mide 0,35 de alto; en cambio, tiene un diámetro de 0,65 a 0,70.

También se diferencian en el número de bordones que uno y otro tienen tocando en el *parche*: el tamboril tiene uno; la caja, tres, de tripa, uno delgado y dos gruesos.

El tamboril lo hace sonar el gaitero, que lo lleva colgado del brazo izquierdo, golpeándole con una baqueta manejada con la mano derecha. La caja peñarandina la toca otro con dos baquetas como el tambor ordinario. (LEDESMA, 200).

A, 2 b.— Tambores cilíndricos pequeños

Atabal.— Tamborcillo o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas. Antiguo nombre de una variedad de los instrumentos de membrana percutidos. En castellano se les llama atambor o tambor. También las palabras *tabal* y *atabal* significan los *timbales* o *tímpanos*. (DLE (1939), 132; BRENET, 52).

Bambula.— Especie de tambor. (BRENET, 53).

Tabalet.— Tambor pequeño. (Valencia).

Tamborcillo.— Tambor pequeño como el que usan los muchachos para sus juegos.

Tambolín.— Tambor pequeño.

Tamboret.— Tambor pequeño. (Cataluña).

*Jo li duré un tamboret
perquè jugui l'infantet.*

(Canción popular).

Tamborete.— Tambor pequeño.

Tamboril.— THOINOT ARBEAU (*Orchesographie*, 1589) describe este instrumento diciendo que tiene una longitud aproximada de dos pies pequeños y un pie de diámetro; sobre las membranas se colocan unas cuerdecitas que son causa de que cuando se golpea el tamboril con un palillo o con los dedos, el sonido de dicho tamboril sea estridente y vibrante. (BRENET, 486).

Tamboril.— Tambor pequeño que, colgado del brazo izquierdo, se toca con un solo palillo o baqueta y, acompañando por lo común al pito, se usa en las danzas populares. (DLE (1939), 1196).

Tarola.— Tambor de pequeñas dimensiones. (PEDRELL, I, 442).

Temborino.— Tamboril. Aparece en 1455. Tiene también otros nombres: tamor, temor, tembo, tambor. (CHIA, 34; PEDRELL, I, 446).

Tun-tun.— Pequeño tambor con que se acompaña marcando el ritmo el chistulari. Se toca con un solo palillo.

OBSERVACION GENERAL SOBRE LOS TAMBORES

Añadamos que en Aragón, en Alcañiz, se calculan en 400 ó 500 personas grandes y chicas, que individualmente o formando grupos se pasean por las calles para arriba y abajo, tocando el tambor con verdadera furia durante los días de Semana Santa. En Hija existe costumbre parecida, pero en lugar de redoblantes tocan cajas o tambores mayores, alternando con bombos).

(Roig i Font, 82-83).

Tambor.— En una *Relation d'un Voyage en Espagne* se lee que en Barcelona había ciertos barrios y lugares destinados a casas de lenocinio. El viajero dice que esta clase de mujeres se sentaban delante de sus casas en sillas de madera, cantando al son de un palillo que manejaban hábilmente con sus dedos, y otras, al de un tambor cuadrado u otro instrumento musical. (RH, LIX, 449, 1923).

Tamborilero.

Agúzmelo, tamborilero,
que este son agudito lo quiero.

(Cantar de baile).

(CEJADOR, 154).

A, 3.— Panderetas

(Aro de madera, al cual está sujeta una membrana de cuero, que cubre solamente una de las caras. En el aro hay unos pares de sonajas que suenan al ser frotada la pandereta o golpeada o también sacudida. Se dice como equivalencia: al pandero, a la pandera, al agudo). (DLE(1939), 390).

(Según Sampedro, el pandero «está» formado por un marco de madera biselado por fuera y por dentro excavado en sus cuatro lados, en cuyos huecos se alojan unos grandes cascabeles llamados arxóuxelas. De un ángulo a otro va una cuerda de tripa o un cordel, y se completa revistiendo este bastidor con una piel de cabra, que se dobla sobre uno de los lados y se cose por los otros tres). (SAMPE-
DRO, vol. I, 205).



Castañuelas Panderetas etc..

Ritmo de panderetas y castañuelas. Salamanca. Charradas saltadas.
(LEDESMA, *Canc. Salmantino*, Madrid, 1907).

Adufe.— Es cierto género de tamboril bajo y cuadrado de que usan las mujeres para bailar, que, por otro nombre, se llama *pandero*. (PUYOL Y ALONSO, t. III, 106).

Pandero morisco, que se llama *adufe*. (COBARRUVIAS, I, 16 v).
En Cataluña le dicen *alduf*. (VALLES, 21).

Pandero.— Instrumento usado por las mozas, porque le tañe una cantando y las demás bailan al son: es para ellas de tanto gusto, que dice el cantarillo viejo:

Más quiero panderico que no saya.

Al principio debió ser redondo; después, los hicieron cuadrados, y guarnécense con sendas pieles adelgazadas en forma de pergaminos; dentro de ellas tienen muchas cuerdas y en ellas casca-

belillos y campanillas que hacen resonar el instrumento como si fuesen muchos. (COBARRUVIAS, 576). (Véase fig. 5).

Binco.— Pandero (Galicia). (BAL).

Ferreñas.— Se dice también del pandero en Galicia. Son una pandereta sin piel. (SAMPEDRO, vol. I, 205).

Pandeiro.— Pandero (Galicia).

Arxóuxelas.— Cascabeles grandes que se colocan en los cuatro huecos del pandero. (SAMPEDRO, vol. I, 205).

Pandero.

Pandero, el mi pandero,
¿quién os tañerá si yo muero?

(CEJADOR, 148).

Pandero.— Sonajas.

Pascual, si el ganado ves,
baila, salta y hagamos rajas,
que aquí traigo las sonajas
y el pandero para después.

(CEJADOR, 260).

B) TAMBORES DE FRICCIÓN

(Instrumento constituido por un recipiente cóncavo, que se recubre en su boca con una membrana o piel tensa. Con una caña o palo introducido en la piel por un agujero, que se moja en agua o saliva, se producen los ruidos, que son indeterminados; éstos son producidos por el frotamiento de los dedos sobre la caña).

Xabeba.— J. Rullán traduce por *Zambomba* la voz *xabeba*. El texto en que aparece este instrumento es de 26 de febrero de 1429. Se dice que se paseaban por la villa algunos jóvenes «sonant ab una xabeba e cantan per la vila segons jovent acostuma», etcétera. (RULLAN, I, 735).

Zambomba.— Doña Isabel Gallardo de Alvarez, describiendo las fiestas de la Navidad en Extremadura, dice: «De cuando en cuando paraba la música para charlar y reír o para que el tocador de turno enjugase, al calor de la fogata, la piel de la zambomba, previamente frotada con ajo, para que sonase mejor, porque humedeciase con el agua (o la saliva) con que se mojaba la mano quien la tocaba, facilitando así el resbalar de sus dedos por la delgada cañita». (*Revista del Centro de Estudios Extremeños*, volumen XVIII, 94).

Pandorga.— *Zambomba*. (*DLE* (1939), 939).



Fig. 5

Hay una cançó de ximbomba que dice así:

*La ximbomba i es corn i olé
no poden anâ a l'oferta:
i es meu guitarró desperta, i olé,
ses joves que tenen son.*

*(Obra del Cançoner Popular de
Catalunya, Materials, III, 401).*

C) MIRLITON DE TUBO (*Röhrenmirlitons*)

(A diferencia de los mirlitones libres, señalamos en esta sección aquellos que están constituidos por un recipiente tubular hueco, al cual se aplica una membrana de diversas materias y sobre la cual se canta, habla o sopla. Esta membrana puede ser película de tripa, piel de cebolla o redondel de papel).

III. CORDAFONOS

(Son instrumentos hechos a base de una o varias cuerdas que, tensas, suenan. Hay algunos de estos instrumentos que son monocordes; otros, policordes. Las cuerdas pueden ser o de tripa o de metal, sencillas o dobles; el instrumento tiene muchas veces caja de resonancia (algunas veces rudimentaria); otras, no la tiene. Las cuerdas pueden ser o pulsadas con los dedos o una púa (hueso, marfil, etc.), o bien suenan por frotamiento de un arco con crines, o también por percusión).

A) CORDAFONOS SIMPLES

(Son aquellos en que la caja de resonancia es independiente del aparato sonoro propiamente dicho, las cuerdas. Así, en un violín, una guitarra (cordáfonos compuestos) no se puede separar la caja de resonancia sin que se inutilice el instrumento. Por el contrario, en la cítara, etcétera (cordáfonos simples), el aparato de resonancia puede ser separado sin destruir el instrumento; las cuerdas seguirán sonando).

(SACHS, 128).

A, 1.— Arcos o palos de música

Trompa marina.— Instrumento músico de una sola cuerda muy gruesa, que se toca con arco apoyando sobre ella el dedo pulgar de la mano izquierda. (DLE (1939), 1254).

A, 2.— Cítaras

Cítara.— Instrumento de cuerdas pulsadas, tendidas sobre una caja rectangular en la base y triangular en el resto. La caja de resonancia, de madera, es de unos 60 a 70 cm. de longitud y unos 25 de anchura. La mano derecha hace vibrar las cuerdas de la mano izquierda con un plectro, sostenido por un anillo especial, que se lleva en el pulgar, y se tocan con los cuatro dedos restantes las cuerdas de acompañamiento. (BRENET, 113).

Cedra.— Nombre anticuado de la cítara, aludido entre otros por el Arcipreste de Hita y por Gonzalo de Berceo. (BRENET, 110).

Chicotén.— Instrumento de madera de seis cuerdas de gruesa tripa, dos agujeros en la caja de resonancia superior e inferior y un clavijero en su parte más alta. Se toca con un palo, golpeando las cuerdas con él, y llevando en la mano izquierda una flauta o pito. (Alto Aragón). Dicha flauta va forrada con una piel de serpiente. (ARCO Y GARAY, 466).

Salmo, Salterio.— Es un instrumento que tendrá de ancho poco más que un palmo y de largo una vara; hueco por dentro y el alto de las costillas de cuatro dedos, tiene muchas cuerdas, todas de alambre y concertadas, de suerte que tocándolas todas juntas con un palillo guarnecido de grana, hace un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta que el músico de este instrumento tañe con la mano siniestra, y, conforme al son que quiere hacer, sigue el compás con el *palote*; úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bailes y danzas. (COBARRUVIAS, I, 2.^a parte, 19 v).

Tamboril del Bearn.— Instrumento formado por una caja larga y estrecha, en la que hay tendido un pequeño número de cuerdas afinadas a la tónica y dominante de un tono convenido. Dichas cuerdas se golpean por medio de un bastoncillo. (BRENET, 486).

Tamborino de cordas.— Tambor o tamboril de cuerdas. Aparece en 1515. (CHIA, 47).

Tun-tun.— Se llama así a un trozo de madera que tiene tres agujeros, sobre los cuales hay cuerdas tensas. Se las golpea con un palillo redondo cuando se toca la chirola con la otra mano. Madame

Van Eys da cuenta de él. V. *Tambor de cuerdas, Tamboril del Bearn*. (VAN EYS, 593).

Plectro.— Pequeña pieza de madera, marfil, hueso, concha o asta, curvado en su extremidad, que servía antiguamente para puntear las cuerdas de la lira y de la cítara; en la época moderna, se puntean con él las cuerdas de la mandolina, de la cítara-arpa, etcétera. (BRENET, 413).

B) CORDAFONOS COMPUESTOS

B, 1.— Arpas

Arpa.— Instrumento músico de figura triangular, con cuerdas colocadas verticalmente a la caja de resonancia y que se tocan con ambas manos. Aparece en 1452. (DLE (1939), 116; CHIA, 31).

B, 2.— Cordáfonos tipo laúd

- a. Viella
- b. Rabel
- c. Familia de violines
- d. Mandolina

B, 2 a.— Viella

(*Instrumento de cuerdas y teclado; tiene una rueda que, al tocar las cuerdas, produce sonido. Generalmente hay una cuerda que se llama bordón (mosca o trompeta), que no está sometida a la acción del teclado*).

Gaita zamorana.— Viella. (BRENET, 221).

Vihuela de rueda.— Viella. (BRENET, 527).

Zanfona.— Se usó mucho en la provincia de Pontevedra por ciegos y ciegas y por quienes no lo eran; sobre todo en el verano, tiempo de fiestas y romerías, singularmente en la del Corpus. Se fabricaban en tierras de Arzúa, Lalín y Monforte (Sarriá y Samos). Las había de tres y de cuatro cuerdas por dentro; de doce y de trece teclas y de doble teclado, llamadas *Zanfona de sostenidos*. Con dicho instrumento acompañaban el canto, repitiendo la melodía, de muchos romances, etc. Su extensión alcanza desde el sol en la segunda línea del pentagrama, en la clave del mismo nombre, hasta el mi y sol sobreagudo; permitía tener un buen repertorio. Las dos

primas se afinaban en *sol*, la tercera en *do*, la bordoneta en la octava baja con las primas y el bordón en octava baja con la tercera.

Damos a continuación los nombres gallegos de las piezas de la zanfona: *Chave, gardapolvos, roda, cordeiro, ferro de cordeiro, castillete, cordas, duas primas e unha terceira, bordón, bordoneta o quintilla, tempereiros, especas, teclas o técolas, puntos, folla de diapasón, porta, ponte, segunda ponte, cravixeiro tampo de diante, tampo d'atras, Veo o agulla, corredores, pía, caixonciño ou secretiña, zapatilla, asas, alzas, correón, cravixas, recina.* (SAMPEDRO, volumen I, 203-204).



Tocata de Zanfona Gallega (*Canc. mus. de Galicia*, CASTRO SAMPEDRO, n.º 408, tomo 2.º).

Zanfona.— Rota. (BAL-PEDRELL, I, 515).

Zanfonia.— Instrumento músico de cuerda que se toca haciendo dar vueltas con un manubrio a un cilindro de púas. (*DLE* (1939), 1316).

Hay una copla popular que menciona este instrumento, la cual dice:

Señora ama de casa,
nunca a barriga lle doía,
diame un miga de unto
para untar a miña zanfoña.

(BAL).

B, 2 b.— Rabel

Rabel.— Instrumento músico que consiste en una caña y un bordón, entre los cuales se coloca una vejiga llena de aire. Se hace sonar la cuerda o bordón con un arco de cerda y sirve para juguete de los niños.

Rebecú.— Guitarrillo con cuerdas de alambre. (BAYO, 492).

Reveber.— Palabra catalana antigua, derivada, según parece, de la voz *rebeu* (rabel). El arqueólogo señor Puiggarí entiende que el *reveber* difería del rabel y que era una especie de guitarra de menores proporciones que la común, no entrando en ella el arco, para tocarla como el rabel. Aparece en 1483. (PEDRELL, I, 338; CHIA, 39).

Rebeu.— Rabel. Citado en 1456. (CHIA, 36).

Rabalejo.— Rabel. Citado en 1512. (CHIA, 46-47).

Rabelillo.— Rabel. Citado en 1512. (CHIA, 46-47).

Rabaquet.— Rabel. Citado en 1512. (CHIA, 46).

Rabaquet.— Rabel. Citado en 1512. Lavernia lo define: «Instrumento músico pastoril. Es pequeño; se compone de tres cuerdas que se tocan con arco y da un sonido muy alto y agudo. Lira rústica, barbiton, i.» (CHIA, 46-47).

Robeu.— Rabel. Citado en 1456. (CHIA, 36).

Rabeu.— Rabel. Citado en 1456. (CHIA, 36).

Rebent.— Rabel. Citado en 1456. (CHIA, 36).

Rebeuer.— Rabel. Citado en 1478. (CHIA, 36).

Reuber.— Rabel. Citado en 1478. (CHIA, 36).

Rebauerius.— Rabel. Citado en 1478. (CHIA, 36).

Rabil.— Instrumento musical parecido al rabel. Lo fabrican los pastores para acompañar sus canciones. Consta de una cuerda y un arco. (Malpartida de la Serena, Badajoz). (GIL, 2, 83).

Rabenque.— Llamán así en Extremadura al rabel. Este, los panderos, tambores y redoblantes y la flauta vertical son contruídos por los propios ejecutantes. (GIL, I, 150).

Rabel.— En los pueblos de la Sierra de Pineda, Barbadillos, Río Cavado, etc., se sirven de un instrumento pastoril llamado *rabel*: es de cuatro cuerdas y produce los sonidos por la frotación de un arco a manera del violín, y es, realmente, un pequeñísimo violín.

Uno de los cantares dice:

El rabel que ha de ser fino
ha de ser de verde pino:
la vihuela de culebra
y el sedal de mula negra (sedal = arco).

(F. OLMEDA, 153; GIL, I, 150).

Mandolina.— Instrumento de cuerdas con mástil, punteadas con un plectro; mandolina es diminutivo de la mandora o mandola. (BRENET, 292).

Mandora.— Instrumento de cuerdas pulsadas con mástil, llamado en italiano mandola. De tapa oval, reverso abombado y con costillas, mástil corto, traste dividido en casillas con las cejas. De tamaño menor que el laúd, y su clavijero no tenía la inclinación que caracteriza al laúd. La mandora llevaba generalmente cuatro cuerdas dobles, y algunas veces seis. (BRENET, 292).

B, 3.— Cordáfonos de fijación transversal sobre tapa armónica (puente).

a. Laúdes propiamente dichos.

b. Guitarras.

B, 3 a.— Laúdes

Laúd.— Instrumento de cuerdas pulsadas y con mástil, de grandes dimensiones, que se diferencia de la guitarra por la forma oval de su caja, que no tiene escotaduras, por su reverso abombado en forma de media pera, formado por costillas ensambladas y por su clavijero doblado hacia atrás en ángulo recto. El batidor o diapasón está dividido en casillas o trastes. En el centro de la tabla hay un orificio en forma circular, abierto por un rosetón, recortado generalmente en madera. (BRENET, 275).

Vihuela.— Instrumento de cuerdas pulsadas, parecido a la guitarra, de distintos tamaños y de un número de órdenes de cuerdas que ha variado entre cinco y siete. El cifrado de la música escrita para la vihuela es también distinto del de la guitarra. (BRENET, 527).

Vigüela.— Guitarra. En Nuevo Méjico, el pobre labriego o pastor cantaba los romances con el acompañamiento de un instrumento sencillísimo que llamaban *vigüela* (que significa también guitarra en Nuevo Méjico), hecho de cualquier palo, algo encorvado, con una sola cuerda de tripa de oveja, que se tocaba a manera del birimbao. (ESPINOSA, 453).

Vihuela.

El escudero, cuando viene a comer,
toma la vihuela y empieza a tañer.

(CEJADOR, 108).

B, 3 b.— Guitarras

Guitarra.— Instrumento de cuerdas pulsadas y mástil, cuya caja, formada por una *tapa* y un *fondo* planos, unidos por *aros* de la misma altura en todo su contorno, tiene la forma de un 8 con escotaduras redondeadas, mucho menos pronunciadas que las del violín y de los demás instrumentos de arco. El mástil está dividido en 19 trastes, destinados a la colocación de los dedos de la mano izquierda. La *cabeza o pala*, muy ligeramente ensanchada, se inclina algo hacia atrás; la tapa armónica tiene en la mitad de su anchura un agujero circular, llamado *boca o tarrajo*, por encima del cual pasan las cuerdas para fijarse en un *punte* transversal, en la parte más ancha de la caja. Sus dimensiones, cuerdas, ornamentación y detalles secundarios han variado según los tiempos y lugares. (BRENET, 238).



Guitarrón de seis cuerdas. (Extremadura).
B. GIL, *Canc. Pop. Extremadura*, pág. 160).

A musical score for guitar and triangle. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Guitarra 1ª' and contains a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The middle staff is labeled 'Guitarras 2ª y 3ª' and contains a rhythmic accompaniment in treble clef with chords. The bottom staff is labeled 'Triangulo (ferreguins)' and contains a rhythmic accompaniment in 3/4 time with triplets. The score includes a first ending bracket and ends with 'etc.'.

Tocata de guitarras (Mallorca). El Parado (bolero viejo)
(Ob. *Canc. Pop. de Catalunya*, vol. III, pág. 412).

Bajo de uña.— Especie de guitarra de caja muy grande y brazo corto, con ocho cuerdas: se tañe con una pieza de asta de carabao, que por la forma se asemeja a la uña del perro. La caja tiene 75 cm., todo el instrumento, incluso el clavijero, no pasa de 1,25 cm. (RETANA, 41-42).

Cinco.— Guitarrilla de cinco órdenes o cuerdas dobles. (BRENET, 113).

Citara.— Se la llama así en documento de 1481; *citharas sive guitarras*. (CHIA, 38).

Charango.— Guitarrillo con cinco cuerdas de tripa, de timbre muy alegre; algunas veces montadas por pares, y está provisto de cinco, siete u once trastes, según la dimensión del mástil. La tapa delantera es como la de un guitarrico para niños; pero el dorso está tallado de una manera curiosa, en forma de quilla, lo que le da, según parece, la posibilidad de ser oído a una gran distancia, a pesar del débil volumen de sonoridad que posee. (BRENET, 148).

Tiple.— Guitarrillo o guitarra de cinco cuerdas, todas de tripa. (BRENET, 238).

Octavilla.— Nombre dado en Valencia y su provincia a la guitarra de seis cuerdas dobles de acero. (PEDRELL, I, 323).

Requinto.— Guitarra de dimensiones pequeñas, con las seis cuerdas afinadas generalmente a una quinta más alta de la tésitura de la guitarra corriente. (BRENET, 439).

Tible.— Guitarra de más cortas dimensiones, y, por lo tanto, produce un sonido muy agudo. Se le cita en 1694. (CHIA, 70).

Tiplillo.— Guitarra pequeña.

Triplo.— Guitarrillo pequeño. (Gandesa, Cataluña).

Guitarra.— «...Os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra». (CERVANTES).

Pandurria.— Bandurria.

Bandurrilla.— Bandurria pequeña, usada en algunos pueblos de España. (BRENET, 64).

Bandurria.— Instrumento músico de cuerda, semejante a la guitarra, pero de mucho menor tamaño que ésta y de una forma relativamente más estrecha en la parte que se junta con el mástil: tuvo en lo antiguo sólo tres cuerdas y el mástil liso y sin trastes; hoy tiene doce cuerdas pareadas, de tripa las seis primeras, entorchadas las otras seis, y el mástil con catorce trastes fijos de metal: se toca

con una púa de concha o de cuerno de búfalo, y sirve de tiple en el concierto de instrumentos de su clase, principalmente de música popular. (DLE (1939), 158).



Tocata de guitarras y bandurrias. Seguidillas manchegas (fragmento).
(PEDRO ECHEVARRIA, Premio del concurso del Cancionero español, 1946).

Bandurria sonora.— La que en lugar de las seis cuerdas de tripa tiene otras tantas de alambre. (DLE (1939), 158).

Bandola.— Instrumento músico pequeño, de cuatro cuerdas y de cuerpo combado como el del laúd. En Chile se la dice también *bandolín* y *bandolino*. (BRENET, 64).

Bandolero.— Se llama así al tocador de bandola. (BAYO, 278).

Bandolón.— Es una especie de bandurria, algo más pequeña, que suele ser ésta, con veinticuatro cuerdas dispuestas en seis órdenes de cuatro cada uno: se tañe con una púa de concha semejante a la de los peines. (RETANA, 44).

Bandolón.— Bandurria de gran tamaño, montada con cuádruples cuerdas, las primeras de acero, las segundas y terceras de latón, y se hicieron con una púa de carey o de cuerno. (BRENET, 64).

IV. AEROFONOS

(Son aquellos instrumentos en que se produce el sonido por la vibración del aire contenido en ellos, vibración producida por los labios humanos. La materia en que se encierra el aire puede variar: madera, metal, asta, concha. Los hay que no pueden producir sino un solo sonido. Otros, en cambio, tienen varios. Algunos, necesitan una boquilla para canalizar el aire; otros, lo reciben sin intermedio. Unos, son de forma cilíndrica; otros, de cónica. En unos, el aire es conducido por un tubo a un depósito de cuero, del que se utiliza el necesario. Dos factores entran en este sonido: la columna de aire y la presión de los labios. Los orificios o salidas de aire son en unos

directamente hechos en el mismo instrumento; en otros, se utilizan llaves o pistones).

A) TROMPETAS

A, 1.— Cuernos para señales

Cuerno.— Instrumento de viento unitónico, hecho de un cuerno de animal, vaciado, con o sin embocadura, utilizado para dar señales. (BRENET, 145).

Cuerna.— Instrumento formado por un cuerno de buey abierto por los extremos; por el más estrecho se sopla, y por el opuesto lleva unos agujeros circulares para producir diversos sonidos, según se tapan o destapan. Es usado por los pastores. (GARCIA REY, 72).

En Santander, es un instrumento para la caza, con cuyo sonido se dan las señales: Demanda, embarde, levante, etc. (FERNANDEZ SIERRA, I).

Adarra.— Cuerno. Trátase de un corte de cuerno cuyas dos extremidades están tapadas con pedazos de corcho. En el corcho de la parte más ancha hay abierto un pequeño agujero; el cuerno tiene otra abertura cercana, por donde sopla. Se emplea colocando los labios en la parte A (agujero del corcho), teniendo cuidado de no tapar el agujero B (el del cuerno), y ha de tenerse el instrumento en forma vertical. Se emplea únicamente en Gainchurizqueta, de la provincia de Guipúzcoa. Imita a las tórtolas, y a veces a las zuritas (especie de paloma torcaz, que sirve de avanzada a las de paso). Hay que tener la precaución de hacer sonar el instrumento en series de tres golpes, pues, de lo contrario, no se conseguiría engañar al bando de palomas. A pesar de ser muy suave el sonido, las tórtolas lo oyen a distancias verdaderamente grandes. (P. DONOSTIA, inéd).

Bocina.— Con ella «llaman los porquerizos, desde la pocilga o chiqueros, a los descuidados lechones». (COMENIUS, 146).

Cornas o cuernos de cabra.— Instrumento primitivo que usan los pastores y gente joven que quiere llamar para que se concurra a un punto determinado para reuniones nocturnas de las aldeas. (SAMPEDRO, 205).





Tocata de cuerna (Galicia)
(C. SAMPEDRO, *Canc. mus. de Galicia*, t. II, pág. 206).

Corneta.— «Los vaqueros o bolleros llaman a los bueyes y vacas desde los corrales o toriles al son de una corneta». (COMENIUS, 146).

Turullo.— Cuerno que usan los pastores para llamar y reunir el ganado. (DLE (1939), 1260).

Trompa.— Bohordo de la cebolla cortado en que soplan los muchachos para hacerlo sonar. (DLE (1939), 1254).

Bocina roladana.— Instrumento músico. ¿Cuerno de caza? ¿Trompa de Roldán? (PUYOL Y ALONSO, vol. III, pág. 127).

Cuerno.— Los cuernos han servido de trompetas en la guerra y llámense bocinas. Los cazadores y los correos usan de estas bocinas o cornetas, y aunque algo más groseras, las tañen los que convocan al ganado de cerda y lo llevan y traen al campo. En Segovia, a los vecinos de Zamarramala les llaman hidalgos por el cuerno, en razón de que, por hacer de noche la vela en el alcázar tañendo con un cuerno, son libres de pechas.

Estas bocinas se hacen de cuernos de bueyes y de otros animales que los tienen y lisos. (COBARRUVIAS, 255).

A, 2.— Caracol

Bocina.— En tiempos más remotos la bocina tenía la primitiva forma del caracol marino y era el instrumento habitual de los pastores y porqueros; después, en manos de los accensi, recibió los honores de reloj, pues se utilizó para anunciar las horas y para convocar a los quirites. (BRENET, 72).

Caracola.— Caracol marino de concha univalva, en espiral, que pertenece al género tritón, de la familia de los buccinoides, y

que puede transformarse en un instrumento de viento unisonante. Es de forma cónica, abierto por el vértice, y soplando por él produce un sonido como de trompa. (BRENET, 105; DLE (1939), 249).



Tocata de caracol y panderetas. Cabezón de la Sal (Santander)
(SCHINDLER, n.º 519).

Fotuto.— Caracol grande con que se llama en el campo a los que están lejos. (PEDRELL, 192).

A, 3.— Cuernos con agujeros

Trompa.— De viento, de metal, con embocadura, de tubo cónico arrollado sobre sí mismo y que termina en un ancho pabellón, en el que se introduce más o menos la mano derecha para producir sonidos de distinto carácter. Hay trompas de pistones. (BRENET, 508).

Serpentón.— Instrumento de viento con boquilla, cuyo tubo largo y grueso está recurvado, en forma de S o de SS. El serpentón era un bajo de corneta y debe su nombre a la forma ondulada que tiene. Se empleaba en las iglesias para sostener el cante. (BRENET, 459).

Boca de peix.— Instrumento de viento (trombón o serpentón) que en vez de campana tiene una abertura en forma de boca de pez. (Cataluña). (AMADES, inédito).

B) TROMPETAS PROPIAMENTE DICHAS

Añafil.— Instrumento de viento que tenía la forma de una trompeta recta. El nafir o nefir árabe se diferenciaba de la trompeta que pudiéramos llamar cristiana, en que el tubo de ésta era vuelto o redoblado, y la del añafil, recto.

El añafil, de unos 80 cm. de longitud, se usó también en Castilla. En Gerona se señala su existencia desde 1380. En 1601 se habla de *trium anaphilium*. (BRENET, 30; CHIA, 26-27).

Bocina.— Instrumento de metal en figura de trompeta, con ancha embocadura para meter los labios y que se usa principalmente en los buques para hablar de lejos. (DLE (1939), 183).

Clarín.— Instrumento músico de viento, de metal, semejante a la trompeta, pero más pequeño y de sonidos más agudos. (DLE (1939), 300).

Clarín de caballería.— Se le cita en 1709. (CHIA, 70).

Clarón.— Especie de trompeta aguda, más estrecha que la ordinaria, usada antiguamente. CASTELLANOS, en *Elegías de varones ilustres* (pág. 424 a), le cita:

Tocan trompetas que llevan prestas,
guerreos añafiles y clarones.

(PEDRELL, I, 95; RODRIGUEZ MARIN, 86).

C) FLAUTAS

(Instrumentos de madera, ordinariamente, o metal, en que la columna de aire tropieza con una abertura; en ellos el aire se pone en vibración al encontrarse con una pared delgada que lo desvía periódicamente.

Hay dos clases de flautas: rectas y traveseras. Las rectas, llamadas así por tocarse en posición perpendicular al labio, se llaman también de pico porque tienen una boquilla puntiaguda. Las traveseras se tocan de través, a causa de su longitud. Las de pico tienen una boquilla, ordinariamente de madera. Algunas veces de asta. Varía el número de agujeros hechos en el instrumento; los hay rudimentarios que no tienen sino uno; otros, tres, cinco, etc.

La longitud de las flautas varía desde los 10 cm. hasta los 35 ó más.

Las flautas traveseras no tienen pico; los labios se posan directamente en la abertura que el instrumento posee).

C, 1.— Flauta de Pan

Capapuercas.— Flauta de Pan, flautilla con cinco o seis silbatos que, pasándose por la boca, se hace sonar. (COBARRUVIAS, I, 1.^a parte, 194).

Castrapuercas.— Silbato compuesto de varios tubitos, que usan los capadores para anunciarse. (DLE (1939), 270).



Silbato de castrador. Galicia.
(C. SAMPEDRO, *Canc. mus. de Galicia*, tomo II, pág. 205).

Rondador.— Instrumento músico formado por una serie de canutos de carrizo de diversa longitud y calibre, y combinados convenientemente para la gradación armónica de los sonidos a modo de flauta. Su número oscila entre 9 y 13. También se le llama en Galicia silbato o pito de castradores, paragüeros y afiladores. Recibe también el nombre de siringa, flauta de Pan, sonaveus, bufacanyes, sanatrujes, en Cataluña. (*DLE* (1939), 1115; SAMPEDRO, 204; AMADES, 1).

Flauta.— Los pastores de la Baja Navarra fabrican una flauta de dieciséis agujeros, cuya embocadura está hecha con la parte hueca de una pluma de oca, bombeada en la parte superior y lisa por abajo. Los sonidos de esta flauta se oyen a gran distancia. (VAN EYS, 533).

Fistula.— ¿Fluviol? ¿Flauta de Pan? Llevaba también antiguamente el nombre de flahuta. Citado en 1455. (CHIA, 33; PEDRELL, I, 179).

C, 2.— Flauta de pico

Albogón.— Instrumento antiguo músico, de madera, de unos 9 dm. de largo, a manera de flauta dulce o de pico, con siete agujeros para los dedos, el cual servía de bajo en los conciertos de flautas. (*DLE* (1939), 50).

Ajabeba.— Flauta de pico, mencionada por el Arcipreste de Hita. (BRENET, 23).

Arigot.— Antigua variedad de la flauta de pico, que tenía seis agujeros. (BRENET, 40).

C, 3.— Caramillo

(*Flauta recta de pequeñas dimensiones, pocos agujeros y sonido agudo*).

Caramanuela.— ¿Caramillo? (TOMAS, I).

Caramela.— Caramillo. (DLE (1939), 250).

Chifla.— Flauta del tamborilero. (GARCIA REY, 75).

Chifla.— Instrumento popular, como una flauta, hecho con la corteza de una rama de castaño. (Asturias). Cantan los chicos de esta provincia:

*Salivera, salivar,
salí, chifla, de salgar
con salú y sin quebrantar;
nunca volverás a entrar.*

o así:

Salí, salí, xiblatín,
de corteza y maderín.

(Asturias).

Flabiol.— Pito montañés de Andorra. De pico, sin embocadura; mide 16 cm. por 2 y medio. Con un solo agujero. La terminación opuesta a la embocadura tiene dibujado un pico de pájaro. Es de madera y de fabricación de pastores.

Flabiol.— Instrumento de viento, popular en Cataluña. Carece de llaves. Se puede tocar con una sola mano, mientras que con la otra el ejecutante toca el tamboril. Forma parte de la cobla de sardanas. No se le confunda con el provenzal *galoubet* ni con el francés *flageolet*. (BRENET, 205).



Tocata de *Flabiol* catalán. (J. MAIDEU, pbro., Premio del concurso 1946, Cancionero español, 1946).

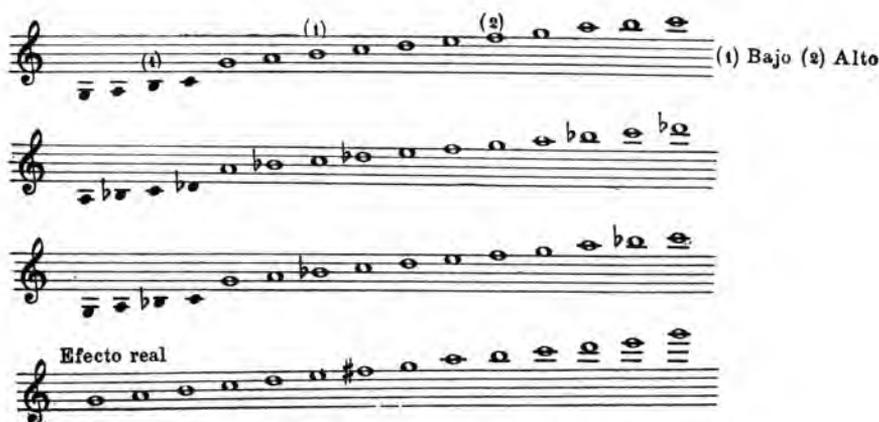
Flauta.— Flauta. (Galicia). (BAL).



Extensión de la flauta de tres agujeros (León).

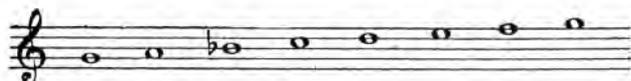


Tocata de flauta (Baile). (J. TOMAS, Misión a las provincias de León, 1946).



Extensión de las Gaitas de Fregenal de la Sierra (Extremadura).
(B. Gil., premio del concurso año 1946).

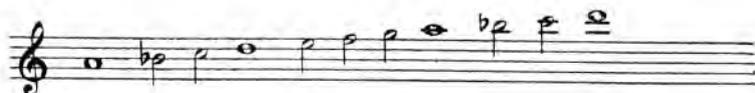
Gaita extremeña.— Es una flauta con embocadura recta o de pico. De 42 a 45 cm. Tubo de madera, perforado cilíndrico, guarnecido de astas los dos extremos, uno de los cuales es la boquilla, correspondiendo al otro tres únicos agujeros para la modificación de la altura del sonido. (GARCIA MATOS, 177).



Sistema tonal de la flauta de tres agujeros.



Alborada de flauta y tambor.



Escala de la gaita extremeña, según García Matos.
(Fiesta popular de Alta Extremadura, pág. 182).

Gaita Salamanquina.— Instrumento de viento, popular en Salamanca y distinto, no obstante su nombre, de la gaita. Es un tubo de madera, con una boquilla en bisel y guarnecida de asta en la parte superior. Tiene tan sólo tres agujeros, y gracias a los armónicos que se obtienen quintando, se pueden ejecutar con ella todas las notas de la escala diatónica. (BRENET, 221).

Pepitaña.— Flautilla que hacen los muchachos de la caña del trigo o cebada. (PEDRELL, I, 357).

Pito.— En Galicia, flautilla de boquilla biselada, de cuatro agujeros, que, quintando, daban más de una octava. (SAMPEDRO, vol. I, 203).

Silbato.— Instrumento muy pequeño con boquilla de flauta, pequeño y hueco, se hace de diferentes modos y diversas materias, y soplando en él con fuerza suena como el silbo. (DLE (1939), 1160).

Siurell.— Se llama así en Cataluña al silbato. (AMADES, inédito).

Txirola (chirola).— Flauta de tres agujeros. Silbato. (País Vasco). Véase *Txistu*. (LHANDE, 988).

Txistu (chistu).— Instrumento vasco que pertenece al género de los de viento y es una flauta recta, abierta, con embocadura de pico y construída en madera de haya, boj, manzano o ébano. Mide generalmente 43 cm. de longitud, y su tubo es ligeramente fusiforme, siendo el interior del mismo de igual diámetro en toda su extensión. Tiene tres agujeros: dos en la cara anterior y uno en la posterior. Como adorno, y también para que la madera no se agriete, tiene seis anillos de plata o de latón a lo largo del tubo. La afinación del *txistu* es el tono de *fa* sostenido; su extensión natural desde el *re* bajo del pentagrama hasta el *la* sobre el pentagrama. Es una variante del flabiol catalán y de la flautilla, silbo, pito castellano. Lleva también el nombre de *txirola*, *txirula*, *txulubita*. El silbote o *txistu* tercero, que hace la tercera voz en el trío de *txistularis*, está afinado una quinta más baja, y como su longitud es mayor y son necesarias las dos manos del ejecutante para su manejo, el del silbote no lleva tamboril. (M. BRENET, *Diccionario de la Música*, pág. 516).

Txulubita (chifla).— En el País Vasco los niños acostumbran a hacer flautillas con un brote tierno de castaño, procurando hacer que la corteza salga entera, operación para la cual, mientras pegan con el cuchillito sobre la corteza, dándole vueltas, cantan, entre otras canciones, ésta:

*Tinter, lanter,
aill! ekarrak adarra,
einen daiat txirola.
—Zertaz?— Gazteena laida pollitaz.
Txirula, mirula, kantari,
Balin ba'aiz izerdi,
kris, kras atera adi.*

Traducción:

*Tinter, lanter,
eh!, tráeme una rama,
voy a hacerte una flautilla.
—¿Con qué?— con un renuevo
bonito el más joven.
Txirula, mirula, que cantas,
si sudas (si tienes savia),
kris, kras, sal, despréndete.*

Al decir esto tiran de la corteza, procurando que salga entera. (DONOSTIA, I).

Xabeba.— Xabeva, ajabeba, jabega. Flauta morisca, de punta, sin duda como el flageolet. (PEDRELL, I, 510).

C, 4.— Flauta travesera

Cirulón.— Canuto de caña con varias incisiones o agujeros por donde se sopla. (Calzadilla de los Barros, Extremadura). (GIL, I, 150).

Flautín.— Instrumento de la familia de las flautas, denominado en italiano *flauto piccolo* u *ottavino*, pues suena a la octava de la flauta. (BRENET, 209).

Pifano.— Recibe también los nombres de *piffa*, *piffe*, *piffero*, *piffaro* y *fifre*. Se le cita en 1520. (CHIA, 51).

Tercerola.— Flauta más pequeña que la ordinaria y mayor que el flautín. (DLE (1939), 1210).

C, 5.— Pito con saco

Botet (reclamo del cazador).— Bolsita de piel con un silbato de hueso. Se usa para cazar codornices.

Hay también un reclamo de cazador que consiste en una pequeña vejiga llena de aire que comunica con una flauta de caña que, al apretar dicha bolsa, suena.

Ambos reclamos son de Cataluña. (AMADES, I; VALLES, 85).

C, 6.— Flauta hidráulica

Philomela (ruiseñor).— Vaso que, llenándolo de agua y soplando en él, imita el canto de dicho pájaro. (PEDRELL, I, 359).

Pito.— Vasija pequeña de barro, a modo de cantarillo, que produce un sonido semejante al gorjeo de los pájaros, cuando, llena de agua hasta cierta altura, se sopla por el pico. (DLE (1939), 999).

D) AEROFONOS CON LENGÜETA

(Lo que caracteriza a estos instrumentos es que el sonido es producido por la vibración de una lengüeta, que es o de asta o de caña. La lengüeta puede ser doble o sencilla: la doble es la del oboe, dulzaina, etc., y la sencilla, la del clarinete. La del oboe se caracteri

za porque los dos batientes de la lengüeta chocan uno contra otro. En la lengüeta del clarinete el aire choca contra la lámina única que se mueve en una sola dirección; la tercera clase de lengüeta es la del armonio, que oscila a ambos lados en su posición normal: este principio es también el de la gaita gallega).

D, 1.— Oboe

Albogue.— Instrumento de viento que, según algunos autores, tenía embocadura y campana de cuerno, con dos cañas de madera parecidas a las chirimías y provistas cada una de ellas de tres agujeros para formar la escala. Se usa en el País Vasco.

Bajón.— Nombre antiguo del fagote. El bajón es un instrumento de viento construido con una pieza de madera, como de 80 cm. de longitud, con ocho agujeros para los dedos y otro u otros dos que se tapan con las llaves; en su parte lateral superior se encaja un tudel de cobre de forma curva, y en éste una pipa de cañas, con la cual se hace sonar el instrumento, que tiene la extensión de bajo.— (DLE (1939), 153).

Bajoncillo.— Fagote pequeño que formaba parte, con los bajos y las chirimías, de las antiguas orquestas de las iglesias de España. La función del bajoncillo era doblar una de las voces de la composición musical religiosa, así como los bajos y chirimías doblaban las otras partes armónicas. (BRENET, 60).

Bombarda prima.— Familia de los oboes. Aparece en Gerona en 1527. (CHIA, 55).

Churumbela.— Chirimía pequeña usada antiguamente. También se le ha llamado *charamela*. Lucena, en *De Vita Beata*, dice: «ni visten recamos, ni de púrpura se abrigan; de muy crudas pieles la invernada, y el verano de sayal varillado se cobijan, silbando, caramilando, o al son de la *charamela saltitando*». (BRENET, 153; RODRIGUEZ MARIN, 105).

Dulzaina.— Instrumento de viento consistente en un tubo cónico y de doble lengüeta. (BRENET, 174).

Donsaina.— Dulzaina. Valencia.

Dulzaina peñarandina.— El instrumento que se usa en el campo de Peñaranda para substituir a la gaita es la antigua *Chirimia*, que tiene la lengüeta doble, de la familia de los oboes, acordada exactamente como la gaita, pero cuyos sonidos se producen sin necesidad de quintar, por medio de siete agujeros, uno de los cuales, en algu-

nos casos, se substituye por una llave.

La forma de este instrumento es cónica, concluída por una campana o pabellón, a diferencia de la gaita, que es cilíndrica y lisa.

Tiene 0,30 cm. de largo por 0,15 de diámetro. (LEDESMA, 200).

Dulzainero.— Se llaman así los que tocan gaitas con llaves. (GIL, 3).

Gaita.— Nombre general con que designamos al oboe. No debe confundirse con la gaita gallega o cornamusa.



Tocata de Gaita (Rioja). (B. GIL, *Misión a la Rioja*, 1944).

Allegro maestoso

Gaita

Palos

Gaita de los danzantes, n.º 13, 5 (SCHINDLER).

Gaita.

Bailad con vuestros amores,
que os hace la gaita el son.

(*Cantar de baile*).

(CEJADOR, 150, n.º 454).

Gaita zamorana.— Procedía de las antiguas chirimías y bombardas: de sonidos chillones y penetrantes: duras de tocar: de caña entera, ejecución penosa y deficiente, pues generalmente la hacen muy suelta. (F. OLMEDA, 155).

Gaita zamorana.— Hay una copla que dice:

Tanto bailé con la gaita gallega,
tanto bailé que me enamoré della,
tanto bailé, tanto bailara,
tanto bailé que me enamoricara.

(CEJADOR, 266).

Gralla.— Nombre que en Cataluña se da a un instrumento popular de viento, de madera. Tiene lengüeta doble y un disco metálico para apoyar los labios. Es de forma cilíndrica, es decir, que se abre en pabellón. Tiene seis agujeros. Para refuerzo tiene la gralla tres aros metálicos, uno en la parte superior, el segundo después de los agujeros y el tercero en el pabellón.

Airosa

Grallas (efecto real)

Tambor

The musical score is written for two instruments: Grallas (effect real) and Tambor. It is in 2/4 time and consists of four systems. The first system shows the Grallas part in treble clef and the Tambor part in bass clef. The Grallas part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. The Tambor part has a quarter note G2, followed by rests. The second system continues the Grallas part. The third system shows the Grallas part with a long note and the Tambor part. The fourth system shows the Grallas part with a long note and the Tambor part.



Tocata de gralla, acompañando a los «Xiquets de Vall».
(J MAIDEU, pbro., premio del Concurso del cancionero español de 1946).

Gralla seca.— Se llama en Cataluña a la que no tiene llaves. (Campo de Tarragona). (TOMAS, inéd.) (Véase fig. 9).

Prima.— Especie de chirimía corta de sonido muy agudo, que se conoce con el nombre de gralla. Aparece en 1687. (CHIA, 70).

Habue.— Oboe. (CHIA, 71).

Mige dolsayne.— Dulzaina pequeña. (CHIA, 56).

Tarota.— Instrumento popular de la familia de la chirimía, que produce un sonido ensordecedor (Cataluña). Se llama así a unas chirimías perfeccionadas (BRENET, 478).

Tible.— Instrumento de la familia del oboe, cuyas dimensiones vienen a ser las del clarinete. Con lengüeta doble; está construido todo de madera, con llaves, y su timbre se asemeja al de las dulzainas populares. Forma parte de la cobla de sardanas. Se llama *tible* porque tiene a su cargo las notas del registro agudo. Está afinado en *fa*, con efecto a la cuarta superior de la escritura. (TOMAS, inéd.).

Tenora.— Instrumento de viento, de la familia del oboe. De mayor tamaño que éste. Es ordinariamente de madera, con la campana de metal. Modernamente se construyen algunos de metal, aunque su sonido no tiene la dulzura de los de madera. Forma parte de los instrumentos que integra la cobla de las sardanas. Está afinado en *si bemol*, con efecto de un tono bajo. (TOMAS, inéd.).

Gaitero.— Se llaman así los que tocan gaitas de seis agujeros, sin llaves. (GIL, 3).

Xirimía.— Nombre que se da en Mallorca a un instrumento de la familia de los oboes. (BRENET, 541).





Tocata de Xeremies (Mallorca). (Ob. Canç. pop. Catalunya, mat., vol. III, pág. 383).

Chalemia.— Chirimía. (CHIA, 45, 112).

Chirrimía.— Se la conocía en Cataluña desde el siglo XIV.
(CHIA, 112, 45).

Xalamía.— Chirimía. (CHIA, 45, 112).

Xaramiya.— Chirimía. (CHIA, 45, 112).

Xelamia.— Chirimía. (CHIA, 45, 112).

Xelemia.— Chirimía. (CHIA, 45, 112).

D, 2.— Clarinetes

Clarinete.— Instrumento de lengüeta sencilla, de forma cónica, con llaves. Es de madera.





Tocata de flauta y clarinete. Cabezón de la Sal (Santander, SCHINDLER, n.º 521).

D, 3.— Cornamusa

Cornamusa.— Instrumento de viento integrado por un saco de piel que sirve de depósito de aire, del que se alimentan una serie de tubos, en número y longitud variables, algunos de los cuales suenan al aire formando bordón, y uno, el principal, taladrado de agujeros, permite la ejecución de dibujos melódicos.

Según Amades, es de 1258 la noticia más antigua que se tiene, en catalán, de este instrumento; el documento es de Valencia. En Mallorca se la llamaba *xirimia*, y en Provenza, *museta*. (DLE (1939), 334; BRENET, 135; AMADES, 2, 6-7).

Borrassa.— Cornamusa.

Cabreta.— Cornamusa en catalán.

Catarineta.— Cornamusa.

Manxa borrega.— Nombre dado popularmente en Cataluña a la cornamusa. Se le cita en 1527 y 1533.

Manxa borrega.— Cornamusa.

El bat.— Cornamusa.

La botella.— Cornamusa.

Coixinera.— Cornamusa.

Mossa verda.— Cornamusa.

Marieta.— Cornamusa.

Noia verda.— Cornamusa.

Sac de gemecs.— Cornamusa.

Grall.— Tubo de la cornamusa, agujereado, con el cual se toca la melodía. (Cataluña). (VALLES, 329).

Gaita gallega.— Es una cornamusa, compuesta de un tubo llamado *punteira*; del *roncón*, que da una nota fija o pedal; de dos fuelles, el *fol* y el *barquin*. Hay tres clases de gaitas, que se describen en otro lugar, así como las diversas partes de la cornamusa.

a) Gaita grileira en Re



b) Gaita redonda en Do



c) Gaita tumbal en Si b



Extensión de las gaitas gallegas

(C. SAMPEDRO, *Canc. Mus. de Galicia*, t. I, pág. 200-201).



Pretido de gaita galega

(C. SAMPEDRO, *Canc. Mus. de Galicia*, t. II, pág. 65).

Allegro



Muñeira

(C. SAMPEDRO, *Canc. Mus. de Galicia*, t. II, pág. 78).

Punteiro o cantante.— Parte principal y primitiva de la gaita gallega; en él se producen los *puntos* o *sonidos*. Consiste en un tubo en forma cilindrocónica, de boj, palo rosa, ébano, granadillo, etc., de unos 30 cm. de largo, algo acampanado en la parte inferior y exterior y termina en la superior con un espigo. Colocado debidamente, ofrece un primer grupo de ocho agujeros: uno, el de la nota más alta,

abierto en la parte de atrás: seis por delante y uno al lado del más bajo o inferior, en todos los cuales, abriéndolos o cerrándolos, se obtienen las notas. Haciendo juego con el último hay otro, cerrado provisionalmente, que se destina a los zurdos y que éstos deben abrir cerrando el compañero. Más abajo tiene otros tres: dos delante y a los lados y otro atrás y más abajo, que permanecen siempre abiertos y se llaman *oídos* y *respiros*. (SAMPEDRO, vol. I, 199).

Barquin.— Fuelle auxiliar de la gaita gallega, de forma corriente, que sometido al movimiento del brazo derecho obtiene la cantidad de aire necesario que se transmite al depósito, por medio de un tubo dotado de las válvulas adecuadas. Y aun añaden que tienen colocadas en el arranque del ronco o ronquillo unas *chaves* o *clavixas*, consistentes en una pieza giratoria de madera, destinada a modificar la intensidad del sonido. (C. SAMPEDRO, vol. I, 201).

Ronco, roncón, bordón o vara mayor.— Segunda pieza principal de la gaita gallega, destinada probablemente en otro tiempo a ser tocada por persona distinta. Tiene una longitud de unos 75 cm., y se compone de otro tubo, compuesto de tres trozos de las mismas maderas, generalmente llamados *prima*, en el que se produce el sonido; *tercio, segundo tercio o tercio medio*, el inmediato, y el tercero, *copa*, sin duda porque termina en una forma parecida. Las tres están unidas por largos espigos, que sirven a la vez para obtener la afinación. (SAMPEDRO, vol. I, 199).

Fol.— Pequeño saco u odre, de forma ovoidea, con la prolongación propia del cuello de un cuero de cabrito, preparado convenientemente y provisto de *buxas, buxainas o bocales*, también de madera torneada, y destinadas a que por uno de sus extremos se les ate al cuero con sus correspondientes lixas y por el opuesto reciba los espigos del *punteiro* y *ronco* formando un todo. (SAMPEDRO, vol. I, 199).

Roncón.— Tubo de la gaita gallega unido al cuero y que, al mismo tiempo que suena la flauta, forma el bajo del instrumento (DLE (1939), 1115).

Portaviento.— Saco de la gaita. A menudo se hace de terciopelo o de telas de seda y bordado. (BRENET, 417).

Gaita redonda.— Variedad de la gaita gallega, afinada en *do*. (SAMPEDRO, vol. I, 200).

Gaita grileira.— Variedad gallega de la gaita, afinada en *re*. De sonido duro y chillón. Fue acaso la primitiva y la más generalizada. Suele llevar una llave, y algunas, dos o tres, que dan el *fa* y *sol*

sostenidos y el *re* sobreagudo, siendo la más general la que da esta última nota. (SAMPEDRO, vol. I, 200).

Gaita tumbal o grave.— Variedad de la gaita gallega, afinada en *si bemol*. (SAMPEDRO, vol. I, 201).

Gaita gallega.— Acerca del origen de la Vía Láctea, J. Moreira da cuenta de una creencia popular de Tortosa, diciendo que: «un ángel recogió en la palma de la mano algo de leche que la Virgen daba al Niño Jesús. Yendo por los aires, al pasar por encima de Galicia, oyó tocar la gaita gallega y quedó tan alelado, que tropezó con una nube». (MOREIRA, 148).

Choco.— Instrumento compuesto de un depósito de aire, de piel, de forma esférica, adherido a dos tubos de estaño. Uno de ellos servía de embocadura para la insuflación del aire en el depósito esférico, y el segundo, provisto de agujeros, terminaba en forma de pabellón. (BRENET, 153).

Esteva.— ¿Estive? Variedad de la cornamusa. (BRENET, 190).

Odre-odrecillo.— Nombres anticuados de la cornamusa. (PEDRELL, I, 323).

Sordelina.— Gaita con saco y fuelle usada en los siglos XVI y XVII. (BRENET, 476).

Albogón.— Instrumento parecido a la gaita gallega. (DLE (1939), 50).

Hay una copla popular gallega que dice:

*Tiruliro, miña gaita,
tiruliro, que che falta!
O viño na bodega
o pan i a carne i area.*

*O gaitero toca a gaita
a muller o violín,
os fillos as castañetas,
na miña vida tal vim.*

(BAL).

E) ORGANO

(Consta de un depósito de aire (fuelles), el cual se transmite a

unos tubos por medio de unos canales que abren las teclas pulsadas por los dedos del organista. En el órgano hay distintas familias de juegos o registros.

El órgano ha adquirido en los tiempos modernos unas proporciones muy grandes. Se le cita en esta nomenclatura porque tomaba parte en las manifestaciones populares españolas).

Orga xich.— Organo portátil (?). Se le cita en 1493. (CHIA, 57-58).

Orgue de coll.— Organo portátil que el mismo organista llevaba colgado, dando al fuelle con la mano izquierda y manejando el reducido teclado con la derecha. Se usaba en Barcelona ya en el siglo XIV. (PEDRELL, 330).

Orgue de peu.— Era más grande que el de *coll*, apoyado en el suelo y cuyo teclado tocaba el organista con ambas manos, mientras otra persona daba a los fuelles. (CHIA, 118).

Realejo.— Organo pequeño y manual. Inventóse para tañerse en los palacios de los reyes, de donde tomó el nombre. (COBARRUVIAS, 1. 2.^a parte, pág. 3 v).

Carassa.— Cabeza de musulmán colocada debajo del órgano, que en determinadas ocasiones roncaba con fuerza y lanzaba confites y golosinas para los chiquillos. Existía ya en el siglo XVI. (BALDELLÓ, 202-203).

Sol.— Rueda en forma de sol, que los antiguos organeros ponían en las fachadas de los órganos y que al dar vueltas hacía sonar multitud de campanillas. (BRENET, 468).

Organo.— Se solían llevar los de las iglesias a las fiestas populares según este texto: «... ni es sin pecado levar los órganos de la yglesia a fiestas y agasajados o pasatiempos seglares, pues están ya para el servicio de Dios deputados». (FRAY HERNANDO DE TALAVERA: *Breve forma de confessar*). (RODRIGUEZ MARIN, 9).

V. VARIOS

(Incluimos en esta sección aquellos instrumentos populares cuya naturaleza está muy vagamente precisada. Como complemento de la clasificación general, se ponen algunos textos literarios que hacen alusión a los instrumentos).

Armónica de boca.— Instrumento popular formado por la aplicación de varias lengüetas entre dos placas, adaptadas a unos orificios por los cuales se sopla. (BRENET, 46).

Musiquita de boca.— Armónica en Nuevo Méjico. El pueblo acompañaba los romances con este instrumento. (ESPINOSA, 452). V. *Armónica de boca.*

Ataúd.— Violín. (TORO Y GISBERT, 634).

Ataúd.— Guitarra. (TORO Y GISBERT, 634).

Calabazo.— Instrumento músico hecho del guiro largo ahuecado, que se toca pasando una varilla sobre las canales realizadas en uno de sus lados. (BRENET, 85).

Çamphonina.— Consta este nombre en *La puerta de las lenguas abiertas*. (COMENIUS, 146).

Lengüeta.— Pequeño instrumento hecho con dos pequeñas chapas de hoja de lata, atadas fuertemente con varias vueltas de hilo resistente, de manera que quede en medio de las dos un pequeño espacio para que pase el aire; la usan los titiriteros, poniéndola en la boca, casi en la garganta, y muy apretada con la lengua al paladar, con la cual, al hablar, producen un sonido agudo y estridente. (TOMAS, inéd).

Pimporro o piporro.— Instrumento músico; otra variante semántica es la de porrón castellano y botijo: «Suenan clarín o llámese pimporro o pito, de tremenda calabaza». (GARCIA MORALES-SANCHEZ LOPEZ, 692).

Rabequilla.— Instrumento de cuerdas. Probablemente término derivado de *rabel*. (COMENIUS, 206).

Sinfonía.— Instrumento que suelen traer los ciegos con un perrillo que baila. (COBARRUVIAS, 2.^a parte, 30).

Taletas-fustí.— ¿Tablillas-matraca? Aparece en 1510. (CHIA, 43-45).

Trompa de París.— Instrumento que aún hoy día se usa y se vende en Castilla. ¿Guimbarda? Cervantes la cita en *El celoso extremeño*. Se la llama también *trompa gallega* y *pío poyo*. Conocido ya en el siglo XV. Suelen llevarlo los afiladores, (CERVANTES, 32, nota).

Tejuelas.— Trozo de barro quebrado, aunque no sea de teja. Confúndense bajo una misma acepción los nombres de *tejuelas*, *tejoletas*, *tarreñas*... (castañuelas de barro). (PEDRELL, 1, 445).

Zampoña.— Nombre que en algunas provincias españolas dan a la gaita y a la flauta pastoril o caramillo. Instrumento rústico, a

modo de flauta, o compuesto de muchas flautas. (BRENET, 545; *Diccionario de la Lengua Española* (1939), 1316).

Zampoña, Çampoña.— Instrumento pastoril que algunos vuelven sambuca. El padre fray Diego Chinel, hablando de la sambuca, dice que era instrumento de cuerdas, y así no concuerda con lo que tenemos recibido de la zampoña, que se entiende ser instrumento de boca. (COBARRUVIAS, 262 V).

Tú, Juan, toca la bandurria;
tú el albogue, Bernabé;
tú, Pedruelo, silba y hurria;
tú, Gil, tañe tu rabé;
yo mi flauta tocaré.

Gil gaitero
que es nascido ya el lucero.

(*Cancionero espiritual*, 1549.

Villancico al Nacimiento de Nuestro Señor).

*Prén, Tana, la pandera,
prén, Llúcia, els ferrets,
la Paula la sanfonia,
jo el sac de gemecs.*

LLONGUERES.

Lope de Vega, en el romance de burlas a San Juan Bautista, dice así:

Pero, Juan, quedaos con Dios,
que deste valle se juntan
a celebrar vuestra noche,
entre verbenas y murtas.

Los panderos de Madrid,
las sonajas de Setúbal,
los cascabeles de Yepes,
las gaitas de La Coruña.

Los adufes de Guinea,
las castañetas de Murcia,
los relinches de la Sagra,
los tamboriles de Asturias.

Los salterios de Valencia,
las flautas de Cataluña
y en las calles de Sevilla,
pandorgas y gatatumbas.

(PEDRELL, 1, 198).

Gaita-castañuelas.

Bailad en el corro, mozuelas,
pues os hace la gaita el son,
que yo os mando unas castañuelas
guarnecidas con su cordón.

(CEJADOR, 249).

Pandorga.— El Diccionario de la Academia Española, en su acepción 5, le da el significado de zambomba, como local de Murcia. También tiene la significación de baile, pero ordinariamente quiere decir un conjunto más o menos confuso, más o menos mezclado de diversos ruidos o instrumentos. Así dan a entenderlo estos versos.

La *pandorga* del Corpus
a Belén venga;
porque a Dios alabando
nada disuena:
venga, venga,
porque a Dios alabando
nada disuena,
venga, venga,
y en rudas cadencias
la *zambomba* retumbe
con la *tarrañuela*,
retumbe, retumbe
con voces confusas
matraca y *bandurria*,
retumbe, retumbe
con *liras bastardas*
pandero y *sonaja*,
retumbe, retumbe
con ecos villanos
zampoña y *silbato*,

retumbe, retumbe
 con sonos groseros
 carraca y cencerro;
 retumbe, retumbe,
 que al Niño le alegran,
 a quien la pandorga
 le diga por fiesta
 zambomba que bulle,
 zambomba que suena,
 matraca, bandurria,
 pandero, sonaja, zampoña,
 carraca, cencerro,
 con la tarrañuela.

(Villancicos, Capilla Real, 1676).

(CEJADOR, 301).

★ ★ ★

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan: *Música de Pessebre* (separata de la obra *El Pessebre*), 1946.
 — *Exposició de la Cornamusa*. Revista *Mai Enrera*, enero-febrero, 1932. Barcelona.
 — *Vocabulari dels Pastors*. Barcelona, 1932. Extret del *Butlletí de Dialectologia Catalana*, vol. XIX, págs. 64-271.
 ARCO Y GARAY, R. del: *Notas de Folklore Alto aragonés*. Biblioteca de Tradiciones Populares, I. Madrid, 1943.
 ARANZADI UNAMUNO, Telesforo de: *Los Cencerros*, en *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, t. 1, cuads. 3 y 4. Madrid, 1945.
 Asturias. Revista. Buenos Aires, septiembre-octubre, 1931, n.º 102.
 AZKUE, Resurrección María de: *Diccionario Vasco-Español-Francés*, t. I-II. Bilbao, 1905-1906.
 BAL, J.: *Cancionero Gallego* (inédito).
 BAIDELLO, F.: *Organos y Organeros en Barcelona*, en *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*. Barcelona, 1946.
 BAYO, Ciro: *Vocabulario de Provincialismos Argentinos y Bolivianos*, en *Revue Hispanique*, 1906.
 BRENET, M.: *Diccionario de la Música Histórica y Técnico*. Traducción española por José Barberá Humbert, J. Ricart Matas y Aurelio Capmany. Barcelona, 1946.
Butlletí del Centre Excursionista de Bages. Murcia, 1917.
 CABAÑERO GARCIA, José: *Concurso del Cancionero Popular Español* (Instituto Español de Musicología), 1946.
 CEJADOR Y FRAUCA, J.: *La Verdadera Poesía Castellana*, t. I, Madrid, 1921.
 CERVANTES: *El Celoso Extremeño*. Publicaciones Cervantinas Sedó. Edición anotada por J. Givanel Mas. Segunda serie, IV. Barcelona, 1944.

- COBARRUVIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.
 — *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, añadido por el P. Benito Remigio Noydens. Madrid, 1674.
- COMENIUS, Johannes Amos: La Puerta de las Lenguas abierta. Cap. LXXVII, «De la Música», 1661. *Revue Hispanique*, vol. XXXV, 1915.
- CHIA Julián: *La Música en Gerona*. Gerona, 1886.
- DESDEVISES DU DIZERT, G.: *La Société Espagnole au XVIII. ème siècle*, en *RH*, 1894-1933, t. XLIV, 1925.
- Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels Instruments de Música i Sonadors (Diccionario de la Danza)*, en *Cançoner Popular de Catalunya*, vol. I. Barcelona, 1936.
- Diccionario de la Lengua Española* (1939), publicado por la Real Academia Española. Madrid, 1939.
- PADRE DONOSTIA: *Chanson pour faire une flûte aux enfants*. (Gure Herria. Recueil de Chants Basques pour chant et piano. Paris, chez Max Eschig).
- *Apuntes de Folklore Vasco: Toberas*, en *RIEV*, 1924, p. 1-18.
- ESPINOSA, Aurelio M.: *Romancero Nuevo mejicano*, en *Revue Hispanique* 1894-1933, vol. XXXIII, 1915.
- ESTORNES, B.: *De arte Popular: Roncal*, en *RIEV*, 1930, p. 206-220.
- FERNANDEZ SIERRA, pbro., Federico: *Vocabulario de Santander* (inédito).
 — *Vocabulario de los Extremeños* (inédito).
- GALLARDO DE ALVAREZ, Isabel: *La Navidad en Extremadura*, en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. XVIII.
- GARCIA REY, Verardo: *Vocabulario del Bierzo*, en *Archivo de Tradiciones Populares. Centro de Estudios Históricos*. Madrid, 1934.
- GARCIA MATOS, M.: *Lírica Popular de la Alta Extremadura*. Madrid, 1944.
 — *Misión a Andalucía*, 1946 (inédita). (Instituto Español de Musicología).
- GARCIA MORALES, Alfonso, y SANCHEZ LOPEZ, Ignacio: *Voces Murcianas no incluidas en el Vocabulario Murciano de García Soriano*, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. I, cuads. III y IV. Madrid, 1945.
- GIESE, Wilhelm: *RIEV*, 1933, 616-617.
- GIL, B.: *Cancionero Popular de Extremadura*. Valls, 1931.
 — *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. XV, 1941.
 — *Misión a Castilla-La Rioja* (inédito). Instituto Español de Musicología, 1944.
 — *Misión a Granada* (inédita), Instituto Español de Musicología, 1946.
- HERELLE, G.: *Les Charivaris nocturnes dans le Pays Basque Français*, en *RIEV*, 1924, p. 505-522.
- HUMBOLDT, Guillermo: *Bocetos de un viaje a través del País Vasco*, en *RIEV*, 1924, p. 448-466.
- LARREA PALACIN, Arcadio de: *Misión a Hecho (Huesca)*, 1946 (inédita) Instituto Español de Musicología.
 — *El baile de las Gitanillas de Hjar*, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. I, cuadernos III y IV. Madrid, 1945.
- LHANDÉ, S. J., Pierre: *Dictionnaire Basque-Français*. París, 1926.
- LEDESMA, D.: *Cancionero Salmantino*, Madrid, 1907.
- LLONGUERES, Joan: *Cançoner de Nadal*. Barcelona, 1934.
- MILA Y FONTANALS, M.: *Origenes del Teatro Catalán* (Obras completas), t. VI. Barcelona, 1895.

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

- MONTOTO, L.: *Costumbres populares andaluzas*, en *Biblioteca de Tradiciones Populares*, vol. I. Madrid, 1884.
- MOREIRA, Joan: *Del Folklore Tortosí*. Tortosa, 1934.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. I, II y III. Barcelona, 1926-1929.
- OLMEDA, F.: *Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla, 1903.
- PEDRELL, F.: *Diccionario Técnico de la Música*, segunda edición.
— *Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona, 1901.
- PUYOL Y ALONSO, J.: *La Picara Justina*. Sociedad de Bibliófilos Madrileños, t. I, II y III. Madrid, 1912.
- RETANA, W. E.: *Diccionario de Filipinismos*, en *Revue Hispanique*, 1894-1933, vol. LI, 1921.
Revista del Centro de Estudios Extremeños, vol. XVIII.
Revue Hispanique, 1894-1933.
- REYES BARTLET, Juan: *Breve noticia sobre los Cantos Populares Canarios*.
RIEV. San Sebastián, 1907-1935.
- RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Dos mil quinientas Voces castizas y bien autorizadas*. Madrid, 1922.
- ROIG Y FONT, Joan: *Alcañiz y las Procesiones de Semana Santa*, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vol. XLII, 1932.
- RULLAN, pbro., José: *Historia de Sóller*, t. I, Palma de Mallorca, 1875.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Cancionero Musical de Galicia*, vol. I y II. Pontevedra, 1942.
- SCHINDLER, Kurt.: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, en *Hispanic Institute in The United States*. New York, 1941.
- SOULLIER, Charles: *Dictionnaire de Musique Complet*. París, chez Alphonse Leduc.
- TOMAS, Juan: *Misión a la provincia de Cuenca*, 1945 (inédita). Instituto Español de Musicología.
— *Misión a la Provincia de León*, 1946 (inédita).
- TORO Y GISBERT, Miguel de: *Voces Andaluzas*, en *Revue Hispanique*, 1894-1933, vol. XLIX, 1920.
- VALLES, E.: *Diccionari Català Il·lustrat* (Pal·las). Novíssima edició corregida i ampliada (s. d.).
- VAN EYS, Madame: *Second voyage aux Pays Basque*, 1868, en *RIEV*, 1927, p. 111-121.

60.- CANCIONES DE TRABAJO EN EL PAIS VASCO

[AM, 1949, p. 163-185]

No son muy abundantes las canciones que llamamos de trabajo, y se efectúan o bien durante la labor o bien dándonos referencias respecto del trabajo realizado. Quizá hayan existido, y habiendo desaparecido los oficios ejercitados en el hogar, hayan también desaparecido esas canciones. Oficios caseros, o bien de épocas pasadas o de trabajos realizados públicamente en circunstancias que hoy no se dan.

Un escritor donostiarra, Francisco López Alen, escribía (1), el año 1889: *¿Non dan orduko kayeko jendia, non orduko ontzi olezko aundi ayek eta non dira gizon indartsu ayek, aritzen ziranak deskargan kantatubaz gogotik:*

*Astua michelio
Arribando
Bitoria, bitoria,
Chibiri biri bon bon?*

Que traducido, dice: ¿Dónde está la gente del muelle de aquel tiempo, dónde aquellos barcos grandes de madera y dónde aquellos hombres forzudos que cuando estaban en los quehaceres de la descarga cantaban de buena gana:

*Astua (el burro) michelio
arribando
Bitoria, bitoria,
Chibiri biri bon bon?*

Letra difícil de traducir, pues no hay ilación entre estas palabras sueltas.

Canciones con alusiones circunstanciales al trabajo no faltan, ciertamente. Pero parece debamos incluirlas en otras secciones. Por ejemplo, cuando una muchacha laburdina ha cantado

*Iruten ari nuzu
Kiloa guerrian...*

Estoy hilando
la rueca a la cintura...

o aquella otra canción

*Egun batez ari nintzelarik
sala batean brodatzen,*

Cierto día estaba
en una sala bordando,

sabemos a qué atenernos. Sabemos que la hilandera o la bordadora cantaban no las excelencias ni el mecanismo de su oficio, sino sencillamente un sueño o un desengaño de amor.

Alusiones onomatopéyicas referentes a instrumentos de trabajo las hay. Por ejemplo, esta linda canción que Azkue clasifica entre las de cuna:

*Atxia, motxia, perolipan,
nire semea errotan.
Errotara ni noiala
topa neban asto bat.
Kendu neutsan buztan bat
Ipiñi neutsan beste bat.
Errota txikinak: klin, klan.*

.....
mi hijo en el molino.
Yendo al molino
encontré un asno.
Le quité un rabo,
Le puse otro.
El molinito: klin, klan.

*Atxia motxia perolipan,
Nire semea errekan,
Errekara ni noiala,
Topa neban erbi bat.*

.....
Mi hijo en el riachuelo,
Yendo yo al riachuelo,
Me encontré con una liebre

<i>Kendu neutsan begi bat,</i>	Le quité un ojo,
<i>lpiñi neutsan berri bat,</i>	Le puse uno nuevo.
<i>Erreka txikinak: plist, plast.</i>	El riachuelo: plist, plast. (2).

Hay alusiones, por ejemplo, a la acción de coger agua. Así, una, deliciosa, que copié en Laburdi (Francia).

<i>Goizean goiz yeikirik,</i>	Levantada muy de mañana,
<i>argia gaberik,</i>	antes de amanecer,
<i>urera yoan ninduzun -</i>	fui a la fuente,
<i>pegarra harturik</i>	tomando mi cántaro (3).

Pero lo mismo que las que he citado hace un momento, de hilanderas o bordadoras, éstas de la fuente hacen referencia a un sentimiento de amor. No son canciones de trabajo propiamente dichas.

Referente a hilanderas, hay una canción festiva, satírica contra alguna de ellas. La copié en Banka, pueblecillo vascofrancés de la montaña, cerca de Alduides. Canción dictada en 1924 por un hombre del pueblo que la había oído a una familiar suya, nacida en 1794. La cantaba mientras hilaba:

1

I - ru - le on - gu - ti i - zai ten o - men da goiz e - fra -
 ten den an - dre - tan. E - ta don pi - ru - run, e - ta don pi - ru -
 - run. I - ru - le gaix - toa e - da - le on.

Dice la letra: «Dicen que hay pocas hilanderas buenas entre las mujeres que se acuestan temprano, Y don pirurun, y don pirurun. Mala hilandera, buena bebedora.» (4).

Observemos un pequeño detalle de esta canción. La onomatopeya *eta don pirurun, eta don pirurun*, que parece caracterizar en vasco, con ligeras variantes, la acción de hilar. Recogí en Baztán un cuento popular que hacía referencia a una hilandera, la cual trabajaba de noche junto a la chimenea. Las lamias (lutins, trasgo) acudían allí cuando se mataba el cerdo con el fin de comer *aantxiqorra*,

residuos del cerdo. Asustada la mujer, dijo a su marido que no se quedaría más así, hilando de noche. El marido pidió a su mujer la saya y se quedó hilando junto a la chimenea. Tenía barba; ésta fue la causa de que le conocieran las *lamias*. Vino una en busca de *gantxi-gorra*, y al ver al hombre le dijo:

—*Atzo pirrin, pirrin eta
gaur porrdokon,
porrdokon, nor aiz i?
—Andre bixartzu, Neorrek
nere buru.*

—Ayer pirrin, pirrin y
hoy porrdokon,
porrdokon, quién eres tú?
—Mujer barbuda,
yo soy yo.

Cogió éste entonces el caldero con los residuos y se los tiró a la *lamia*. Quemada, fuese ésta por la chimenea, chillando. Para cuando llegó al tejado estaban reunidas allí muchas de sus compañeras. Le preguntaban:

—*Zer dun, zer dun?
Nork zer egin din?
—Neorrek nere buru,
—Eorrek ere egin badion,
Nork, zer egin din, bada? (5)*

—¿Qué tienes, qué tienes?
¿qué te ha hecho Quién?
—Yo (contestó ella).
—Si tú misma te lo has hecho,
¿qué, pues, te ha hecho Quién?

Pegáronle las *lamias* y no volvieron más a aquella casa.

Según mi canción y este cuento popular, la onomatopeya de la hilandera, de su trabajo, sería la radical *pir, por*. La *lamia* distingue muy bien entre la manera fina, fácil de hilar de la mujer habituada al oficio, y la grosera, tosca, del hombre poco hábil: *Pirrin, pirrin* para la mujer, *porrdokon, porrdokon* para el hombre. Hablamos de hilanderas, de este oficio u ocupación que, según Labayru, (6) era tan general en el país vasco.

Hay una canción que enumera distintos trabajos, y creo puede entrar en la categoría de las que comentamos. La letra se halla en Vinson, en su libro *Folklore du pays basque* (7). El tuvo la suerte de encontrar la letra y yo la música.

—*Oi, Pello Pello,
logale nauk eta
yinen niza ohera?*

—Oh, Pedro, Pedro,
tengo sueño, y
¿podré acostarme?

—*Irun zan eta
gero, gero, gero;
irun zan eta
gero gero bai.*

II

—*Oi, Pello Pello,
irun diat eta
yinen niza ohera?
—Astalkazan eta
gero, gero, gero,
Astalkazan eta
gero, gero bai.*

III

—*Oi, Pello...
astalkatu diat eta
.....
Ariika zan eta
.....*

—*Hila y
luego, luego, luego;
hila y
luego sí.*

II

—*Oh, Pedro, Pedro,
ya he hilado, y
¿puedo acostarme?
—Pon en madejas y
luego, luego, luego,
pon en madejas y
luego, luego sí.*

III

—*Oh Pedro, Pedro,
ya he puesto en madejas, y
.....
Devánalo y
.....*

En esta forma se va desarrollando el diálogo en que el hombre señala a la mujer los diversos trabajos que debe hacer para poder al fin acostarse, y son, después de los enumerados en las tres estrofas precedentes, los que siguen: *xuritu* (blanquear), *izazki* (tejer), *pikatu* (cortar), *yosi* (coser). Hechos ya estos trabajos, la hilandera pregunta, como de costumbre, si podrá acostarse; la respuesta del hombre es la siguiente:

—*Oi, Pello Pello,
yosi diat eta
yinen niza ohera?
—Argia dun eta
gero, gero, gero;
argia dun eta
gero gero bai.*

—*Oh, Pedro, Pedro,
ya he cosido, y
¿podré acostarme?
—Ya es de día y
luego, luego, luego;
ya es de día, y
luego, luego, sí.*

He aquí la música:

2

Oil Pe- llo, Pe- llo, i- ran dí- at e- ta yi- nen ni- za
o- he- ra? As- tal- ka- zan e- ta gñe- ro gñe- ro, gñe- ro,
as- tal- ka- zan e- ta gñe- ro, gñe- ro bai.

Notemos en esta canción un diálogo entre hombre y mujer, que se reconoce en las formas verbales empleadas propias de cada sexo; las emplea cada persona al dirigirse a la otra. Las operaciones enumeradas son las necesarias para hacer un traje, desde la de hilar hasta la de coser. Como pequeño detalle puede señalarse la respuesta del hombre (novenos compás) en la dominante a la quinta (en el registro bajo), caso no único en el repertorio vasco, tratándose de diálogo en música.

Ha existido una danza de lavanderas, de la cual no he podido recoger detalles, pues ha desaparecido. Tal vez hubiera podido suministrarnos algún detalle interesante para esta sección de canciones.

Recorriendo la lista de diversos trabajos u oficios del país vasco podríamos rastrear algo de lo que ha sido la canción de oficio. Muy poco, porque los vestigios que de ella quedan son escasos.

Hay en el país vasco una industria, que tal vez pueda suministrar algunos datos para el capítulo que escribimos. Es la de la fabricación de la sidra. ¿Se ha cantado durante esta manipulación? ¿Qué se ha cantado? Recogí hace años un fragmento cuyo significado no es claro. (8). Es éste:

3

E- ni- ken ka- ni- ken us- ten, us- ten det, us- ten det, us- ten det...

Este fragmento parece referirse a la acción de triturar la manzana, de vaciarla, *ustu* (?).

Puesto que hablamos de la fabricación de la sidra, añadamos que en las *toberas* o *tocatas* que se hacen, cuando está elaborada, hay un ritmo que se llama *alakiketa*. La podemos considerar como canción de oficio. Este ritmo es:



La copié de un sacerdote de Ochandiano (11), quien a su vez la había aprendido de una anciana del pueblo de los ferrones, Olaeta.

Este mismo sacerdote me cantó una canción de mendigo, que incluyo aquí porque la utilizaba para pedir, para su oficio.



La misma melodía con ligerísimas variantes, pude archivar, pero esta vez como canción de *Paragüero* (12). Coincidencia de una melodía que sirve para dos menesteres de viandante.

Es significativo que, siendo pescador nato el vasco, apenas conocemos canciones de este oficio. Hay una, recogida por Azkue, y proviene de Zumaya (13). La cantaban los marinos para ayudarse a remar. Es curiosa, porque es un diálogo entre un solista y un coro, que funden sus esfuerzos en un ritmo común.

Solo:	<i>Ale, Arraunean bagere.</i>	Estamos remando
Coro:	<i>Ale, palan palan bagere.</i>	Metemos en el agua la
	<i>Eup!</i>	extremidad del remo.
Solo:	<i>Ale, mutillak; palan palan bagere.</i>
Coro:	<i>Ale, mutillak; arraunean bagere.</i>
Solo:	<i>A mutillak: San Antonen bagere.</i>	Estamos en San Antón
Coro:	<i>A mutillak: palan palan bagere.</i>	Ea, muchachos...

Solo:	<i>Aurrera. Arraunean bagere.</i>	Adelante...
	<i>Aurrera. Palan, palan bagere.</i>
	<i>Aurrera. Oraintxe bai,</i>	Adelante. Ahora, sí,
	<i>mutillak,</i>	muchachos,
	<i>aurrera bagere.</i>	ya vamos adelante.

Incluyamos en esta sección unas canciones infantiles usadas para hacer una flautilla, cuando, en primavera, aparecen los retoños o ramitas jóvenes en los árboles. Recogí en Banka (país vascofrancés) la siguiente.

Se trata del momento en que el padre hace al niño su flautilla, cantando así:

Padre:	<i>Tinter, tinter</i>	—Tinter, tanter,
	<i>ail! ekarrak adarra.</i>	vete! trae una rama.
	<i>Einen daiat txirola.</i>	te haré una flautilla.
Chico:	<i>Zertaz?</i>	—De qué?
Padre:	<i>Gaztena laida</i>	—De un renuevo el más
	<i>politaz.</i>	joven y bonito.
	<i>Txirula, mirula, kantari,</i>	Flautilla, mirula, que cantas,
	<i>Balin ba aiz izerdi,</i>	Si sudas (si tienes savia)
	<i>Kris, kras, atera adi.</i>	Kris, kras, sal.

Al decir *kris, kras*, se tira de la corteza obligándosela a salir entera.

8

Tin - ter, lan - ter, ail! e - ka - rrak a - da - rra; ei - nen
da - iat txi - ro - la. -Zer taz? - Ga - tê - na lai - da po li
- taz. Txi - ru - la, mi - ru - la, kan - ta - ri, Ba - lin ba hatz i - zer
- di; kris, kras, a - te - ra - di

En la Barranca de Navarra se lleva a cabo esta operación de la siguiente forma: Sentado uno, pone la boina sobre la rodilla en cuatro dobles. Tomada la navaja por la hoja, se golpea con el mango sobre la vara de fresno, castaño, chopo..., para que salga la corteza. Al *ttuttu bien* se le pega en la punta para sacarle la boquilla. Hay que advertir que, antes de tomar la navaja por la hoja, etc., se debe señalar la abertura de la boquilla y agujeros que se quieran hacer. La letra, traducida, dice: «Flautilla, malubite, entra en Francia, sal de España, mi flautilla pobrecilla, sal completamente viva, intacta. Suenan bien, suenan bien, no hay agua en la fuente».

He aquí algunas otras fórmulas empleadas en esta operación infantil. Del pueblo de Ibero, en el que hasta hace poco se conservaba la lengua vasca, es esta estrofa:

*Txulubita, fiu, fiu
fan, fira, fan,
andik etorri,
txulubita gaxoa.*

Flautilla, suena, suena,
vete afuera (?), vete
venida de allí,
pobre flautilla.

De Ochagavia (Navarra):

*Txulubitario, konpletario,
Barberaren uskerra,
Dotoriaren estea,
Tutubi, tutubi,
kupla pean sar adi,
ezin elkiz,
ler adi,
zapart adi. (14)*

Flautilla, kon-letario (?)
del barbero (practicante) el p...
del doctor el intestino,
tutubi, tutubi,
dentro de la cuba métete,
sin poder salir,
revienta,
estalla.

Del mismo pueblo:

*Txulubitari, konpletari,
puskerra barbara,
tutubi, tutubi,
dotoriaren puzkerra,
tutubi, tutubi,
lurrán peko zapata dik.*

Flautilla, konpletari,
el p... del barbero (?)
tutubi, tutubi,
del doctor el p...
tutubi, tutubi,
en la tierra estás aplastado.

He aquí una procedente de Lecároz (Navarra):

*Kai, kai,
errotara gan nai,
aitek eta amak
ez utzi nai.
Kupela zarrian
sar adi,
piter minez
asi adi.
Ler in, zapart in,
oxen, oxena at'ra 'di.*

Kai, kai (?)
al molino deseando ir,
el padre y la madre
no han querido.
En una mala cuba
entra
.....
comienza.
Revienta, estalla,
sonora, sonora, sal.

Procedente de Areso:

*Tar, tar, talabart,
nere txilibitu gaixua,
osorik atera,
osorik atera.*

Tar, tar, talabart
mi pobre flautilla
entera sal,
entera sal.

Del pueblo de Eugui(Navarra):

*Txulubita, txulubita,
ez mutu, bai txistu.*

Flautilla, flautilla,
no estás muda, sino suena.

Otra, parecida, procedente de Urtasun:

*Txulubita, malubita,
Bai fixtu, ez mutu.*

Flautilla,
canta, sí, no te calles.

De Valcarlos (Navarra):

*Txirula, mirula, kantari;
Erromako putzia sar adi;
Klisk eta klask
ater'adi.*

Flautilla, mirula, que cantas;
De Roma en el... entra;
Klisk y klask
sal.

Al decir *klisk eta klask* se dan dos golpes (15)

De Beruete (Navarra):

*Kis, kos, kalaboz,
berroqueita mar kaskamotz,
Eldu yok, eldu yok,
Frantzin eta Españin*

Kis, kos, kalaboz,
cincuenta pelados.
Agárrale, agárrale,
en Francia y en España

*Atea bear bauk,
atari, atari.*

si tienes que salir,
sal, sal.

De la misma procedencia:

*Kix, kox, kalaboz,
Frantzian sartu,
Españian atera,
Nere txulubita gaxua
osorik atea.*

.....
entrar en Francia,
salir en España,
mi pobre flautilla
sal entera.

Otra variante:

*Kix, kax, kalabax,
Probintzi'n sartu
Españi'n atera,
Nere txulubite gaxo-gaxoa,
Osorik bizirik atera
Ixardi, ixardi, ixardi.*

Kix, kax, kalabax,
en Guipúzcoa entra,
en España sal.
Mi flautilla pobrecilla
entera y viva sal,
con savia, con savia, con savia.

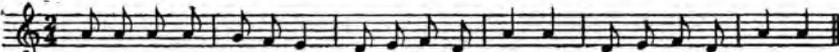
Al decir *ixardi* se le quita la corteza.

Más variantes:

*Kix, kax, kalaboz,
Berroguei t'amar sata motz.
Gibelan ta Jesus (Bis)
Frantzian sartu,
Españian atera,
Nere txulubita
ongi atera, atera.*

Kix, kas, kalaboz,
cincuenta...
detrás está Jesús
entrar en Francia,
salir en España,
mi flautilla
sal bien, sal.

Incluyamos también entre las canciones de oficio la que se canta cuando el ganado entra en la propiedad de otro. Entonces éste sale a la ventana y canta al dueño del ganado: (16)

9 

Li - bi - ri ta la - be - ro bai ga - nau u - sa - ña, bai ga - nau u - sa - ña.
"Ér.ko.txe.ko" ga - na - ua ar - tu - a gu - re - ña, ar - tu - a gu - re - na.

Azkue trae la misma, con ligeras variantes, tanto en la música como en la letra (17). La que acabo de transcribir dice así, traducida: «Libiri y labero: sí, aquí huele a ganado. El ganado de "Erkotxe" tiene maíz y pasto». El nombre de *Erkotxe* se substituye por el de aquel cuyo ganado ha entrado en el campo.

¿Catalogaríamos entre las canciones de oficio las que cantan los boyeros, mejor dicho, las que silban cuando guían sus bueyes? Tal vez podrían entrar en esta lista ciertas melodías cortas que no parece se empleen en otros momentos. Su característica es que, ordinariamente, son silbadas y no cantadas. Pongo aquí tres tipos de estas melodías. La primera la copié en 1912.



La segunda me fue comunicada en 1931 por Mr. de Gironcourt, que la oyó en Sara, una mañana de febrero. Es de notar un parecido muy marcado —identidad— entre el fragmento con que comienza la melodía, y otro, de la *Gran pieza sinfónica* para gran órgano de César Franck.



La tercera procede de Fuenterrabía.



Estas breves melodías parecen pertenecer a un tipo que llamaríamos *canciones de boyero*. No han aparecido entre nosotros canciones equivalentes, por ejemplo, a las *Aradas* de Salamanca, o a las de siega, trilla y escabaneo de Burgos, o a esas otras tan características que en la costa mediterránea constituyen las de labor. La canción de boyero parece adquirir una fisonomía algo especial. Para él es un

descanso el silbar mientras guía pausadamente sus bueyes, como para las criadas cantar mientras planchan o cosen. El boyero vasco silba lo que a la mano le viene. Canciones muy conocidas, algunas veces. Hay algunos de estos boyeros silbadores que son de una pureza extraordinaria, y tienen un sello inconfundible en su modo de silbar y de frasear. No olvidemos que el boyero silbador y el cantor popular vasco adornan sus melodías con *grupettos*, breves, que no son parte substancial de la melodía y que aparecen o desaparecen según el cantor.

Como en otras muchas regiones, hay en el país vasco reuniones de gente moza para desgranar el maíz o cortar los helechos en el monte. Estos *artoxuitzek* o *artaxuriketak*, que son fuente de alegría juvenil, no pueden transcurrir sin música, sin algún entretenimiento. No sólo se canta, sino que algunas veces se hace venir algún anciano que sepa cuentos o leyendas antiguas. De uno de ellos, vasco-francés, anciano de más de ochenta años, sé que se le hacía asistir a estas reuniones para entretener a los que desgranaban el maíz; anciano pastor que no sabía leer ni escribir, pero cuyos relatos han quedado recogidos en un libro, *Amattoren uzta* (18), en el que se admira la simplicidad de conceptos y la forma de relatar tan escueta de quien era un iletrado.

Las canciones que se cantan en estas reuniones son más o menos festivas. Como hay muchachas jóvenes en estas asambleas, el fondo fijo de este tipo de canción es el emparejarlas en supuestas relaciones de novios, de una manera algunas veces ridícula. A una joven de buen parecer se le adjudica un viejo o uno que sufre de defectos físicos más o menos notables. ¿Hay algún indicio, algún asomo de noviazgo o solamente algún acercamiento normal entre muchachos que están reunidos en el *sabai* o cámara alta del caserío donde se amontona el maíz? Algún malicioso se cuidará de entonar una canción en que se descubran los secretos del pueblo.

Es indudable: la canción que se entona en los desgranados del maíz no es por su fondo una canción de oficio que por su ritmo regular favorezca el trabajo, sino una que podríamos calificar de festiva.

He aquí una de las canciones que se cantan en los desgranados de maíz; procede del valle de Baztán, donde la recogí.

13

La - rre go - rri - an e - pe - rrak ai - de Pa -
O - rrek ga - lai bat bi - ar o - men du Be -
go - di - e - tan u - so - ak. Nex - ka gaz - te bat ai - ro - so -
ra dan be - ze - la - ko - a. Be - ra o - na da ta o - bi - a -
- a da Jua - ni - ta pre - sen - te - ko - a.
- lu - ke Vi - cen - te al da - me - ne - ko - a.

Traducción: «En el campo desnudo, abierto, andan las perdices, / en los hayedos las palomas. / Muchacha joven y apuesta es / Juanita la que aquí está presente. / Parece que ésta necesita un galán / de su condición. / Ella es buena y mejor le convendría / Vicente, el de junto a ella».

Este es el tipo, digámoslo así, clásico de las canciones que en estas reuniones se cantan.

Hay otro que se repite con frecuencia, y que tiene diversas variantes. Es éste:

<i>Bentara nua, bentatik nator</i>	Voy a la venta, de la venta vengo.
<i>Bentan da neure gogua.</i>	En la venta está mi pensamiento.
<i>Musuan gerrian pikuak franko</i>	Muchas marcas en cara y cintura,
<i>Musuan usai gozua.</i>	en la cara buen olor, agradable.

O este otro más completo:

<i>Bentara nua, bentatik nator</i>	A la venta voy, de la venta vengo,
<i>Bentan da nere gogoa.</i>	en la venta está mi pensamiento.
<i>Ango arrosa klabeiñetan</i>	Entre las rosas y claveles de allí
<i>Artu det amorioa.</i>	quedé enamorado.
<i>Zuk ederretan, ni galantetan,</i>	Tú entre las hermosas, y yo entre galanes,
<i>Zuk ederretan gogoa:</i>	tú, entre hermosas tu amor:
<i>Ederretan den galantena</i>	Entre hermosas la más galana
<i>Joakina presentekoa.</i>	Joaquina, aquí presente.

Orrek amorez bear emen du Esta para amor necesita
 Bera den bezelakoa; uno de su condición.
 Bera da ta obea luke Ella es y el mejor sería
 Franzisko Barberenekoa. Francisco, el de Barberena.

14

Ben - ta - ra no - a, ben - ta - lik na - tor, ben - tan - da ne - re
 go - go - a, An - go a - rro - sa kla - be - li - ñe -
 - tan ar - tu det a - mo ri - o - a.

Esta canción proviene de Erasun (Navarra), donde la recogí.

Respecto a ella, he de consignar un caso curioso de identidad de dos canciones populares de regiones distintas. Como esta canción vasca hay una salmantina que se entona cuando se espada el lino. Ambas pueden superponerse, y su coincidencia es casi absoluta. Señalemos también la similitud de los momentos en que se cantan —una operación manual—, y la alusión amorosa contenida en la canción salmantina, que coincide con la idea dominante en la canción vasca (19).

Azkue nos da, en su Cancionero (20), una canción de *garbaris* (agramadoras de lino), cuya letra es muy curiosa:

<i>Agur, Marie,</i>	Ave, María,
<i>ederra den arie;</i>	hermoso es el hilo;
<i>graziaz betie,</i>	llena de gracia,
<i>dena orapiloz betie;</i>	todo lleno de nudos;
<i>Jauna dago zurekin,</i>	el Señor es contigo,
<i>atorra ederra din berekin...</i>	camisa hermosa tienes con él.

Es un Avemaría que podríamos llamar tropado, entreverado con alusiones jocosas a un hilo mal elaborado. Según otra canción de agramadoras de lino, éstas se veían sorprendidas en su trabajo por el canto de las abubillas, que anunciaban el amanecer: *Argi ollarrak yó due; eguna sentitu due* (21).

Procedente de Gorriti (Navarra) se puede citar una canción que recogí, de las que se cantan en los desgranados de maíz. Como siempre, el tema es emparejar a dos jóvenes de la reunión.

*Kondetik kondela
batxakaren beltza ondoaren
min dela arana.
Franziska orren miste soberana
mirua puntean deraman.
Pedro Pedronekua, jau, jau
uraxe bera deraman.*

Kondetik kondela
en comparación del endrino negro
dicen que la ciruela es agria.
De esa Francisca...
llevas el milano en la puntita.
A Pedro el de Pedronea
a ese mismo le llevas.

Algunas de estas estrofas populares nos llegan truncadas o mal recitadas. Por eso es difícil dar una traducción exacta de algunos de estos pasajes. ¿Hay en el transcrito (como en el que va a continuación) una idea de caza de novio, como si se hiciera presa en él? Procede de Valcarlos esta canción:

*Xorro, morro, xorrotan,
gure ollarra ollotan.
Ez ollotan, bai ollotan,
gure ollarra ollotan.
Manez orren p... txarra
Miriak aztaparretan.
Maria dua erranez
ai, ai, ai, ai, eni zukan*

Xorro morro, xorrotan,
nuestro gallo con las gallinas.
No en las gallinas, sí en las gallinas,
nuestro gallo con las gallinas.
De ese Manex el m... pequeño
el milano en sus garras (lo lleva)
María se va diciendo
ay, ay, ay, ay, mío es.

He aquí otra canción en que se hace mención de pájaros:

*Otea, moko, lokari,
Txorie gañian kantari.
Sagar gorri ondoan*

*Juanita orren zangoa
ederra dute bapoa
bera dan bezalakoa
Bera ona ta obia luke*

Pedro Antonekua.

El árgoma está florecido en
su punta.
El pajarito encima está cantando.
En comparación de una
manzana colorada.
La pierna de esta Juanita
tiene hermosas turgencias,
como ella, semejante a ella.
Buena es ella, pero mejor
le sería
Pedro el de Antonea

Estas son el tipo de canciones que, entreveradas con cuentos, bromas, etc..., se oyen en los desgranés de maíz. Variantes del

mismo tema son todas, ora haciendo alusión a la serpiente, ora al endrino negro, etc.

En tiempo de la corta de helechos cantan los baztaneses una canción que alude a este trabajo duro. Su texto es:

Salla egin, egin, egin,
 au egin eta bestera.
 Au egiten ez padegu,
 herederuak ez gera.
 María kompañiatik
 Juan goiko etxera.
 Juan goiko etxera eta
 etzin zaiku oyera.
 Etzin zaiku oyera eta
 oyetik oberenera.
 Miguelti Iturbidetik
 ematen diogu aldera.
 Maten diogu aldera eta
 berso bien ematera.
 María, gaixo-gaixoa,
 zure konsolatzera.

Hecho, cortado este trozo,
 cortado éste, vamos a otro.
 Si no lo hacemos,
 no somos herederos.
 María, de la cuadrilla,
 a casa de Juan de arriba.
 a casa de Juan de arriba y
 se nos ha ido a acostarse.
 Se ha acostado
 en la mejor cama.
 A Miguel el de Iturbide,
 le ponemos a su lado.
 Le ponemos a su lado y
 le cantamos unos versos.
 María, pobrecita,
 para consolarte.

15

Sa lla e - guin e - guin e - guin au e - guin e - ta bes - te -
 - ra. Au e - gui - ten ez pa - de - gu he - re - de ruak
 ez - ge - ra. Ma - ri - a kon pa - ñi - a - tik Ju - an goi - ko
 e - txe - ra; Ju - an goi - ko e - txe - ra e - ta
 e - tzin zai - ku o - ye - ra.

Azkue nos da casi idéntica la canción, en música y letra. Señalemos una variante Azkue: *au egiten ez padegu / eder-eder ezkara.* (22)

También yo he recogido otra versión, que dice *eder-ederrak*. Pero analizando el texto y teniendo, sobre todo, esta otra versión que dice *herederuak*, parece que deba uno decidirse a admitir como auténtica la versión *herederuak*. *Herederuak*, en el sentido de ser quienes trabajan los que han heredado la casa, los herederos. Se comprende fácilmente la transmutación en *eder-ederrak*, porque el vasco que vive en la montaña y no lee (y aun el que habla el castellano más o menos habitualmente), no comprende el sentido de palabras que no sean las muy corrientes en la vida de relación o comercio ordinario. Palabra que expresa un concepto tan transcendental como *Dios*, no lo asimila. Así, un día, recogiendo canciones de boca de un anciano, en un caserío enclavado a una hora del pueblo, en la ladera de la montaña, le oí cantar la estrofa tan conocida de los *olentzeros*,

Dios te salve / *ongi etorri...*

de este modo:

Ai uste salve / ...

No nos extrañe, pues, la transmutación de *herederuak* en *eder-ederrak*.

Podrían señalarse otras canciones de este tipo, que llamaríamos *canciones de helechos*. Pero no creo aportaran nuevos tipos a los que hemos visto.

Indiquemos, sí, una nota particular de estas canciones. El área en que aparecen es la montaña de Navarra (Baztán, Valcarlos, Gorriti, Areso, etc.). No parece se den en otras regiones del país vasco.

Si examinamos este grupo de canciones echaremos de ver que, desde un punto de vista de la arquitectura musical, no siguen la línea trazada —tan común— por las melodías de amor, que llamamos tripartitas. Es decir, las que responden a la fórmula

$$A - A'' - B - A''$$

Exposición del tema en dos miembros de frase, episodio de cuatro compases (ordinariamente en el pentacordo o tetracordo superior), y reexposición del tema inicial, del que realmente forma el fondo de la melodía.

Las canciones de oficio constan, en general, de una sola frase repetida una o varias veces. Es ésta más o menos larga, pero siempre se mantiene en un ámbito reducido.

De Erasun (Navarra) es esta melodía que se canta en el desgrane del maíz. Me ha sido comunicada por Miss Violet Alford, sin letra

apropiada; pero por el tipo de música y su parecido con otras parece colegirse que falta un texto.



En Lekuine (Bonloc, pueblo vascofrancés) hubo antiguamente muchos tejedores que fabricaban *marregas*, impermeables para pastores. Conocí a uno de éstos, de más de ochenta años. Para trabajar la lana, para esponjarla, utilizaban un aparato llamado *tranga*, que era un palo recio tendido en forma de arco. En la parte inferior del arco había un recipiente no grande, en forma de cazuela, recubierto con piel. De extremo a extremo del arco o palo había una cuerda de violoncelo que, puesta en acción, trabajaba la lana por medio de sus vibraciones, las cuales producían un sonido sordo cadencioso. No pude recoger ninguna canción propia de esta labor. En cambio, los chicos de Mendiondo y de los lugares cercanos se burlaban de los vecinos de Lekuine imitando este ruido rítmico, y decían:

<i>Torion toka, toka,</i>
<i>Torion toka, toka,</i>
<i>Torion toka, toka,</i>
<i>Astean irabaziak</i>	Lo ganado durante la semana
<i>igandetan yoka, yoka, yoka.</i>	se lo juega los domingos.

Dando a entender que jugaban a las cartas o a la pelota lo que habían ganado durante la semana.

Alusiva a un molinero que pica la piedra del molino, es la siguiente, originaria de Ceanuri (Vizcaya). Dice la letra:

<i>Errota barriko Erromaldo</i>	Romualdo el del molino nuevo
<i>errota pikatzen ei dago</i>	está picando la piedra
<i>A!</i>	Ah!
<i>Errota barriko Erromaldo.</i>	Romualdo el del molino nuevo.

17

E - rro - ta ba - rri - ko E - rro - mal - do;
 e - rro - tá pl - ka - tzen ei - da - go. Al - - - -
 E - rro - ta ba - rri - ko E - rro - mal - do

No conocemos tocatas de txistu especiales para trabajos determinados. Pero sí sabemos que alguna vez se le ha utilizado para redoblar las energías de los que laboraban en un trabajo de utilidad comunal. En el *Libro de acuerdos*, de Oyarzun (Guipúzcoa), en 1749, se lee esta partida, o nota:

«Cuenta de la Fagina o Auzolana, que se ha hecho en la plaza del Juego de Pelota, de Madalensoro, en cavar, allanar y sacar un montón extraordinario de tierra, dando a los hombres por día a cada real vellón, a las mujeres medio real de plata y a los muchachos y muchachas a cada cuatro cuartos, fuera de los convites que tuvieron para beber sidra de los hijos de este Valle Eccos. y seculares, que a haberse de hacer dicha obra o a jornal o en almoneda, hubiera costado más de seiscientos pesos, pues en más de un mes se ocupó la gente en ello, habiendo días de ciento y ochenta personas entre chicos y grandes, a que contribuyeron mucho los tamboriles y tambores que con su continuo estrépito los fomentaban y alentaban al trabajo de modo que ha costado menos de ochenta pesos todo aquel aparato y trabajo habiendo entrado en él cerca de cuatro mil personas».

Antiguamente, el tamborilero hacía de atalayero en algunos puertos, llamando con toque especial a los marineros cuando una ballena se presentaba a la vista, a fin de que aprestasen las lanchas para darle caza (23). También para señalar la presencia de la pesca se usaba el clarín (*tutu*) (24).

Se han utilizado también las campanas para indicar que un campo está ya segado y que queda a disposición del ganado para que pueda entrar en él: *elge, solta* (25).

En el Valle de Baztán (Navarra) había la costumbre de sembrar el perejil cantando. Se cree que si no, no saldrá bien la planta.

En Bermeo las descamadoras de la pesca tenían un bordoncillo

de buey agujereados. (30) En Maya (Baztán) se hace fuego y, a ser posible, con algo que deje olor. En Bidarray (pueblo vascofrancés) se canta una canción que transcribo aquí. (31) Mi comunicante (a quien se la copié) me dijo que él la oyó cantar *à la nuit tombante*. Tiene letras. A pesar de haberla oído en esta circunstancia, no sabe mi comunicante si es una canción expresamente destinada a esta operación de ahuyentar los tejones. El cuerno utilizado para estos fines de ahuyentar animales recibe los nombres de: *abilosen-adar*, *eltzegor*, *gau adar*, *kabillesadar*. (32)



Los operarios que construyen una casa celebran el acto de poner el armazón del tejado con una fiesta que llaman *bizkar-besta*. También recibe el nombre de *kaldor-besta*, o fiesta del remate, de la cima o cresta. Así en el valle de Larraun. No conozco canción para esta circunstancia, pero sí un baile que en esta ocasión se baila en el valle de Baztán: es un número del *Mutil-dantza* (Danza de jóvenes, de mozos). Se llama, este número, *Tellarin*, palabra que hace referencia a las tejas: *teila*, *tella* = teja.

Entre los bailes guipuzcoanos hay uno, *Jorrai-Dantza* (Danza de los escardillos). Los bailarines imitan el acto de escardar con escardillos, y luego golpean con los palos unos pellejos vacíos. Según Iztueta, se hace este baile una vez terminadas las fiestas del pueblo, dando a entender que han terminado, que se han vaciado los pellejos de vino y que hay que volver al trabajo dejándose de diversiones y jaranas. (33)

En el valle de Baztán hay costumbre también —ya bastante desaparecida— de colocar un mayo o palo alto que guarda las ramas extremas como un penacho o florón. Ha de ser nuevo cada año. Lo ponen en las fiestas patronales que, ordinariamente, caen

después de recogida la cosecha. En él ponen algunos de los frutos recogidos, y antiguamente bailaban alrededor de dicho mayo. He visto recientemente este mayo con ramas colocadas en dos o tres partes altas del tronco, ramas que no eran de la cosecha, pero que son indudablemente un recuerdo de la antigua costumbre. No he visto que los bailarines bailaran alrededor del mayo en las fiestas que me ha tocado presenciar este mismo año.

No queremos terminar estas notas sin citar dos danzas de oficios. Una, *Zapatain-Dantza* (Danza del zapatero) y la otra *Bizar-Dantza* (Danza del barbero). En la primera, dos bailarines sentados en tierra hacen diversos movimientos imitando los de los zapateros en su trabajo (mojar el hilo con saliva, fingir que hacen un agujero, pasar por él el hilo, retorcerlo, etc.). Se levantan luego, bailan y señalan el compás, golpeando con el puño en el hueco de la mano... En la *Danza del barbero*, el bailarín imita los diversos momentos del que afeita a un cliente, al cual, por descuido, mata. Siguen las lamentaciones por el hecho. Pero le resucita aplicándole un fuelle y danzando luego con el cliente resucitado. Cuando el barbero ve que su cliente comienza a volver a la vida, exclama: *Miragle de Diu / homi mort pire viu*. (Milagro de Dios / el hombre muerto vuelve a la vida). (34) Este texto en patois tal vez sea indicio de que la danza de que hablamos o, mejor dicho, pantomima, no nació en el país vasco. En todo caso, debo señalar que hay una semejante (salvo detalles) en Valencia. (35)

★ ★ ★

NOTAS

- (1) *Euskal Erria*, Revista Bascongada, primer semestre, 1889, pág. 24
- (2) RESURRECCION M.^a DE AZKUE, *Cancionero Popular Vasco*, tomo II, Canciones cuneras, n.^o 150, pág. 7. Tengo entre mis notas inéditas una que se refiere al pueblo de Guecho (Vizcaya). En él las madres hacen abrir a sus pequeños las manos y, puestas éstas con la palma hacia arriba, contábanles los dedos diciendo: *Atxia, motxia, bestelakuxia, zimir zarran, kortacho, yon nintzan basora, topa neban erbia, atara neutzan begi gorri gorria*. Al decir *begi gorri gorria* hacían cosquillas en la mano del niño.
- (3) P. DONOSTIA, *Gure Herria, Recueil de Chansons Basques. Iturrira goizean*, chanson du matin, pág. 6 s. (Ed. Max Eschig, París).
- (4) FRANCISQUE MICHEL, en su libro *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique* (París, 1857), nos da una versión algo más detallada que se aplica al baile *Dantza Youziac* o *Sauts Basques*. Es así: *Andre on gutti guertatzen da / Goiz etzaten direnetan, / Ohetic ezin vaikeraziz, / Zortzi bederatziaz artean, / Halacoaren senhar izanen denac, / Pondua frango galzetan, / Eta don landon, / Andre on gutti dantzari on, / Dantzari ona irule gaichto / Irule gaichto, / Edale on, / eta don landon / Halzco andreac / Gatzozeaz die on*. Traducción: *Il se trouve peu de filles bonnes / parmi celles qui se couchent tôt / et qu'on ne peut tirer du lit / avant huit ou neuf heures. / Le man d'ime semblable / aura nombre de trous à ses culottes, / et don landon / Peu de femmes bonnes sont honnes danseuses. / Bonne danseuse, mauvaise fileuse, / mauvaise fileuse, bonne huveuse, / et don landon / Des femmes semblables / sont bonnes à traiter à coups de bâton* (pág. 98 s.).
- (5) P. DONOSTIA, *Apuntes de Folklore. Cuentos Populares Breves. La lamia escarmentada*, EA, 1928, p. 38 s. M. CERQUAND, en *Légendes et Récits Populaires du Pays Basque*, pág. 183 (*Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, años 1876-1877, núms. 56, 57, 58 y 59), nos da cuatro versiones parecidas a la que aparece en este artículo, y proceden de Behorleguy, Gotein, Aussurucq y Sara.
- JEAN BARBIER, en *Légendes du Pays Basque, d'après la tradition* (París, Delagrave, 1931), publicó una que es en el fondo la misma que doy en estas líneas. Las *lamiak* piden: *Chitch: 'ta papa, papa buchtia...* (residuos del cerdo y pan untado en grasa) y su expresión referente al modo de hilar es: *Bai, atzo frin-frin, firun-firun; egun fran-fran furdulu-furdulu*. Si; ayer trin trin, firun firun; hoy fran-fran, furdulu-furdulu. (pág. 23 s.).
- RESURRECCION M.^a DE AZKUE, en su *Euskalearen Yakintza, Literatura Popular del País Vasco*, inserta una variante de lo que comentamos en estas líneas. La titula *Landaberroko Apaltiarra, el Comensal de Landaberro*. Su narración es casi idéntica a la mía (t. II, *Cuentos y Leyendas*, pág. 429, s. Espasa Calpe).
- En *Eusko-Folklore* (Materiales y Cuestionarios, año 1922, diciembre, n.^o XXIV, págs. 45-46, Vitoria), hay una versión algo distinta de la que motiva esta nota. La lamia es o se transforma en un gato. El hombre, disfrazado de mujer, le recibe cuando hila: «¿Hilando, siendo hombre?», dice el gato. «¿Hablando, siendo gato?». El hombre agarró el asador del hogar y mató el gato, al que después lanzó de la ventana de la cocina a la huerta. Al día siguiente apareció muerta una mujer de la vecindad... En otra leyenda, *La Lamiñaka de Ogoño* (*Eusko-Folklore*, año 1921, abril, n.^o IV, Vitoria), se cuenta que una lamiña entró en la casa y púsose a mecer la criatura. Al volver los dueños quedaron asustados de verla así. Azolaron a la lamiña. Gritó ella para que la oyeran sus compañeras. «¿Quién te ha hecho...?». *Niri miri nau* (yo misma a mi misma), «Si tú te has hecho, arréglate tú» (pág. 15).
- Leyenda similar vemos en *Del Folklore Asturiano* (Madrid, 1922), por Aurelio de LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Leyendas del Trasgu*, 2, «Ux que me quemé!». En ella la mujer amasaba

una torta y la ponía a cocer en el llar. Cuando estaba a punto de cocerse, bajaba el trasgu, la cogía y marchaba diciendo: «¡Ja, ja, ja, que te la llevé!» La leyenda asturiana, como la vasca, hace que el marido sustituya a la mujer y que el trasgu se de cuenta de que el que hula tiene barbas. «¡Oye! ¿tienes barbas y files? —Sí. ¿Files y non salives? Sí —¿Quieres que coja la torta? —Cogela, si quieres». Bajó el trasgu a cogerla, pero como en vez de torta era una piedra ingrienta, subió por las *calamiveres* diciendo: «¡Ux, que me quemé!» (pág. 56).

C. CARAI ha publicado una leyenda igual en su obra *La Mitología Asturiana. Los Dioses de la Muerte* (Madrid, 1925). La titula: *El Trasgu. La Hilandera* (pág. 188 s.).

El fondo de las leyendas que comentamos es idéntico en todas las versiones que citamos. Hay una pequeña diferencia entre las vascas y las otras. En aquéllas las compañeras de la *lamina* salen a recibirla en la chimenea, la aguardan afuera; en las versiones asturianas no se las cita.

(6) ESTANISLAO JAIME DE LABAYRU Y GOICOECHEA. *Historia General del Señorío de Bizcaya* (Bilbao, T. I, año 1895). «La mujer vasca era hilandera perpetua» (Pág. 485); «acostumbrábase antiguamente por la mujer a tejer su mortaja desde que se casaba» (pág. 484). En Bizcaya corre entre las ancianas la superstición de que las lamas nada podían contra quien llevase puesta camisa tejida con hilo el día de Navidad (AZKUE. *Dicc.*, pág. 521).

(7) JULIEN VINSON, *Le Folklore du Pays Basque*, París, 1883. *Irulea. La fileuse*, pág. 321 ss. Vinson incluye esta canción entre las *Cantilènes et Formulettes*. AZKUE, en *Euskalernaren Yakintza* (Literatura Popular del País Vasco, Madrid, 1947, tomo IV, pág. 191 s.), publica otra versión de esta canción. En ella son seis las operaciones de la hilandera; en la de Vinson son siete. La acción de blanquear falta en la de Azkue.

(8) P. DONOSTIA, inédito.

(9) P. DONOSTIA, *Apuntes de Folklore Vasco. Taberas*, RIEV, 1924, p. 118, e inédito.

(10) Comunicado por don Joaquín Mena Sarasate, en carta de 8 de enero de 1928.

(11) Don Andrés de Iza.

(12) Id. y P. Modesto de Lecumberri.

(13) RESURRECCION M.^a DE AZKUE, *Cancionero Popular Vasco*, tomo IX, pág. 5, n.^o 691, *Ale, arraunear*.

(14) En algunas de estas letrillas se hace alusión a *kupla, kupel* (tonel). Es muy fácil que se hayan mezclado palabras de dos operaciones distintas. En el momento de probar la sidra nueva se ponen o introducen en la barrica unas espintas por donde salga el líquido. A esta operación llaman *chocha jarri*, poner los espiches. Se dice: *Choch berrika sagardia* — sidra recién comenzada, que, literalmente, quiere decir: la sidra de nuevo espiche. Recordemos que al palillo con que se toca el tambor se dice *tanbolin sotz*. Vid. AZKUE: *Euskalernaren Yakintza* (Literatura Popular del País Vasco, Madrid, 1947, tomo IV, pág. 376): *Txulubitario*, dos versiones que coinciden con las mías.

(15) En esta canción se hace alusión a Roma. Alusión cuyo sentido no es claro. Tal vez tenga alguna relación con la que se hace en estos versos que AURELIO DE LLANO ROZA DE AMPUDIA trae en su libro *Del folklore asturiano* (págs. 136-137). Los niños construyen la zampoña con una caña de alcacer. Para que toque bien la restriegan entre las manos y dicen: *Toca zamploña / que vamos pa Roma; / tu comerás pan / y yo borona; / si tocas bien / pa con Dios irás; / y si tocas mal, / en Infiernu caerás, / toca, toca, tocarás.* (Véase *ibid.* otras fórmulas infantiles de este tema).

(16) P. DONOSTIA, *GH*, 1932.

(17) *Cancionero Popular Vasco*, tomo IX (n.^o 706, pág. 18, y n.^o 711, pág. 23). Puede verse otra variante (con música) en *Anuario de Eusko Folklore*, año 1930, págs. 44 y 84.

(18) MAYI ARIZTIA, *Amatoren Uzta (La Moisson de Grand' Mère)*. Editions Gure Herria, Bayonne. Es éste el primer fascículo de cuentos recogidos por la autora. Publicó más en la misma revista, que no están recogidos aún en otros fascículos. Los oyó a gente letrada y sin

letras. En este primer fascículo se contienen dieciséis cuentos. El anciano a que aludimos en el texto de este artículo era José Amorena de ochenta y dos años. *On le faisait aller de maison en maison, au dépouillement du maïs; quand tous les voisins réunis dépouillaient, lui de dire des histoires, et les autres, de les écouter, éveillés, sans envie de dormir pour faire ainsi plus de travail et plus facilement.*

De même, on le faisait aller dans les maisons pour la veillée de Noël raconter des histoires en attendant la Messe de Minuit.

La autora le retuvo dos días en casa oyéndole contar sus cuentos y copiándotlos ella. *Il était à voir comme il racontait ses histoires aimablement et doucement, comme si elles eussent été aussi vraies que l'Evangile, sans manquer un mot. Ses histoires, il les contait, assis au coin du feu, le béret enlevé et posé sur le bout du genou, les yeux éveillés, regardant au loin.*

(19) DAMASO LEDESMA, *Cançionero Salmantino* (Madrid, 1907), *Aunque estoy espadando no es mía el lino...*, pág. 110, n.º 9

(20) Tomo IX, pág. 3, n.º 689.

(21) Tomo IX, pág. 7, n.º 693.

(22) Tomo IX, pág. 26, n.º 714.

(23) LABAYRU, *Historia General del Señorío de Vizcaya...* T. I., pág. 731.

(24) RESURRECCION M.ª DE AZKUE, *Diccionario Vasco-Español-Francés*, 1905, t. II, pág. 299). Por ser regiones colindantes, cito aquí lo que de Castro Urdiales se me contó hace pocos años. Hubo en el siglo XIX tamborileros en Castro Urdiales, Liendo y Laredo. En Castro Urdiales era un tal Santibáñez. Este debía tocar la *alborada* para despertar a los pescadores recorriendo el barrio, partiendo seguidamente el Cabildo para la mar (Comunicado por L. Zugadi, 1942). A Santibáñez, que hacia 1895 falleció, sucedió Ignacio Ansorena, natural de Hernani (Guipúzcoa); se retiró hacia 1910, y el Ayuntamiento no cubrió esta plaza, que quedó vacante. La presencia de este tamborilero de Hernani en Castro Urdiales podría explicar, el día de mañana, la presencia de alguna melodía vasca en esta región santanderina.

(25) P. LHANDÉ, *Dictionnaire Basque Français*, págs. 234 y 935.

(26) P. DONOSTIA, inédito. También se llama así a la refección ligera que se da la noche de Año viejo a los que reparten por las casas la primera agua que de la fuente han recogido.

(27) AZKUE, *Dicc. Vasco-Español*, t. II, pág. 227

(28) *Euzkadi*, periódico, agosto, 10 del año 1932.

(29) Txalaparta es: «pedazo de madera con que se golpea una palanca de hierro para dar serenatas los recién casados» (AZKUE, *Dicc.*, t. II, 308). *Txalaparta* se llama también al bandejo de las campanas en ciertas parroquias rurales (P. DONOSTIA, *Apuntes de Folklore Vasco. Toberas*, en RIEV, 1924, p. 2).

(30) *Euzkadi*, periódico, 10 de diciembre de 1922.

(31) P. DONOSTIA, inédito.

(32) AZKUE, *Dicc. Vasco-Español*, t. I, págs. 8, 236, 335 y 459.

(33) JUAN IGNACIO DE IZTUETA, *Guipuzkoako Dantza / Gogoangarrien Candaira edo Historia Beren Soñu Zar, eta Iiz Neurtu / edo Bersoakin / etc...* Es decir: Historia de las memorables Danzas de Guipúzcoa con sus antiguas melodías y sus versos... Ed. de 1885, en Tolosa, imprenta de Eusebio López. Este volumen no tiene sino la descripción de los bailes y de otras diversiones del pueblo vasco. La primera edición apareció en 1824-26. La música salió en cuaderno separado. De él se hizo una edición moderna en la Sociedad de Estudios Vascos, año 1929. La descripción del *Jorrai-Dantza* se halla en la pág. 126 del texto literario.

A título de curiosidad cito aquí unas palabras de un misionero en Africa, el P. F. Aupiais. En un artículo aparecido en *La vie intellectuelle* (10 de abril de 1939) y titulado *Divertissements pour le noir*, hace alusión al baile vasco de que se trata en estas líneas. Recordando el baile africano *Kotodia*, dice así: *Les petits basques espagnols que j'ai vus danser m'ont*

rappelé le genre au moins de quelques unes de ces figures, quand ils mimaient en cadence le geste du semeur qui enfouie une graine dans le sillon et la recouvre de terre au bout du pied.

(34) De ambas danzas di cuenta en la revista *Yakintza* (enero y febrero de 1933), *Apuntes de Folklore Vasco, Danzas de Oficios*, págs. 73-76.

(35) Cfr. JOSE RUIZ DE LIHORY, *La Música en Valencia*. (En *Diccionario Biográfico y Crítico*, Valencia, 1903). El autor describe el *Baile de torrente*, en el que hay un episodio parecido al que aludo en este artículo. «El asunto o argumento de este baile ha sido siempre la serie de episodios cómicos de una visita, hecha por los señores al pueblo donde radicaba su señorío, en tiempo de fiestas. Dentro de este marco han variado, según las épocas, los accidentes grotescos del baile». El episodio de que se trata está descrito así por el autor: «El barbero del lugar, que es un galopín, al afeitarse a uno de los forasteros que han acudido a la fiesta, lo degüella aparatosamente para robarle un bolsillo, crimen que, observado por unos ancianos lisiados, les aterroriza, hasta el punto de bailar con el barbero asesino el allegretto siguiente (sigue la música). Al tener noticia, los señores, del atentado del barbero, se desmaya la dama y gran parte de los actores, siendo asistidos por el alcalde, que los reanima con un enorme abanico, diciéndoles que todo ha sido una ficción preparada por el rapabarbas y unos estudiantes. Vuelven a bailar todos con este motivo», etc. (págs. 155 y ss.).

61.- COINCIDENCIAS FOLKLORICAS

[BAP, 1949, p. 3-10]

Estos renglones podían llevar el título de *Coincidencias folklóricas*. En ellos quiero hacer constar algunas que me han salido al paso, hojeando libros de otros países. Estas coincidencias son más o menos frecuentes cuando se leen colecciones de canciones o cuando uno tiene que revisar juegos o costumbres populares. Doy aquí tres de estas coincidencias, antes de que se enmohezcan en mis cuadernos.

Leyendo años atrás un interesante volumen de Kurt Schindler (1), en el que hay numerosas melodías de las provincias españolas, tropecé con esta canción de cuna: *Arrorró, corderito divino*.

Arrorró, corderito divino,
Arrorró, corderito de amor,
Así le cantaba la Virgen
a Jesús nuestro Redentor.
La ra lala ra, etc...

Es ésta una melodía recogida en Langa de Duero (Segovia). Pero esta melodía no es sino nuestro *Ume eder bat*, que, cambiado en algunos detalles y recortado en algunos diseños melódicos, emigró, al parecer, a tierras de Segovia, donde la recogió el músico americano. Sería ésta una canción de amor, vasca, *tornada a lo divino*; el lector dirá si con acierto o no.



Esta emigración de una canción vasca nos trae al recuerdo otras de las que se puede dar fe, pues consta de dónde proceden y quién las envió. En este género de trabajos folklóricos poseer documentos de primera mano resuelve muchas dudas y ahorra suposiciones más o menos infundadas. Si alguno de los lectores de este artículo se llega algún día a Angeac-Champagne, en la Charente (Francia), quedará sorprendido al oír cantar con letra del *Tantum ergo* una melodía popular vasca que recogió Guridi y la intercaló en su ópera vasca *Amaya* (si—re—do si—si—sol mi—re—si—si—si la—do—mi—re, etcétera...) ¿Cómo llegó allí esta melodía? Sencillamente. El sacerdote (ya difunto) Mr. Joseph Lacroix, recibió un cancionero vasco de uno de sus discípulos de Bilbao: Zubiri, Yon. El sacerdote mencionado le aplicó la letra del *Tantum ergo* y así lo oyó mi comunicante (Ignacio García Echebarri) el año 1936 en aquella localidad. Dicho sacerdote tenía en preparación (?) un *Ave Maris Stella* con la música del *Goazen mendirik mendi, euskotar gatzia, etc...* y un *Poema* en loor de Sta. Juana de Arco, a base de poesías escritas por él, a las cuales aplicó músicas de diversos autores y algunas canciones populares vascas del cancionero o cuaderno que su discípulo le envió. Quiero dejar consignado aquí este hecho, porque nos demuestra que muchas veces la procedencia o

aparición de una canción popular es debida a un hecho insignificante; hecho insignificante, por ejemplo, como el de olvidar leer los accidentes de la clave quien debía enseñar una canción y que ha creado una versión nueva de la canción, que corre por tierras de la Burunda (2).

* * *

Entre los apuntes que tengo en mis cuadernos, hay un *Artzai-marra*, juego de pastores. Consiste en un cuadrilátero hecho con simples rayas y en cuyo interior se han trazado diagonales y líneas medianas. El juego consiste en que uno de los contendientes consiga poner en una misma línea, en sus tres puntos, las tres piedrecitas, de distinto color en cada jugador. Es este juego muy conocido aun hoy día entre niños. Mi nota dice que juegan a él los pastores vascos cuando guardan las vacas. (3).

No me extrañó encontrarme en Cataluña con un juego idéntico llamado *Rajoleta*, aunque en él haya una línea menos que en el *Artzai-marra* (4). No olvidemos que hay bastantes puntos de contacto folklórico entre los pueblos del Pirineo.

Llamó, en cambio, mi atención ver que ese juego era conocido en la Edad Media. Lo he visto en un libro de A. Méray (5). Lo describe así:

“La marelle ou marelle se joue encore ainsi dans nos campagnes: un carré tracé, avec lignes médianes et diagonales sur une table, sur une pierre, sur une marche d'escalier; trois jetons, trois cailloux ou trois noisettes de chaque côté, que chacun des joueurs s'efforce de mettre en ligne sur l'une des diagonales; ce n'est pas plus malin que cela”.

Méray cita una rama de la epopeya del *Renart*, en que se ve al pícaro compadre jugando a este juego una morcilla: *De l'andouille qui fuit juyé es marelles*. Sobre la losa de una cruz en que los pastores dibujaron un marregler fue donde *Renart* disputó este suculento bocado.

Notemos no sólo la identidad del juego, sino aun la de la palabra conservada entre los pastores vascos: *marra*, *marelle*, *mérelle*.

Azkue (6) y P. Lhande (7) nos dan cuenta de un juego similar, el

artzai-joko, *artzai-jokü*, del cual dice este último: *jeu de berger de petites pierres en echiquier, marelle*. En este juego son cinco las piedras que se utilizan. En el de Azkue, *artzain-joko*, son seis.

* * *

Ascendencia conocida más remota podemos atribuir a una fórmula de medicina popular, de encantación, muy conocida en el País Vasco; me refiero a la curación de las *angabillas* (8). Una de las fórmulas que tengo recogidas dice:

“Se toman en la mano nueve granos de sal. Con uno se hace una cruz en el apostema diciendo en un aliento las palabras siguientes: *Angabillak dire bederatzi / bedatzitik zortzi / zortzitik zazpi / zazpitik sei / seitik bortz / bortzitik lau / lautik iru / irutik bi / bitik bat / angabillak egin dezala zapart*”.

Al decir esto, se echan al fuego los nueve granos de sal. Ha de hacerse la misma operación en los nueve días seguidos, tomando los nueve granos de sal, y ha de recitarse la fórmula en un aliento, cada día tres veces.

Marcellus de Bordeaux (9) en su libro: *De Medicamentis* (10) trata del remedio que se ha de aplicar para esta clase de enfermedades y, junto a remedios naturales de eficacia más o menos cierta, pone una fórmula de encantamiento que coincide con la que he apuntado en las líneas anteriores. Esta mezcla de remedios naturales y de encantamiento abundan en su libro. Aun a trueque de ser algo prolijo, pongo aquí el texto de Marcellus de Burdeos.

“Caput XV. Ad anginam vel synanchen et strumas et parotidas et reumata et glandulas vel tosillas et ad ea quae faucibus haeserint evocanda remedia rationabilia et physica diversa de experimentis.

Glandulis facies remedium sic: Farinam, mel, crocum et caricas simul misce et contere atque unum corpus facito et ita linteo inlino et super glandulas pone. Carmen mirum ad glandulas sic: Albula glandula nec doleas nec noceas nec paranchia facias, sed liquescas tamquam salis in aqua. Hoc ter novies dicens spues ad terram et glandulas ipsas pollice et digito

medicinali perduces, dum carmen dicis, sed ante solis ortum et post occasum in facies, prout dies aut nox minuetur. Glandulas mane carminabis, si dies minuetur, si nox, ad vesperam et digito medicinali ac pollice continens eas dicis:

Novem	glandulae	sorores	—	novem	fiunt	glandulae
octo	"	"	—	octo	"	"
septem	"	"	—	septem	"	"
sex	"	"	—	sex	"	"
quinque	"	"	—	quinque	"	"
quattuor	"	"	—	quattuor	"	"
tres	glandulae	sorores	—	tres	fiunt	glandulae
duo	"	"	—	duo	"	"
una	glandula	soror	—	una	fit	glandula

nulla fit glandula."

pág. 120.

que, traducido, dice:

“Capítulo XV. Remedios racionales y físicos diversos para hacer desaparecer la angina (synanche), escrófulas, parótidas, fluxiones y las *tosilas* (glándulas que se hinchan) y todo lo que se hubiere adherido a la garganta.

Para las glándulas harás un remedio así: Harina, miel, azafrán e higos; mézclalos juntos y machácalos y haz con ello un todo que untarás en un lienzo y pondrás sobre las glándulas. Fórmula admirable para las glándulas es ésta: Blanquecina glándula, ni duelas ni hagas daño ni tires, sino disuélvete como la sal en el agua. Diciendo esto nueve veces y esto por otras tres veces, escupirás en tierra y con el pulgar y el dedo medicinal (¿el dedo corazón?) frotarás las glándulas mientras recitas la fórmula; pero has de hacerlo antes de la salida del sol y después del ocaso, según que el día o la mañana disminuyan. Si el día decrece, dirás la fórmula para las glándulas a la mañana; si la que acorta es la noche, al atardecer, y, teniéndolas con el dedo medicinal y el pulgar, dirás:

Nueve	glándulas	hermanas	—	nueve	se	hace	las	glándulas
ocho	"	"	—	ocho	"	"	"	"
siete	"	"	—	siete	"	"	"	"
seis	"	"	—	seis	"	"	"	"
cinco	"	"	—	cinco	"	"	"	"
cuatro	"	"	—	cuatro	"	"	"	"

tres	”	”	—	tres	”	”	”	”
dos	”	”	—	dos	”	”	”	”

una glándula hermana _____ una se hace la glándula.
no hay ninguna glándula.”

El lector habrá notado la casi identidad de las dos fórmulas: la vasca y la latina; los números que en ellas se emplean, clásicos en esta serie de enumeraciones; el empleo de la sal; las nueve veces o días que por tres veces cada día ha de recitarse la fórmula de encantación y la enumeración descendente desde 9 hasta 1. Enumeración regresiva que existe en muchos folklores, que nosotros tenemos en algunos de los *Mutildantzas* (*Zazpi-Yautsi*) o en canciones enumerativas como *Iru andre, lau komadre, Akerra or eldu da, Errantzak bat*, etc... aunque como en estas últimas canciones la cifra se eleve hasta 12.

Como el fin de escribir estas líneas no es sino el de poner una junto a otra las dos fórmulas, vasca y latina, nos abstenemos de dar algunas variantes de esta práctica medicinal que se practicaba (y tal vez se practique aún en algún rincón de nuestro país vasco).

Barcelona, 6 de febrero, 1949.

★ ★ ★

NOTAS:

(1) KURT SCHINDLER *Folk and Poetry of Spain and Portugal*. Música y Poesía popular en España y Portugal. New York 1941. La melodía a que hacemos referencia en estas líneas es la que lleva el número 706. El volumen en que aparece contiene muchas melodías españolas recogidas del pueblo; son casi un millar. No hay ninguna vasca, porque el autor, aunque conocía el país vasco y estuvo en él, no se dedicó a estudiar nuestro folklore. El libro es interesante por las melodías que contiene y por algunas notas etnográficas que en él aparecen. Conocimos a Kurt Schindler, y él publicó una colección de canciones populares españolas con acompañamiento de piano intitulada: *Songs of the spanish provinces*, en la que están representadas Asturias, Castilla y León, Cataluña, provincias Vascongadas, Andalucía y Galicia; total 12 canciones. La vasca es la tan conocida: *Nik baditut* (Oñáñez-Dolor). El acompañamiento está íntegramente tomado de mis Conferencias de Bilbao: *De música popular vasca*, 1917, con algún añadido de Kurt Schindler como introducción. Publicó también arreglos de N. ALMANDOZ (*Txoriñuak kaloian*, *Ituna*, *Goizian on*), de GURIDI (*Txori Urretxindorra*, *Goiko mendian*), y mis canciones para niños *Pascua florida* y *Oi Bethlehem*, la primera de la Colección *Pom de Cançons*, escrita sobre letras de Apeles Mestres. K. Schindler nació en 1882 y murió en 1935. Su volumen de canciones populares se publicó en New York: *Hispanic Institute in the United States*. Lleva una introducción de Federico de Onís.

(2) Vide la revista *Euskera*, año 1935. II, VII, 690-693. *Minuciaş de Folklore vasco*. En este artículo doy cuenta de cómo he visto nacer tres versiones de tres melodías vascas y a qué se debió su origen.

(3) Copiado a fray Emile de Ixassou.

(4) Vid. PLANTADA y FONOLLEDA. *Butlleti de la Associacio d'Excursions Catalana* año 1886, pág. 192-193.

(5) A. MÉRAY. *La vie au temps des Cours d'Amour / croyances, usages et moeurs intimes des XI^e, XII^e et XIII^e siècles d'après les Chroniques, Gestes, Jeux partis et Fabliaux par*. Paris / A. Claudin Libraire-Editeur / 3 et 5 rue Guénégaud MDCCCLXXVI. Pág. 71-72. En este mismo volumen hay un párrafo que quiero transcribir, porque se cita la palabra Vasconia en tiempo de aquellas Cortes de Amor: *En ce même temps, première moitié du douzième siècle, existait en Gascogne une cour d'amour assez célèbre pour que le bruit de ses arrêts passât la Loire. Maître André n'en cite que'un seul; mais le libellé nous indique que cette cour n'était pas moins nombreuse que celles du Nord: la plupart des dames influentes du pays en faisaient partie, si l'on juge par l'ampleur de cette signature collective: «Dominatum ergo curia in Vasconia congregata, de totius curiae voluntatis assensu, perpetuum fuit constitutione firmatum, etcétera etc.* (pág. 146-147). Méray supone que esta Corte de Amor fuera tal vez la que fundó la condesa de Provenza, mujer de Raymond Béranger V.

Méray ha publicado también otros dos volúmenes relativos a esta época medieval. Uno de ellos es: *La Vie au temps des Trouvères / Crovances, usages et moeurs intimes des XI^e, XII^e et XIII^e siècles d'après les Lais, Chroniques, dits et Fabliaux par*. A Paris et Lyon, A. Claudin, 1873.

(6) AZCUE Dicc. Cita el juego *artzainjoko* que es de seis piedrecillas.

(7) P. LHANDE. *Dictionnaire basque français*. *Artzai joko* en L. y N, y *jokü* en S. Hay un dibujo. *Jeu de berger: amaxari, amaxarika* (N.) *artzain joko, artzai jokü*. Pág. 66-67.

(8) *Angabilla, gangaila, gangail, kirkillak* (ond.) etc. Recibe diversas variantes este mal, erupción cutánea, sobre todo infantil, cuya curación por fórmulas de encantación es, por más o menos, la que anotamos en estas líneas. Como procedimiento medicinal curioso pondremos aquí uno de Ondárroa, que ZUBI ALDE publicó en el periódico *Euzkadí* en 1927. Su madre le

curó trayendo en un papel tres granos de maíz y una moneda de céntimo que puso en la mano derecha, y ésta en la parte dolorida del paciente. Con la izquierda puesta sobre la cabeza de éste comenzó a recitar la fórmula: *Kirkillak bat eta kirkillak bi / Kirkillak ditu amabi; / amabitik amaikara / amaikatik amarrera. / amarretik bedratzira / bedratzitik zortzira / y así hasta: bitik batera / batetik bapez / kirkillik bapez/*. Recitó la fórmula de un solo aliento, y los granos de maíz, con el céntimo y su papel, los quemó. El paciente termina diciendo que no se acuerda cómo se curó.

(9) MARCELLUS DE BORDEAUX, llamado el Empírico, vivió a fines del siglo IV. Se daba este nombre (del griego) a aquel que, para prescribir remedios destinados a curar, se sirve solamente de su experiencia. Fue cristiano y al parecer adornado de muchas virtudes. Era galo, de Burdeos mismo, como se le llama, aunque algunos creen que de Bazas (volumen *Poésies de Priscien*, Panckoucke, ed. Paris. 1845. Al fin de volumen hay una *Notice sur Marcellus Empiricus*). De Burdeos pasó a la Corte del Emperador y bajo Teodosio el Grande fue *Maitre des Offices*. Continuó ejerciendo este cargo bajo el Emperador Arcadio, pero Eutrópio consiguió quitarle del puesto para dárselo a Osio, su confidente. Arcadio le dirigió dos leyes en 395. Marcellus vivió hasta Teodosio el joven. Tuvo hijos, de los cuales habla Libanius en su carta 335 a Anatolio.

Acerca de sus escritos sabemos por el mismo que al hacer esta compilación de remedios siguió el ejemplo de personas estudiosas. Se aprovechó de sus lecturas y recogió cuidadosamente lo que le parecía conveniente; a esto añadió los remedios caseros que la gente del pueblo había ido descubriendo por casualidad. Redactó este escrito para provecho de sus hijos, a fin de que en sus enfermedades éstos no tuvieran que recurrir a los médicos.

No parece que fuera médico de profesión, por decirlo así. Si se le da este nombre, es más bien porque escribió acerca de ciertos remedios medicinales que empleaba en sus curas. Muchos de los remedios que prescribe, sobre todo sus fórmulas de encantación, son supersticiosos. Lo podemos comprobar en lo que transcribimos para curar las escrófulas. Tal vez su *De Medicamentis* interese más a los folkloristas que no a los médicos.

(10) Para la redacción de estas notas nos servimos de la edición publicada en Leipzig en 1916. *Corpus Medicorum / Latinorum / Editum / consilio et auctoritate Institutvi / Pvschmanniani Lipsiensis. / Vol. V / Marcelli / De Medicamentis Liber / recensuit Maximilianvs. Niedermann / MCMXVI / Lipsiae et Berolini in Aedibus B. G. Tevbneri*. En 36 capítulos se dan los remedios convenientes para las diversas enfermedades y las medidas y pesos tomados del griego, según Hipócrates. Vide otros detalles en *Histoire Litteraire de la France où on traite de l'origine et du Progrès... par des Religieux bénédictins de la Congrégation de St. Maur*. Nouvelle édition. Tome II. Paris, Lib. de Victor Palmé, 25 rue de Grenelle-Saint Germain. M.DCCC.LVI. (Pág. 48 ss.).

62.- LOS GUARDIANOS DE BELATE

[BAP, 1949, p. 309-321]

Con este nombre o el de los *Ladrones de Belate* ha quedado grabada en la memoria de los habitantes de la montaña navarra euskalduna en que está enclavado este puerto, de 847 metros de altitud, una canción que relata un hecho que les estremeció. Se trata de la ejecución capital de unos guardas que, teniendo por oficio acompañar a los viajeros que iban o venían de Pamplona y guardarles de todo accidente, agresión o robo, estos mismos guardas fueron los que durante un tiempo desvalijaron y mataron a los caminantes, hasta que, por fin, fueron descubiertas sus fechorías. Ocurrió todo esto a principios del siglo XIX, pues no existía todavía entonces la carretera real que une Pamplona con Irún y con Bayona pasando por Mugaire (1).

Estos crímenes han quedado bien grabados en la memoria de los habitantes de Baztán, Ulzama, etcétera... Y, como ocurre en casos parecidos, el cantor popular, el *bertsolari*, los divulgó en una canción que he podido recoger y cuyos textos, musical y literario verá el lector.

A este suceso famoso hacen alusión unos versos publicados en *l'Ariel, Courrier des Pyrénées* (2). Al describir su itinerario, cuando en septiembre de 1845 fue a las fiestas de Pamplona, el escritor interpela a Chaho diciéndole:

*Izan haiz, Chaho, Iruñian,
Iraila zenian laurian.
Bada zer dukan han kaustu
Zertako ezduc condatu?*

*Egotu nauc begira gosia
Noiz, egorriz behin asia,
Hic, Ariel, aberatsa,
Ezkiltzen huen hatsa, etc...*

El autor del relato nos dice cómo, a caballo *zaldian gora*, subieron por la cuesta de Urdax (*Urdazuriko patarrian*), la vista de Laburdi desde lo alto (*lehen bizcarraren puntan/Laphurdic itchur on zaukan*), el espectáculo de Baztán en el fondo con casas hermosas y otras oscuras (*etche hazkarrekin naski/bainan beltzac ere aski*): cita a Maya y Arizcun y describe el paisaje:

*Urac bilduz elkharrekin
Tapizac sorroz, errekan
Hedatzen dire herrunkan.
Arthaldiac, bi alderdieten,
Alha dire mendietan.*

Por no alargar estas notas no seguiremos al escritor en su relato. Viniendo al tema que motiva este artículo, el de los ladrones de Belate o de Lanz (que también así se les designa) y de la impresión que su muerte dejó en el ánimo de los montañeses de la región, citaremos solamente los versos que a ello aluden.

*Baldin denboraz Belaten
Zenbat herio eghinden
Kantaz nihor hasten bada,
Eghiozu gorrarena;
Harria bezin borthitza
Izanic ere bihotza,
Aitzian Belateco leziac
Gorde tuen heriotziac,
Bada urtzeco nigarrez
Eta lasteco beldurrez.*

Como digo al comienzo de este artículo, estos sucesos han quedado fuertemente grabados en la memoria de los habitantes de esta región. No es, pues, de extrañar que una de las primeras canciones que recogí en mis correrías folklóricas fuera ésta. He aquí la música y letra de esta canción. La música tiene un carácter guipuzcoano marcado, uno de esos zortzikos fáciles de retener y propio para bertsolaris.

Sefa - la - damen - te zen Santa Barba-

ra, Presen - ti - an gi - fienak o - roltzen al ge -

ra; San José Glo - ri - o - so - ak gal - tzala anpa -

ra, Alle - gatu gaben - tanik trenze o - rreta -

ra. Egun artan zi - tuzten ur - kabi - anpa -

ra.

He aquí las estrofas copiadas a Antonio Elizalde, txistulari de Arizcun, que las copió de las que tenía Martín Goñi, hijo del que fue guardamontes de Arizcun.

I

*Gauza bat deklaratzten — bear det orain asi;
Denbora asko eztuela — zer degun ikusi.
Ni enkargatu nauena — orain ez da bizi;
Lagunekin batian — zuten galerazi;
Orien bekatuak — ala zuten merezi.*

II

*Bi urte bete ditu — esan zidatela
Batek partikulariki — lazki beldur tzela;
Aditzen baldin banuen — galdu zituztela,
Berso bida berriak — paratu netzala;
Orai abiatzen naiz — oroitzen naizela.*

III

*Egun señalatua — zen Santa Barbara,
Presentian giñenak — oroitzen al gera;
San Jose Gloriosoak — gaitzala anpara,
Allegatu gabentanik — tranze orretara.
Egun artan zituzten — urkabian para.*

IV

*Anayetán zarrena — juañ tzen aurrera;
Garbos pasa zituen — zenbait eskalera;
Allegatu zanian — gero urkabera,
Konseju onak ematen — oyuz zegon bera.
Ai! ura egun artako — gizonen galera.*

V

*Tunika bat buruan — soñian trajia
Prebeniturik zegon — ayen enkajia.
Eskaleretan goiti — iduri pajia,
Iltzera goaki eta — ura kurajia!
Makurren zuzentzeko — A! zer parajia!*

VI

*Ordukoz ura illa — gero bigarrenari,
Kuerda lepotik sartzen — zitzazkolarik ari.
Tunika bat burutik — zitzayon erori,
Begira gelditu zen — bere anayari,
A! zer konsuelua — biotz altxagarri!*

VII

*Bida illak zituzten — gero irugarrena.
Ark manifestatzen zuen — lastimarik geyena.
Lenagoa gaizki egiñaz — gero zuen pena;
Etzuela guardatu — Jaunaren ordena,
Zuzen ibiliko da — munduan zurduena.*

VIII

*Laugarrena jaun tzen — guzien atzian,
Jesus esaten zuen — kuerda paratzian;
Salve bat errezzatzeko — artaz oroitzian;
Ala agintzen zuen — ark eriotzian.
Pena asko zedukala — bere biotzean.*

IX

*Ayen etxuak ziran — ongi probatuak;
Krueldade aundiyan — ziren kastigatuak;
Lauetatik iru — deskuartizatuak,
Izugarriak ziran — ayen bekatuak,
Amar lekutan daude — puskak paratuak.*

X

*Eken pensamentua — beti maldadian,
Ez dirade ibilli — Kristauen legian;
Ill eta arrobatuz — zoazilarik bidian,
Nola egunaz eta — igual gabian,
Orai pagatu tuzte — azken egunian.*

XI

*Ainbertze beldurrekin — jendiak Belaten,
Uste dut pasajeruak — gusto artzen duten.
Bertzeren ontasunak — ari ziren yaten,
Pesalunbria baizik — etzuten ematen;
Pepek deskantsu ona — paratu du aurten.*

XII

*Zenbait arroario (arrobario, robo) — eta eriotze
Mundu ontan klaroki — aitortu dituzte;
Ainbertze gaixtakeri — zirelarik gazte;
Geyago eginen zuten — utzi balituzte,
Azkenian ederki — pagatu dituzte.*

XIII

Gaizki egin bazuten — ayek mundu onetan,
 Padezitu zituzten — azken egunetan;
 Baldin por si acaso — badaude biarretan,
 Beren zorren pagatzen — purgatorioetan,
 Errezatu dezagun — eken faboretan.

XIV

A! zer konsuelua — gure asoena (gurasoena)
 Umiengatik artzen — orrenbertze pena!
 Asi eta ondoko — pagamendu ona.
 Azkenekoz erortzen — gaizki dabillena;
 Ori da mundu ontan — pensatu bear dena.

XV

Gizonak mundu ontan — pensatu bear luke
 Nondik etor daiteken — orrenbertze neke.
 Jangoikoari oyuka — miserikordia eske,
 Bañan etzioten utzi — nai adiña epe.
 Padrino ona zuten — azkeneko Pepe.

XVI

Asko gurasoeri — nai diet adierazi
 Beren umiak nola — bear dituzten azi.
 Ingenio gaiztoak — alez galerazi,
 Jangoikoaren legia — ongi arrerazi,
 Nai duena egitera — beñere ez utzi.

XVII

Konseju onak eman — umeari gaztetan,
 Dotrina erakutsi — goiz edo arratsetan.
 Kastigu sobera gabe — bear den modutan,
 Estimatu dezaten — dabiltzan lekuetan,
 Asko galtzen baitira — gurasoen faltan.

XVIII

Amar manamenduak — agintzen duena
 Jangoikua amatu — da prinzipalena.
 Juramenturik gabe — gero bigarrena.
 Obligaziua delarik — entzun meza bana.
 Errespetua iduki — aita eta amaingana.

XIX

Bortzgarrenekoa — nior ez iltzia.
Lujuriak utzi eta — ain guti ebastia.
Falso testimoniorik — iñori ez goratzia.
Ez deseatu bertzen — senar edo ematzia.
Ori da manamenduak — ongi guardatzia.

XX

Kalabozo batian — kantuen paratzen,
Gosiak il urrena — otzak akabatzen.
Ezta enbusteria — ala ari nitzen.
Anima defuntuak — naute amparatzen.
Pasa baño errexago — dirade kontatzen.

Esta es una de las versiones que he recogido; pero en otra que me proporcionaron en Buenos Aires encuentro dos estrofas (que no existen en la que ha visto el lector) y otra, algo distinta, que valen la pena de anotarse.

La estrofa IX aparece así:

Hayen etxuak ziren — ongi probatuak
Krudelitate andian ziren gatzigatuak;
Lauetatikan biga eskuak itzatuak,
Izurragoak (izugarriak) ziren — hayen bekatuak,
Hamar lekuetan daude — puskak paratuak.

Según esta versión, de los cuatro ajusticiados dos habrían tenido sus manos clavadas. No creemos que esto se refiera al momento de ser ajusticiados, sino al de haber sido expuestas en diversos lugares sus *manos clavadas*, como era costumbre en aquella época hacerlo con aquellos cuyos crímenes eran reputados muy grandes. La tradición confirma el último verso de esta estrofa. Y dice que la cabeza del que declaró 14 muertes fue colocada en Mendiburu (un monte de Lanz) y es creencia común que le salió la barba, fenómeno que no tiene nada de particular, pues se le observa en algunos cadáveres.

El autor estuvo presente a la ejecución de estos *guardianos* y tenía el encargo de divulgarlo en *pertsu berris*, costumbre de aquella época como lo es de la actual. ¿Quién era el *pertsulari* que recibió este encargo? No sabemos su nombre, pero sí que también estaba en la cárcel, no sabemos tampoco por qué delitos. Lo confiesa en la

última estrofa, cuando dice que sufría de hambre y de frío, pero también da en cierto modo la causa de su prisión en una estrofa en que lamenta haber nacido y no haber muerto el día del bautismo, pues la holgazanería no conduce a cosa buena; lo confiesa en esta estrofa que aparece en mi colección inédita de letras populares de canciones, que un amigo de Buenos Aires me proporcionó.

*Ez baintzen ni jayo — señale onean
Ojala hil banintz — batayo egunean,
Alferrak gauza onik — ez hain gutchi lanian
Beti persequian — eta karzelean,
Ez dakit zer beharkoden — nitaz azkenean.*

El pertsulari, después de hacer su pequeño sermón a los padres acerca de la educación de los hijos y recordar los diez mandamientos, como lo ha visto el lector, pone un colofón que no consta en la versión baztanesa que he dado, la oficial como quien dice. En la de Buenos Aires encuentro esta otra estrofa que hace la 13 de las 15 de que consta. Dice así:

*Eskarmenta gaitian — gu bekatariak,
Nola aberatsak — eta igual pobriak,
Konberti ahal diten — heyek iduriak
Fagore hori eginez — zeruko Erregiak
Zuzen para gaitzala — kristau errentoriak (erredentoriak?)*

Además de las dos versiones que he comentado tengo una tercera, que me procuró un buen amigo, Germán Garmendia (que en gloria esté) de Sara, el año 1913. Las estrofas son solamente 13 y las versiones, las tres difieren solamente en detalles. La de Buenos Aires, como se habrá percatado el lector, ha pasado por labios laburdinos, pero estas dos versiones tropiezan en una palabra castellana que no acaban de comprender. Cuando recogí la canción, oí la tercera estrofa correctamente: *Señaladamente zen Santa Barbara*. La versión que ahora publico dice, con más pureza de léxico: *Egun señalatua zen Santa Barbara*. La de Buenos Aires dice: *Señalamente quiero zen Santa Barbara*. Y la de G. Garmendia: *Señalamente-kin*. El lector dispensará que me pare en estas minucias. Lo hago porque creo demuestran cuán lejos está muchas veces el vasco, cuya lengua habitual es el euskera, de comprender palabras que a

nosotros nos parecen tan corrientes. Es observación que en más de un caso he podido hacer.

Los versos señalan con exactitud la fecha de la ejecución de los malhechores, el 4 de diciembre, pero contra la costumbre habitual en los pertsularis que indican el año de la composición de los versos, en este relato, el nuestro lo olvida y nos deja en la incertidumbre. Por las averiguaciones que llevé a cabo con insistencia, pude sospechar que todo ello había ocurrido a principios del siglo XIX; así se desprendía de los relatos que los descendientes de los contemporáneos recordaban haber oído a sus abuelos o bisabuelos. Salimos hoy de dudas gracias a un manuscrito (3) titulado: "Algunas cosas notables que han ido ocurriendo desde el año 1817 apuntadas por José Miguel Gorraiz y trasladadas de un libro en que las fue apuntando". Dice así la nota referente al tema objeto de estas líneas: "El día 4 de diciembre de 1818 fueron ajusticiados en horca 3 hermanos y un cuñado, todos 4 del Lugar de Lanz".

Precisado este punto, desearíamos saber los nombres y el lugar de donde procedían. Este deseo nuestro queda insatisfecho, pues hasta ahora no hemos podido dar con ellos. El seminarista Gorraiz dice que eran de Lanz, y la tradición oral parece confirmarlo cuando al hablar de ellos dice "los ladrones de Lanz". A pesar de las rebuscas hechas en este pueblo y en otros que se nos señalaban, no hemos podido identificar a nuestros protagonistas. Se nos ha dado como posible apellido suyo el de Cenoz y hasta se nos insinuó que uno de los descendientes vivía en Bayona. Conjeturas que no nos ha sido posible confirmar, a pesar de haber conocido a este descendiente, muerto después de 1936. Faltan también en Pamplona los documentos donde hubieran aparecido las precisiones necesarias. Dejaremos, pues, para mejor ocasión el esclarecer este punto.

A D. Esteban Salaverri de Elizondo debo algunos datos acerca de los guardas de Lanz. Parece que debieron de ser detenidos por una compañía de soldados hacia el año 1815, según se deduce de los datos siguientes: Juan Martín Garay, que fue dueño de la casa Echotoa (barrio de Mendiola), falleció en Almandoz el año 1890 a los 87 años; sería, por consiguiente, del año 1803. Así lo relata su nieto Juan M. Arrechea Garay.

Le contó su abuelo que, cuando tenía unos 12 años, o sea, en 1815, el guarda mayor de Lanz hizo noche en casa de sus padres de Ciga y les preguntó a ver qué decía la gente acerca de los guardas de Lanz. Aunque sabían muchas cosas, le contestaron que nada.

Estos guardas que, como hemos dicho, eran los encargados de acompañar a los pasajeros por todo el monte para atravesar el valle de Baztan, se valían de su cargo para cometer sus fechorías, hasta que fueron detenidos en la Hospedería de Belate, por una compañía de soldados que vinieron de la capital. Fueron condenados, después de justificados sus delitos, a muerte para después colgar sus cabezas en los sitios en que cometieron sus crímenes, y así se tranquilizaran las gentes.

Parece que estos ladrones de Lanz tenían gran odio al guarda de Baztán, Antonio, por temor a que les delatara. Al presentarse éste una vez detenidos, el mayor de ellos parece haberle dicho: *preso artu gaitiztek*. El les contestó: *Ez baduzue oberenik, utziko zaizte, bai*.

Acerca de la crueldad de estos guardianos se cuenta este hecho: Dicen que llegó a Belate una mujer joven y, como era prima de ellos, les dijo que iba a Elizondo a comprar algunas ropas; ellos se ofrecieron a acompañarla. Ya en el monte, les indicó que podían andar con cuidado, puesto que la gente murmuraba que eran ellos los que hacían las fechorías de que tanto se hablaba. Temerosos ellos, sin duda, de que fuera ella una de las habladoras, al llegar a la sima de Bagozelai, la tiraron allí. Pero como su interior tiene escalones (como se comprueba tirando una piedra), la infeliz víctima quedó en alguno de ellos. Compadecido uno de los guardas, le alargó su faja para sacarla. Cuando, agarrada a ella, había sacado la cabeza a la superficie, otro le arrojó una piedra de gran tamaño, que la arrastró de nuevo al interior para no salir más. La entrada de esta sima era mucho mayor, pero los ganaderos de Almandoz casi la cubrieron con una peña porque había peligro de que cayera en ella el ganado. Dejaron sólo una pequeña abertura para tirar piedras, las cuales, después de buen rato de rodar produciendo diversos sonidos en el interior de la sima, finalizan chocando con agua.

Los versos nos hablan de un tal Pepe, que fue quien trajo a los espíritus la tranquilidad necesaria. Este Pepe no era otro sino el verdugo que los ajustició.

La tradición oral ha guardado en sus relatos varios detalles que quiero poner aquí para reconstituir en lo posible la detención de estos ladrones de Lanz. Los recogí en 1928.

D. Justo Albizu (que es a quien debo los datos que siguen) (4) conoció a uno de los ladrones, que no fue ahorcado porque era joven; tendría unos 14 años; murió con unos 80 años hacia 1908. Esto nos confirmaría la tradición, una de las versiones según la cual

serían 5 los encartados: 4 ajusticiados (tres hermanos y un cuñado) y este joven de quien hacemos mención (5). Un ulzamés fue quien les perdió, el amo de Mendia, de Lizaso. Volvía de Elizondo, de una feria: llevaba dinero en oro, cortado en triángulos o cuadrángulos (6). Le cogieron los ladrones y le robaron en Amati, de Iraizoz. Llegó a casa y no dijo nada a su mujer. Esta dió de cenar a su marido que no demostró ninguna emoción y no habló a su mujer nada de lo sucedido. Uno de los ladrones, subido a la ventana, escuchaba la conversación, por ver si el ulzamés les descubría.

A los pocos días hubo feria en Elizondo. Uno de los ladrones, tratante, pagaba en las monedas robadas, lo cual fue causa de que se sospechara de ellos.

Para cogerles, el robado se puso de acuerdo con la familia de la posada. Les dieron de cenar bien y luego comenzaron a bailar, excepto uno que estaba de guardia con su arma. La muchacha de la posada consiguió que también éste se animara y entrara en el baile. Dejó éste las armas, y ellas estaban detrás de la puerta. La hostelera se puso delante, guardando la puerta y así, cuando más animados estaban, gente fornida que el ulzamés tenía apostada, se echó sobre ellos. Quisieron éstos coger sus armas, pero no les fue posible, porque la dueña les estorbó. Este fue el procedimiento de que se sirvieron para detener a los ladrones. Apenas fueron cogidos, el mayor dijo: "Ya sé quién nos ha delatado; el de Mendia. Lo que siento es no haberle dado muerte". Así lo oyó contar D. Justo Albizu, desde que tenía uso de razón, hacia los 9 años. En julio de 1928 tenía 65.

La versión de Salaverri, apuntada más arriba y ésta no parecen concordar respecto del sitio en que fueron apresados los ladrones. No teniendo documentos que nos fijen de una manera definitiva el hecho, no aceptaremos ninguna de las versiones como definitiva. El folklorista cumple con su cometido de reunir el mayor número posible de datos (7).

Del mayor de los ladrones, dice la tradición oral, que a la edad de 11 años estaba de pastor en la casa Maizcornia-Artxaya. Estando en el campo con las borregas con un parvulillo, tiró una piedra a una borrega y le rompió una pata, acción que vio el parvulillo. Para que éste no le delatara, le mató y le enterró entre piedras. Se descubrió el crimen al cabo de cierto tiempo, pero él no se delató. Sólo a la hora de la muerte declaró el ahorcado ser él el causante de la muerte del párvulo. Según referencias, tuvo una serenidad pasmosa en el momento de ser ahorcado. Mi comunicante, D. Justo Albizu,

me afirmaba ser de Lanz estos guardas.

Vemos que la tradición confirma algunos de los datos que el *pertsulari* dejó consignados en sus versos, por ej.: el de la serenidad del mayor en el momento de la ejecución.

*Anayetan zarrena — juan tzen aurrera,
Garbos pasa zituen — zenbait eskalera...*

Y, como lo hemos notado más arriba, la dispersión de los miembros de sus cuerpos por los parajes que habían sido testigos de sus crímenes, se ve también confirmada por el relato tradicional.

De uno de ellos se puso la cabeza en el camino vecinal que hay de Aizaroz hasta Donamaría. El abuelo del relatante pasaba por este camino con sus machos y él mismo tocaba con un palo el pelo de la cabeza allí colgada. Después de descuartizados los cuerpos, colocaron la cabeza de uno en una pica en *Aurpegi* (lugar del valle de Ulzama). Dice que de ahí le viene el nombre. A éste le creció la barba; y su mujer, loca (por una paliza que le dió su marido) solía llevarle sopas. Pusieron una pierna en otro lugar, que desde entonces se llama *Ankadena*. Otro trozo de cuerpo fue colocado en el sitio de las presas *Leurtzeko-errika* de Urroz.

Digamos, para cerrar estos datos macabros, que, según un testimonio, uno de los ladrones, el mayor, se llamaba Pello Matxiko (8).

Todo lo que el lector ha leído da una idea general de lo que la canción evoca; faltan datos para acabar de perfilar bien este punto de historia local. La delicadeza normal en estos casos ha impedido al autor de estas líneas hacer algunas preguntas directas a quienes suponía descendientes de los protagonistas. Aun así, queda suficientemente dibujado aquel momento de principios del siglo XIX, en que los habitantes de la montaña baztanesa, ulzamarra, etcétera, se vieron libres de una pesadilla que, más que una desinencia de diminutivo, debía tenerla de aumentativo; tal era el terror que el nombre de los ladrones de Lanz inspiró a toda esa montaña, de vida tan pacífica.

Con la ejecución de los ladrones de Lanz, ¿desapareció definitivamente la intranquilidad en la comarca? No lo parece, pues en 1841 el Alcalde del Valle propone se aumente el sueldo a los guardamon-

tes del valle... "y bajo este preciso título podían armarse hasta cincuenta hombres... conservar la tranquilidad y perseguir los malhechores"...

★ ★ ★

NOTAS

(1) La carretera debió de inaugurarse en 1848, después de varias vicisitudes y proyectos. Como es natural, los pueblos deseaban que el trazado fuera el más conveniente a sus intereses. Pero algunos individuos o propietarios velaban por los suyos manifestando los daños o perjuicios que a ellos se les seguían en uno u otro caso. Así puede verse en los papeles del Ayuntamiento de Elizondo de los años 1841 y siguientes. El puente de Marín estaba ya construido en 1845, como lo dice una fecha grabada en él y hoy cubierta por la hiedra. Acerca de esta y otras carreteras de Navarra puede consultarse L. de URABAYEN, *Una interpretación de las comunicaciones en Navarra* (RIEV, 1926, ps. 289-328 y 529-564). En 1840 se publicó una *Exposición dirigida por los valles del Baztán, Bertizarana, Santesteban de Lerín, y villas de Sumbilla, Lesaca, Vera Echalar, Aranaz, Yanci, Maya y Urdax, a la Excma. Diputación de Navarra, acerca de la conveniencia del proyecto de un nuevo camino real desde Pamplona para Francia, con comunicación a Guipúzcoa*. (Pamplona. Imprenta de Francisco Erasmun y Rada). Es un folleto de 27 páginas.

(2) Acerca de CHAHO y *Ariel*, véase J. MARIA AZKONA, *Joseph Agustin Chaho* (en BAP, 1948, p. 504 sgs).

(3) Debo el conocer este manuscrito a mi amigo D. José María Azkona, en cuya biblioteca se encuentra. José Miguel Gorraiz era semanista. Nació el 27 de abril de 1906; su segundo apellido era Yaniz. Este manuscrito es el que cita JOSE MARIA IRIBARREN en su artículo *Bandidos y Salteadores*, que apareció en la revista *Príncipe de Viana* (Pamplona, 1942, p. 459-478). El autor del artículo trata de estos guardianos de Lanz en uno de sus apartados. Algunos de los detalles allí aducidos coinciden en el fondo con los que damos nosotros en estas líneas; varían algunos, como es natural que ocurra en lo que se transmite por tradición oral. Hagamos notar solamente lo que el Sr. Iribarren dice al terminar el apartado: «Un párroco de Lanz escribió acerca de ellos un romance con moraleja». No creemos que el autor del romance o *pertsu-berris* que publicamos en este artículo sea un párroco, porque el pertsulari era un detenido en la cárcel, de conducta no muy ajustada a las leyes, como él mismo confiesa y lo hemos hecho notar en el curso de estas líneas. ¿Habrà un segundo romance o *pertsu-berris* de cuya existencia no tengamos noticia? En todo caso, las relaciones que hemos recogido, más o menos completas, ellas acusan un origen o fuente común: el romance que ha visto el lector. No parece que exista otra relación cantada de este hecho ocurrido en la montaña navarra. (Véase el apartado a que aludimos en las págs. 472-475 de la citada revista).

(4) D. Justo Albizu, párroco de Alcoz, cuando en 20 de julio de 1928 le copié los datos que transcribo. En esa fecha tenía 65 años.

(5) Bartolo Garbisu, de Irurita, me decía que libraron a uno de los ladrones de Lanz. Ocurrió esto cuando su madre era joven, hace más de cien años, me decía el comunicante. Murió ella hacia 1919, de más de 80 años. Damos las cifras tal como nos las presentan nuestros comunicantes, aunque el lector no dejará de ver que hay que tomarlas con amplitud.

(6) Antonio Elizalde, txistulari de Arizcun, me decía en 12-XII-1943, que, según su padre, los ladrones de Lanz se perdieron porque robaron a una persona su dinero, un dinero que llamaban *muxikánoa*. Ese hombre dió conocimiento en su alrededor de cómo le habían robado su dinero y qué era la señal para reconocerlo. El padre de Antonio Elizalde murió a los 63 años en 1917-1918. Hay, por consiguiente, una coincidencia entre esta versión y la de D. Justo Albisu.

- (7) Así, supe por un religioso (fr. Serafín de Yaben, en 1934), que la versión familiar suya dice que los ladrones fueron cogidos en Lanz, en su casa, traicionados por su criada. El abuelo de este religioso (que murió hacia 1884, de más de 70 años), decía haber visto cómo pusieron la cabeza de uno de los ajusticiados en el camino vecinal que hay de Aizaroz a Donamaría. Su abuelo pasaba por este lugar con los machos y con un palo tocaba el pelo de la cabeza. Refería también que se pusieron los brazos, pies, etc., en otros sitios, para escarmiento de las gentes.
- (8) Así me lo dijo J. Lorenzo Iturralde. (Elizondo).



Posterior a la publicación del artículo del P. DONOSTIA, acerca de *Los Guardianos de Belate* (1949), es la del libro de JOSE MARIA IRIBARREN, *El Moro Corellano y los Bandidos de Lanz* (Pamplona, Ed. Gómez, 1955), donde se trata el tema a base de los documentos del proceso que se les siguió a los protagonistas de la trágica historia.

Sobre las versiones (literarias) que apunta el P. Donostia, hay otra, contenida en un cuaderno descubierto no ha mucho. Ofrece esta nueva versión dos particularidades notables: la de ser la más completa hasta la fecha, con 24 estrofas, y la de haberse copiado (en el cuaderno) el 2 de febrero de 1821, es decir, dos años y dos meses después de cumplida la sentencia de la Real Corte del Reino de Navarra.

(Nota del Editor)

63.- (De nuevo) SOBRE LA MARCHA DE SAN IGNACIO

[BAP, 1951, p. 25-28]

Volvemos a traer a cuento este tema, al que dedicamos unas líneas hace algunos años (1). Lo hacemos para añadir algún dato a lo consignado en los dos artículos. Este dato no decide la cuestión de un modo definitivo: es más bien un apoyo en favor de la *hipótesis* de que esta música nos hubiera llegado de fuera, por la vía marítima.

En mis artículos transcribí dos melodías que llevaban el título de *Marche de la Marine*. Hace ya algunos años, antes de la guerra del 36, estando en Hendaya y curioseando la pequeña biblioteca del párroco, ví un libro (2) en el que se hablaba de las fiestas vascas de Azpeitia (septiembre de 1893), organizadas por Antonio d'Abbadie, que tanto interés mostró por las cosas de nuestro país.

El autor, Charles Bernadou, que asistió a estas fiestas, las describe. No tenemos por qué copiarlas aquí. A esta reseña sigue un capítulo, *Appendice*, que es el que nos interesa porque en él se habla de la *Marcha de San Ignacio* y se aduce el dato que verá el lector. Transcribimos íntegras las líneas del autor, aunque en ellas la literatura sea la que hace el gasto y no la documentación. Dice así:

“L'air martial sur lequel se chante le cantique à allure guerrière en l'honneur de saint Ignace fut, nous dit-on, composé au siècle dernier par un marin basque. D'aucuns prétendent que cet air est plus ancien qu'Ignace lui-même, et que les marins de Guetaria et du Passage le chantaient bien longtemps auparavant, peut-être même

aux temps héroïques où marins basques et marins gascons se livraient à de furieux combats, qui pour le roi de Castille, qui pour le roi d'Angleterre.

Et, en effet, l'entrée martiale de cette marche, les reprises par le chœur, puis le chant précipité comme une charge de cavalerie, enfin le cri triomphal qui le termine, tout ici a un accent belliqueux.

Mais les marins basques du siècle dernier, plus paisibles, quoique tout aussi vaillants, ne virent sans doute en ce rythme guerrier qu'un harmonieux écho de la fameuse méditation des Exercices spirituels de leur patron bien-aimé sur les deux étendards; ils ramenaient avec entrain en invoquant le grand Ignace contre Beelzébuth et ses suppôts".

Dejando de lado lo que no hace a nuestro intento (la fantasía que hace literatura y las suposiciones de que fuera conocida la marcha en otros tiempos), nosotros tomamos nota de la tradición marina que recoge Bernadou (y yo subrayo) y la de que fuera compuesta en el siglo XVIII. Esta tradición y los dos títulos de *Marche de la Marine* se dan la mano y parecen apoyar la hipótesis enunciada al principio de este artículo, la de que esta música nos haya venido por el mar. Es una hipótesis, nada más, que parece tener un fundamento, siquiera sea pequeño, vista la reunión de los tres documentos que convergen en una afirmación.

El autor del libro cita la traducción al castellano (de la *Marcha*) hecha por el P. José Ignacio Arana en 1872, que califica de "libre y poética", señala las variantes que se introdujeron en el texto de Iturriaga y cómo en Azpeitia se le dió el nombre de *Marcha Religiosa*. Un sacerdote, José Ignacio de Aldalur, compuso variaciones sobre la marcha primitiva e hizo otra nueva cuya letra dice: *Loyolaco Inazio / Euscaldunen Aita / Ekin dragoi Luzbel'i / Bertatic despita / etc...* Este, el estribillo o *Cantaurrea*. Las estrofas o *Cantaldiac* son: *Eliz Ama Santa / Danon Argiya...* (3). Existe también otra marcha debida al que fue organista de Azpeitia don Toribio Eleizgaray.

Además de la letra original de Iturriaga, existen otros versos en euskera que se cantan con la conocida música de la *Marcha* de San Ignacio. Son los de: *San Ignacio Loyolacoaren / Vicitza / Ogueita amazapi / Versotan jarria / Bere marcharen doñuan / Cantatu bear diranac — Atera dituanac paratzen ditu / Gure Eliza Ama Santa / Erronacoaren mendean*. Tolosa. Andrés Gorosabelen mol-deteguan.

Es un folleto de 22 páginas (dos son las de música). Tiene tres coplas de ocho versos como introducción: *Oguei eta amazapi / Verso ongui berriac / etc.* Siguen luego 37 estrofas, y como terminación se ponen dos estrofas de ocho versos que comienzan: *Versoederrac cantatzen / dituzun ondoren...*

La música es la misma que conocemos. Hay algunas muy ligeras variantes. Comienza la entonación de la canción con: *solo*. Sigue luego a dúo, que aparece y desaparece, según la dificultad de añadir la tercera a la línea melódica.

No lleva fecha de edición. El ejemplar que he consultado está en la biblioteca de los PP. Capuchinos de Donostia. Este folletito no aparece citado en la bibliografía de Vinson.



NOTAS

(1) *La Marcha de San Ignacio* (en RIEV, 1930, p. 634-644); *Más sobre la Marcha de San Ignacio* (en RIEV, 1935, p. 146-150).

(2) AZPEITIA... *Les Fêtes Euskariennes de Septembre 1893 par Charles Bernadou suivi de la Marche de Saint Ignace et autres poésies basques avec musique* / Escudo de Azpeitia / Se vend au bénéfice des Ecoles Chrétiennes libres / Bayonne / Imprimerie-Librairie L. Lasserre / rue Gambetta, 20 / 1894. Es un libro cuyo índice es: Dédicace à M. Abbadié. / De Bayonne à Azpeitia. / Azpeitia et la vallée d'Yraurgi. — Les Jeux. / Loyola. / Les derniers Jeux. — Ezpatandatzaris, pilotaris et chistularis. / D'Azpeitia à Hendaye. / Juges nommés pour les divers concours. / Appendice / Marche de Saint Ignace en basque — en français / Guernikako Arbola en basque — en français / Ama baten otsa seaskaren ondoan — traduction française / Ama Euskara eta bere umiak — traduction française / Bizi bitez Euskara eta Euskualdunak — traduction française / Gauden Eskualdun — traduction française / Lleva, además del índice, 119 páginas de texto literario y XXIII de música.

Bernadou fue cronista de estas fiestas, cuya reseña apareció en la *Semaine de Bayonne*, los días 7, 11 y 14 de octubre de 1893. El canónigo Adema (que asistió a estas fiestas), Ángel Antonio Arrese y el P. José Ignacio de Arana le proporcionaron datos con que redondear y completar las impresiones suyas. El P. Arana fue quien le dió *d'intéressants détails* sobre la Marcha de San Ignacio y el Guernicaco Arbola.

Bernadou contradice a Manterola, el cual dice que Iparragirre a su vuelta de América compuso en Madrid este himno en 1853. Bernadou afirma que antes de 1842 o 1843 lo había cantado. Trae como testimonio al Padre Arana y al canónigo Adema, de quien aduce el recuerdo de que hacia 1845 o 46, joven alumno del Seminario de Larresoro, le oyó cantar en aquella casa *sa gaita (?) ou guitare en main... Il nous salua avec beaucoup d'aisance et de grâce et se mit à chanter quelques uns de ses zorzicos d'une voix chaude et vibrante...; il nous donna la fleur de ses poésies, déjà populaires par delà les monts... Un de ces chants les plus expressifs disait la vie errante du poète, les douleurs de l'exil, l'espoir du retour en la*

patrie adorée: Gitarra sarcho bat dut... Bernadou dice a continuación: *Parmi les nombreuses strophes que chanta ce soir là Yparraguirre il y avait certainement quelques vers du Guernicaco Arbola*. Esta afirmación de Bernadou nos parece un poco gratuita, pues no pasa de ser una suposición.

Digamos para concluir este capítulo del *Guernicaco Arbola*, que Zalduby (Canónigo Adema) se inspiró en el himno de Yparraguirre para escribir el suyo: *Gauden Euskaldun*. (pág. 75).

(3) Se encuentra la letra en el opúsculo que dice: *Loyola-co / Oroitza Tsiki Bat / Jesus-en Lagun-Arteco J. I. Arana-coac*. Un pequeño recuerdo / de Loyola / por el P. J. I. de Arana, / de la Compañía de Jesús / *Bear diran baimenakin*: / con las licencias necesarias / —2-n aldiz: / *Tolosan: López-en moldetegian / 1883-n / 2.ª edición. / Tolosa, imprenta de López. / 1883*. Folleto de 36 páginas mas el Índice en el que se encuentra la letra tradicional de la Marcha de San Ignacio y la otra de que hablamos en el texto. No hay música.

★ ★ ★

64.- VERSION POPULAR VASCA DE UN CUENTO DE GRIMM

[BAP, 1951, p. 28 - 29]
(Retocado por el Autor)

En mis rebuscas folklóricas había tropezado con fábulas que llevaban aneja una música; fábulas cantadas, que podían incluirse entre las canciones populares, en general. Una de ellas, y bastante conocida, es *Astoto eta Otsoto*, cuya música di a conocer (1), y de la que también Azkue trae algunas variantes (2).

Pero cuentos en prosa que, en todo o en parte, tuvieran música, no he tenido hasta hace poco la suerte de hallar. No los hay, desde luego, en las colecciones de Barandiarán (3), Madame Ariztia (4), Vinson (5). etc. Únicamente l'abbe *BARBIER*, en su volumen *Legendes du Pays Basque* (6) cita dos: *Berho guzien gainetik* (7) y *Marro beltz ardi* (8), con algunas palabras o versos cortos cantados, pero no trae la música correspondiente. Posterior a estas publicaciones es *Euskalerraren Yakintza* (Literatura Popular del País Vasco) de AZKUE, en cuyo volumen II hay unos pocos cuentos con música. Algunos de ellos aparecieron en su *Cancionero Selecto*.

No parece haber cuento vasco que se cante íntegro con música. No sabemos de ninguno de este género. En cambio, observará quien leyere estas líneas que algún fragmento de mi cuento, desprendiéndose del tronco y pasando a boca del pueblo con nuevo sentido, ha adquirido, por decirlo así, vida propia, y aparece desperdigado entre dichos y juegos de niños.

Así me lo dieron en Oronoz (Baztán, Navarra) (9). Cuando el

niño es todavía chiquitín le toma el padre, para entretenerle, y le pone sobre sus rodillas. Y mirándole y cogiéndole de las manitas, las pasa por su propia cara, diciendo:

Mi- xi ma-rrau. Ka-tu-ak yan nau,

Ai-tak il nau, A- mak yan nau,

A-rre-ba pon-po-xak piz- -tu nau.

El padre canta esta formulita en octava alta, en falsete, imitando al gato.

Mis comunicantes me dijeron que la pequeña cantilena procedía de un cuento que era el siguiente:

1. Mendire bigorri zituzten iru anai-arrebak.
2. "Zeñek ekartzen dizkizuen abarrak lenago, txotxak, arendako opillarik aundiena erreko dut" (ama'k).
3. Mutiko tikiak ekarri txotxak lenik. Arendako opilla.
4. Galde egin zion mutiko arek bere ama'ri: —Nun de ner'opilla?"
5. —Kutxan.
6. —Nun da, ama?
7. —Barnaxko.
8. —Nun, ama?
9. —Or beiti, beiti.
10. Mutiko arek sartu zuelarik burua beiti, ama'k "rak", estalkia eman: ta mutikuari burua moztu. Gero exurrak erein ta mutiko arek sortu ta kantatzen zuen:



TRADUCCION:

1. Enviaron al monte a tres hermanos (dos chicas y un chico)
2. Para el que primero traiga ramitas de árbol, palitos, para aquél coceré el bollo mayor (dijo la madre).
3. El chico más pequeño trajo el primero las ramitas. Para él el bollo.
4. Aquel chico preguntó a su madre: ¿Dónde está mi bollo?
5. —En el arca.
6. —¿Dónde está, madre?
7. —Más adentro.
8. —¿Dónde, madre?
9. —Ahí, en el fondo-fondo.
10. Como metiese el chico aquel la cabeza hacia el fondo, la madre, "rak", dió a la tapa y cortó la cabeza al niño. Luego sembró los huesos, y el niño aquel resucitó, y cantaba así:

"Mi madre me ha matado,
mi padre me ha comido,
mi hermana gentil me ha resucitado".

Como observará el lector, el relato es incompleto. No intervienen sino la madre y el niño: no se habla del padre ni de las hermanas, sino para decir de éstas que eran dos. Cuanto a la música, queda reducida en el cuento a su mínima expresión.

¿Se podrá completar esta versión baztanesa del cuento popular? ¿Y qué decir de su origen? Vamos a responder a más preguntas.

Desde luego, existen en el país otras versiones del mismo cuento. Apareció una publicada por Albizu'tar Angel (10), aprendida de su madre. Procede de Rentería. Hay otra de Ataun, inédita, que me fue comunicada por D. José Miguel de Barandiarán, director del *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore* (11). Dice así:

AMA GAIZTON ETA NESKA-MOTIL TXINTXON IPUIE.

1. Mundûn beste asko bezela, etxe batên bizi ementzien senar-emazte bi eren bi umekiñ.
2. Umêk neska-mutillek ementzien, eta oso txintxôk ementzien.
3. Amak ezin begiz ikusi ementzôk motikoa.
4. Bein labesue eiñ ementzôn, eta neska-mutill biri esan ementziên lenengo eskolati etortzen zanâri opillik aundiña emengo ziola.
5. Eskolati atâ urduko, una diola laxterkâri eta motille lenengo etxea etorri ementzan.
6. —Ama!, nun dao nêtzako opille? — deadar ein ementzôn.
7. —An orromaien — eantzun ementzion amak.
8. Zabaldu ementzôn motikôk orromaibaldie; baño ez ementzôn opillik ikusten.
9. —Ez da emen opillik ageri, ama.
10. —Bai, or zeok; sartû zak geiao burue orromaien, ikusiko dek eta.
11. Sartu ementzôn burue, eta amak, etorrita, baldie zapalduta, motiko gizaixôri lepoa baldiñ eta orromaien ertzên estutu eta ebaki ementziôn.
12. Gero ama orrek motiko gaixoa txittu, eta eltzên sartu ementzôn egosi zediñ.
13. Neskatôk, eskolati etorri zanên, ea anaie nun zan amâri galde ementzion
14. —Ez den oaindio etorri,— eantzun ementzion amak— eta pranta ari aitêri lanlekua bazkârie eamateko”.
15. Neskato orrek lapikoa gañezka ikusita, baldie kendu ementzion eta salda irâkinetan bere anaiên beatzak ikusi ementzittûn.
16. Geo amak neskato ori aittêntzako bazkârikin bialdu ementzon eltzekoa eta beste janarîk saskin zittûla.
17. Bidên negarrez ementzijôn eta emakume eder bat atera ementzitzaiion.
18. —Nora zoaz orrela negarrez, neskatx? Zer gertatzen zatzu?— galde ementziôn emakume arek.
19. Gertaera guztie berari neskato orrek azaldu ementzion.
20. Urdûn emakume arek esan ementzion, aitek motikoa jan alân, ezurrek lurrera botako zitûla, eta ezur aek bildu eta etxeko baratzan sartzêko. Gero emakume arek aldegin ementzôn

- andi, eta neskatoa bere bidên jûn ementzan eta aitêri bazkârie eaman ementzion.*
21. *Aitek adagie jan alân, ezurrek lurrera botatzen ementzittûn. Eta neskâtôk bildu danak eta gorde.*
22. —*Zertâko dittun ezur orîk?*— *galde ementzion aitek.*
23. —*Barasakeako,*— *eantzun ementzion neskâtôk.*
24. *Eta gero ezur orîk danak baratzeko lurrên sartu ementzittûn.*
25. *Andik geroa baratzan arbola ederr bat azi ementzan, eta goiz batên arbola ganên motiko ure azaldu ementzan. Esku batên ezpata zorrotza eta bestên sagar ori eder bat ementzeuzken.*
26. *Amak ill,*
 Aitek jan,
 Sagar au nori eman?
kantatzen ementzôn.
27. *Aitek ikusi ementzon eta: ekatzak nei sagar oi,— esan ementzion.*
28. —*Ezpata onen gañeti iru salto eitten badituzu, bai,— erantzun ementzion.*
29. *Eta asi da saltatzen eta irugârren saltôn ezpatên gañera erori eta lepoa ebaki emenzitzaion.*
30. *Gero ama agertu ementzan, eta: ekatzak, gizaixorrek nei sagar ori.— esan ementzion motikôri.*
31. —*Ezpata onen gañeti iru salto eitten badituzu, bai,— eantzun ementzion arirê.*
32. *Eta asten da saltatzen eta irugârren saltôn estropoz eiñ da ezpatên gañea erori ta lepoa ebaki emenzitzaion.*
33. *Gerôgo berriz nekatoa etorri ementzan baratzâ. Eta anaie ikusi zônên, ark ê sagar eder ere eskau ementzion. Eta baita motikôk pozez eman ê.*
34. *Andi aurrea bik ondo bizi izen ementzien.*
 Au ala bazan,
 sartu deilla kalabazan
 ta atâ deilla Bitoriko plazan.

TRADUCCION:

1. Como muchas veces ocurre en el mundo, vivían en una casa marido y mujer, con sus dos hijos.
2. Los niños eran dos, chico y chica, y eran muy formalitos.
3. La madre no podía ver al chico.
4. Una vez hizo un horno y dijo a los chicos que a aquel que

- primero viniera de la escuela, le daría el bollo mayor.
5. En saliendo de la escuela, he aquí que se pone a correr y el chico llegó el primero a casa.
 6. —¡Madre, ¿Dónde está el bollo que es para mí?— gritó el chico.
 7. —Allí, en la artesa— le respondió la madre.
 8. Abrió el chico la tapadera de la artesa; pero no se veía ningún bollo.
 9. —Aquí no aparece ningún bollo, madre.
 10. —Sí, ahí lo tienes; mete más adentro tu cabeza en la artesa y lo verás.
 11. Metió la cabeza, y la madre, llegándose, bajando la tapadera, apretó y cortó la cabeza del pobre chico entre los bordes de la tapadera y la artesa.
 12. Luego esa madre despedazó al pobre chico y lo metió en el puchero para que allí se cociese.
 13. Cuando la niña vino de la escuela, preguntó a su madre a ver dónde estaba el hermano.
 14. —Todavía no ha venido— le respondió la madre— y prepárate para llevar al padre la comida al lugar del trabajo.
 15. Esa chica viendo que la olla rebasaba, quitóle la tapadera y vio los dedos de su hermano en el caldo que hervía.
 16. Después la madre envió a esta chica con la comida para el padre, teniendo en la cesta lo del puchero y la demás comida.
 17. Iba llorando por el camino, cuando le salió al encuentro una mujer hermosa.
 18. —¿A dónde vas llorando así, muchacha? ¿Qué te pasa?— preguntóle aquella mujer.
 19. La chica le contó lo ocurrido.
 20. Entonces la mujer aquella le dijo que el padre, en comiendo al chico, echaría los huesos al suelo, que recogiese aquellos huesos y los enterrase en el huerto. Después se fue de allí aquella mujer y la chica siguió su camino y llevó al padre la comida.
 21. El padre, después de comer la carne, echó al suelo los huesos. La muchacha los recogió y guardó.
 22. —¿Para qué tienes esos huesos?“ le preguntó el padre.
 23. —Para— contestó la chica.
 24. Y después enterró todos esos huesos en la tierra del huerto.
 25. De allí a cierto tiempo, creció en el huerto un hermoso árbol, y una mañana encima del árbol apareció aquel muchacho. En

una mano tenía una espada afilada, y en la otra una hermosa manzana amarilla.

26. Mi madre me mató,
Mi padre me comió,
¿A quién le doy esta manzana?
cantaba
27. Le vió el padre y dame esa manzana —le dijo:
28. —Si saltas tres veces por encima de esta espada, sí — le respondió.
29. Y comenzó a saltar y al tercer salto cayó sobre la espada y se cortó el cuello.
30. Apareció después la madre y dame esa manzana, pobrecito mío —le dijo al niño.
31. —Si saltas tres veces por encima de esta espada — le dijo también a ella
32. Y comienza a saltar y al tercer salto, tropezándose, cayó sobre la espada y se cortó el cuello.
33. Más tarde, en cambio, la chica vino al huerto. Y habiendo visto al hermano, ella también le pidió la manzana hermosa. Y también con gusto se la dió el niño.
34. De allí en adelante los dos vivieron felices.
35. Si esto fue así,
Que se meta en la calabaza
Y que se esconda en la plaza de Vitoria.

Como ve el lector, la versión de Ataun es más completa que la de Oronoz. Difícil precisar el origen de estas versiones vascas; pero no podemos menos de señalar su analogía (y la de otras no vascas, que se verán) con uno de los *Cuentos de Grimm*.

Von dem Machandelboom (12) es el cuento a que me refiero, que en sustancia dice así: Era un hombre acaudalado, que tenía por esposa a una mujer tan bella como piadosa. Queríanse tiernamente, pero no tenían hijos, por más que lo deseaban. Frente a la casa, en un patio, había un enebro (*Machandelboom*); y un día de invierno, en que la mujer se hallaba debajo del árbol mondando una manzana, cortóse el dedo, y la sangre cayó en el suelo y enrojeció la nieve. — “¡Ay!, exclamó acongojada: ¡si tuviera yo un hijo sonrosado como la sangre y blanco como la nieve!” — Y lo tuvo; y fue tal su alegría, que murió. Dióle tierra el marido bajo el árbol, según el deseo manifestado por ella, y la lloró algún tiempo.

Secáronse al fin las lágrimas, y tomó segunda mujer, de la que tuvo una hija. La mujer era mala para el niño, en quien veía un estorbo para el porvenir de su hija.

Un día en que la mujer se hallaba en el piso de arriba, acudió la hijita y le dijo:— “Mamá dame una manzana”.

—“Sí, hija mía”.— Y le ofreció una muy hermosa que sacó del arca. Aquella arca tenía una tapa muy grande y pesada, con una cerradura de hierro ancha y cortante.— “Mamá, prosiguió la niña, ¿no podrías darle una también al hermanito?”

La mujer hizo un gesto de mal humor, pero respondió: —“Sí, cuando vuelva de la escuela”.

Al verle venir, quitándole a la niña la manzana que le diera, le dijo: —“No vas a tenerla tú antes que tu hermano”.

Y volviendo la fruta al arca, la cerró. Al llegar el niño a la puerta, díjole con fingido cariño: —“Hijo mío: ¿te apetece una manzana?” —“Mamá, pones una cara que me asusta. Sí, quiero una manzana”. —“Ven conmigo”. Y levantando la tapa del arca, le dijo: —“Cógela tú mismo”.

Y al inclinarse el pequeño, de un golpe brusco cerró el arca con tal violencia, que cortó en redondo la cabeza del niño, la cual cayó entre las manzanas.

Entonces fueron los apuros de la mujer. Bajó a la habitación y sacó de la cómoda un paño blanco; colocó nuevamente la cabeza sobre el cuello, atóle el paño a modo de bufanda, de manera que no se notara la herida, y sentó al niño muerto en una silla delante de la puerta con una manzana en la mano.

La niña viendo que su hermano nada le respondía al pedirle ella la manzana, fue a su madre y se lo dijo. Reconmendóle su madre que, si otra vez no le contestaba, le diera una bofetada. Así lo hizo; y la cabeza rodó por el suelo. La madre recogió al muchacho y, descuartizado, lo coció en la olla.

Llegado a casa el padre, mostró extrañeza no viendo al hijo; pero comió con apetito lo que le servía su mujer: el niño cocido. Y comiendo, echaba los huesos debajo de la mesa, que la niña entre sollozos iba recogiendo en un pañuelo de seda, el más bonito que halló en el cajón de la cómoda. Depositólos sobre la hierba debajo del enebro.

Entonces el enebro empezó a moverse; formóse una como niebla en derredor del arbolito, y del seno de la niebla salió una

llama; y de ésta, un hermoso pajarillo volando, que se remontó en el aire cantando melodiosamente. Y cuando se perdió de vista, el enebro quedó como antes estaba; pero el pañuelo con los huesos había desaparecido.

El pajarillo siguió volando, hasta llegar a la casa de un platero, donde se detuvo y comenzó a cantar:

Mi madre me mató,
mi padre me comió,
y mi buena hermanita
mis huesecillos guardó.
Los guardó en un pañito
de seda, muy bonito,
y al pie del enebro los enterró.

Kywitt, kywitt, ¡que lindo pajarillo soy yo!

El pájaro cantó para un joyero, quien le dio una cadena de oro; para un zapatero, que le dio unos zapatos encarnados; y para un molinero, que le dio la piedra de moler. El pájaro, la cadena en la patita derecha, las botas en la izquierda y la muela alrededor del cuello, desplegó las alas y emprendió el vuelo en dirección de la casa del padre. Posóse en el tejado, de donde pasó al enebro; y rompió a cantar. Acudieron a oírle el padre, la madre y la niña. Al padre le dio la cadena de oro; a la niña, los zapatos encarnados; y a la madre, sobre ella dejó caer la rueda del molino, que la aplastó.

Al oír el ruido, el padre y la hermanita se precipitaron afuera: y vieron elevarse un gran vapor, con fuego y llamas; y, al disiparse, apareció el hermanito, que cogió de la mano a su padre y a su hermanita, y los tres, contentísimos, entraron en casa y sentáronse a la mesa.

* * *

Como digo más arriba, no entra en el plan de este artículo el hacer un estudio de las diversas versiones que el tema haya podido tener en las distintas literaturas. Sólo añadiré dos o tres que, por provenir de regiones próximas al país vasco, pueden dar pie a algún comentario.

En Belchite (Zaragoza) hay un cuento, el *Periquitico* (13), cuyo fondo es el siguiente:

Eran el Periquitico y la Periquitica. La madre les mandó a por

un fajo de leña: al que llegara primero, le daría pan con miel. Llegó antes el Periquitico. Díjole la madre que bajara el astral (hacha), el tropiezo (tajón), la cesta y el cuchillo. — “Pon la cabecita aquí, que te voy a espulgar”. — Su madre le mató de un *astralazo* y lo metió debajo de la cama. La Periquitica, al llegar, preguntó si había venido su hermano. — “No; anda a mirar a casa de la agüela”. — Fue, y no estaba. La madre: — “Ya has mirado por la calle?” — “No está”. — “Coge la escoba y ves a barrer el cuarto; y no mires debajo de la cama, que hay una cesta con güevos”. — Fue la Periquitica y miró, y era el Periquitico. Y decía la chica: “Ay, Periquitico mío”. — La madre: — “¿Lloras o cantas?” — “No, no; que hago *lará, lará*”. — Su madre lo llevó a asar a casa de su agüela; y como no valía, lo enterraron. Lo enterró su padre debajo de una higuera. Y fue su madre: — “Periquitico mío, dame una higuica”. — “No, no”. — Y cantó:

“Mi madre me mató,
mi abuela me asó,
mi padre me enterró,
mi pobre Periquitica
buenos lloros le costó”.

Fue su padre y le pidió una higuica. — “No, no”; y cantó como antes. Lo mismo sucedió con la abuela. Fue su hermanica y le dijo: — “Periquitico mío, dame una higuica”. — “Tómalas, tómalas todas”; — y le dio todas las higuicas.

* * *

Un cuento de Albacete (14) pone en escena a dos hermosas hermanas, que mataron a la tercera, que era fea, pero la más estimada. La enterraron en un campo, donde nació un cañaveral. Pasando por allí un arriero, hizo un pito; y, al comenzar a sonar, la caña decía:

Arriero, tócame,
no me dejes de tocar;
mis hermanas me mataron
por envidia a mi humildad.

El arriero denunció lo ocurrido. Fueron allí las autoridades y los

familiares. Y, cortando un pito, el padre se puso a tocar; y decía:

Padre mío, tócame,
no me dejes de tocar;
mis hermanas me mataron
por envidia a mi humildad.

Cada una de las hermanas se vio obligada a tocar el pito, el cual decía:

Hermana mía, tócame,
no me dejes de tocar;
tú fuiste quien me mataste
por envidia a mi humildad.

La justicia condenó a la hoguera a las dos hermanas. Aparecióse al padre una viejecita y le dijo: "Es necesario que cumplas tú la condena de tus hijas".— El padre se resignó. Llegado el día, por más que encendían la hoguera, no ardía; y cuando mayor era la expectación, se presentó la misma viejecita y le dijo:— "Vuelve a tu casa, que hombre como tú no debe ser quemado; y en recompensa a tu amor filial, encontrarás a tu hija muerta en compañía de las otras y de tu mujer".— Esta viejecita era la Virgen María.

* * *

Hay en Cataluña un cuento, *la flor del Penical* (15), en que aparece el pito o flauta que descubre a los autores del crimen.

Un rey tenía tres hijos. Sufría un mal de la pierna, del que le había de curar la flor del penical. Aquel de los tres que se la trajera, sería rey. El pequeño encontró a una viejecita con un niño, la cual le pidió un poco de la coca que llevaba en su zurrón. Se la dio toda, a diferencia de los otros dos, que, al encontrarse con ella, no lo hicieron. La viejecita (que era la Virgen María) le dio en recompensa la flor del penical. Sus hermanos conocieron que llevaba escondida la flor, y le mataron, para apoderarse de ella. En el lugar donde le enterraron creció un cañaveral. Un día, un pastor cortó un tallo para

hacerse un pito o flauta; y al tocarla, quedó asombrado, oyendo que decía:

*Pastoret, bon pastoret,
tu que em toques i em remenes.
Me n'han mort al riu dé Arenes,
per la flor del penical,
per la cama del meu pare
que li'n feia tant de mal.*

Con esto, se fue al rey, el cual tomó la flauta; y, comenzando a tocarla, oyó que decía:

*Ai, pare, el meu pare!,
vos que toqueu el flabiol,
els meus germans me n'han mort
per la flor del penical,
i jo no podré esser rei,
però ells sí que en seran.*

El rey llamó al hijo mayor y le hizo tocar la flauta. Esta dijo:

*Germà, el meu germà,
tu que toques el flabiol,
tu i l'altre germà em vàreu matar
per la flor del penical;
ara jo nopuc esser rei,
pero tu sí que en seràs.*

El rey se hizo llevar por el hijo y el pastor al lugar en que estaba enterrado el hermano. El cual vivía, porque la Virgen le llevaba todos los días de comer y cuanto necesitaba para vivir regaladamente. El rey hizo colgar al mayor y dejó la corona y el trono al menor.

* * *

Pedro Henriques Ureña y Beltram D. Wolfe hacen mención de un cuento de Méjico, conocido tambien en Cuba y Santo Domingo, de un niño enterrado por dos hermanos suyos mayores, que se convierte en planta: *La Flor del Olivar* (16), que en aquellos países se

vuelve *La Flor de liliá, del oliván o de lotilán*. En la tumba del niño muerto nace una planta rara, cuyos tallos se cortan para silbar o pitar. Cuando esto ocurre, se oye una voz:

Pastorcito, no me pites,
ni me vuelvas a pitar.
Mis hermanos me han matado
por la flor del olilán.

En Aguascalientes hay otra versión:

Pita, pita, cedacero,
pítame con gran dolor,
en el campo me mataron:
soy espina de una flor.

Estas versiones no traen música, a excepción de *La Flor del penical*, que coincide en su primera fórmula con la vasca (sol-sol-do-sol), una de esas formulillas que son de todos los países y canciones populares.

Cuando recogí la versión fragmentaria del cuento, quise averiguar si en Alemania se conservaba memoria de la música que acompañaba los versos. Mis pesquisas no dieron resultado (17).

★ ★ ★

NOTAS

- (1) *Euskel Eres-Sorta* (Cancionero Vasco), n.º 323, p. 159.
- (2) *Cancionero Popular Vasco*, nos. 808-809 y 874.
- (3) *Eusko Folklore*.
- (4) *Amattoren Uzta* (en: *Gure Herria*, 1932 y 1933).
- (5) *Folk-Lore du Pays Basque*, Paris, Maisonneuve, 1883.
- (6) *Legendes du Pays Basque*, Paris, Maisonneuve, 1931.
- (7) p. 106 y 41.
- (8) p. 147-149.
- (9) En casa de JUAN IRIARTE, quien lo aprendió de su abuela.
- (10) En *Gymnasium* (Seminario Diocesano de Vitoria), 1932, n.º II, p. 102-106.
- (11) Según carta, oyó de pequeña este cuento, hacia 1900; y, oído de nuevo más tarde, lo copió.
- (12) *Fünfzig Kinder und Hausmärchen*, Leipzig, Reclam, n.º 23, p. 146. Hay versión vasca de LEGOALDI (Larraoetxa'tar Y. A.): *Grimm Anayen berrogeitamar ume-ipuin*. (El traductor

adapta nombres y lugares al País Vasco. Lo mismo hace *Hermes* en las ilustraciones). Bilbao, Imprenta de Jesús Alvarez. (s. f.).

(13) *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1947, p. 286-288. Recogido por ARCADIO LARREA PALACIN y comunicado por IMELDA GIMENO MARCOBAL, de Belchite (Zaragoza).

(14) *Por envidia a mi humildad* (en: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1945, p. 724-726). Recogido por PILAR BRIS.

(15) JOAN AMADES. *Folklore de Catalunya. Rondallística. Rondalles-Traditions-Llegende*. Barcelona, Editorial Selecta, 1950, p. 214.

(16) *Romances tracionales en Mejico* (en: *Homenaje a Menendez Pidal*, T. II, Madrid, 1925, p. 385).

(17) La nota enviada por Musikverlag LYRA, de Berlin, a Titl. Medizinisch Literarische Zentralstelle, de Berlin, en diciembre de 1934, dice así: "In höflicher Erwiderung Ihres gefl. Schreibens v. 30. 11 cr. teilen wir Ihnen mit, dass wir eine Umfrage bei mehreren einschlägigen Verlagsanstalten, ebenso bei verschiedenen Sortimenten, wegen der von Ihnen gewünschten Musik, gehalten haben. Dieselbe ist nirgends bekannt, und kann daher wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass das Märchen Von dem Machandelboom in Deutschland nicht vertont worden ist".

* * *

65.- IRUÑEKO BESTAK

[BAP, 1951, p. 227-233.]

Con este título apareció en *l'Ariel, Courrier des Pyrénées*, una relación de las fiestas de Pamplona en el mes de septiembre de 1845. En esta relación en verso se ve que Chaho debió de asistir a ellas ya que la alusión a su viaje es taxativa. ¿Fue él el autor de estos versos? Los firma "un *Phileuskari*en". Bajo este seudónimo se oculta HIRIBARRREN (Cfr. JUSTO GARATE, *Apuntes acerca de José Francisco Aizkibel*, en *Eusko-Jakintza*, vol. II, n.º I, 1948, pág. 24, citando a Vinson). Creemos será del gusto de los lectores del *Boletín* dar a conocer esta relación, en verso, más que poética, de fácil y agradable lectura.

*Izan haiz, Chaho, Iruñian
iraila zenian lauian.
Bada zer dukan han kaustu
Zertaco ezduc condatu?*

5. *Egotu nauc begira gosia
noiz, egorriz behin asia,
Hic, Ariel, aberatsa,
ezkiltzen huen hatsa.*

Ah! ezdakic bada othe
10. *Jendec zenbat hauten maite,
Jaincua utziz elizekin,
Mintzo bahiz ghizonekin?*

- Paristarren koplac utziz,
Hitan baduc bethi untziz,*
15. *Eltze ustelian iraki,
Izpiritua ausarki,*

- Paristarrac gatzic eztic,
Emaguc beraz hiretic.
Errac: gazen Iruñerat,*
20. *Hango besten ikusterat.*

- Bigarren egunian horra
Non ghinen zaldian gora,
Urdazurico patarrian
Mendiz eramanac airian.*
25. *Lehen bizcarraren puntan
Laphurdic itchur on zaukan,
Laster bertzalderat yaustian,
Baztan hedatu zen lezian,
Etche hazkarrekin naski,*
30. *Bainan beltzac ere aski.
Han moya arizkunekin,
Urac bilduz elkharrekin,
Tapizac sorroz, errekan
Hedatzen dire herrunkan.*
35. *Arthaldiac, bi alderdietan,
Alha dire mendietan.*

- Dena herrichkaz inguru
Pharatua: norgare gu?
Haran eder batian dago,*
40. *Nola Sala, Elizondo.
Lagun maite ostatuco,
Errac ezetz, hic Patchico.
Herri hunec, denian diru,
Beghitarte izanen du.*
45. *Harraghiz ezdu eskasic,
Heldu zaio menditaric.
Berritz, yaustian etchen aldian,
Saltoz, bere hoberenian,
Yakinsun dire emaztiac,*

50. *Arrainac nola har sariac.
Landan badu artho, harbi,
Lurrac han dakhar zer nahi.*

*Aitzinat, haurrac, aitzinat,
Laster moringo zubirat,*
55. *Zubi atrebitu, haltua,
Ez eghin behiti saltua;
Bi menditan doblez zangua,
Nonbait du erdian ondua.*

Barnia, sudun edariaz,
60. *Ukiz izari handiaz,
Loth arimaz Belateri.
Higan, mihia agheri,
Higan, higan, bethi higan,
Makhur, chutic, itzulican.
Oihanac handi orotan,*

65. *Fagoz dire patar huntan.
Ez gal denbora solasen,
Nola bazine Parisen.*

*Baldin denboraz Belaten
Zenbat herio eghinden*
70. *Kantaz nihor hasten bada,
Eghiozu gorrarena:*

*Harría bezin borthitza
Izanic ere bihotza,
Aitzian Belateco leziac*

75. *Gorde tuen heriotziac,
Bada urtzeco nigarrez
Eta lazteco beldurrez.
Mendiz hiru oren huntan,
Utz dezagun orai Baztan,*

80. *Erratzu ezker haranian,
Ultzama berriz eskuinian.
Zohaz ahalaz airetan
Bideco bi herrichketan,
Ezbaituzu yanen, segur,*

85. *Gustuz, nahiz duzun agur.*

- Iruñian gaituc, muthilac;
Bazter orotan ezkilac,
Pezac pezari oihuka,
Jendia non nahi metaka.*
90. *Gaitz da elkhar ezagutzia.
Hau da munduaren sortzia!
Orain behardu doblatu,
Nemoursen yendez berratu.*
- Sartzian Fransesac hirian*
95. *Jendia eman da lorian.
Bi egun doblez bederen,
Ezda lanic ikusiren.
Yan, edan, non nahi dantza,
Biba, ezduc hau bizi gaitza!*
100. *Anjelusec yo du, horra
Arghiz etchetan berdura,
Basuac zazpi coloretan
Yzar dire paretetan.
Balconen burdinac suaz*
105. *Ikusgarri dire gauaz.
Aingheru khoruac iduri,
Beira athen arkueri.
Zerurat dagoz colonac,
Forma guzitan eghinac,*
110. *Bere frisa, cornichekin,
Gain behera pichtuekin,
Kortesano kopletaric
Irakutsiz artetaric.*
- Ezbada ere kontutan,*
115. *Comerziua agurretan
Hainitz nobleki da mintzo:
Bardin egun eta atzo.
Korreiu, estaltzian arghiz,
Ezda errenkura astiz.*
120. *Zenbat izan den fidela
Suz mintzo da kartzela.
Zerbitzua, gaichto deino,*

- Segurutzen du oraino.*
Haren bichtaz ezin asia
125. *Ikhusten delaric yendia,*
Eliza, gauza lehena,
Hemen heldu da azkena.
Aitu baduzu aiphatzen
Haren dorreco ezkilen,
130. *Badakizu segur unghi*
Hetaric bat zein den handi:
Hamabi zapatain barnian
Kokatzen ditu lanian.
Hartaz behiti, kanpotic,
135. *Aingheruen eskuinetic,*
Agheri zen dorre gainian
Gurutze bat ederrenian,

Esta descripción apareció en *l'Ariel* el 5 de octubre de 1845. Verso 31: *Moya* = Maya (Amayur). *Arizkunekin* = con Arizkun, pueblo de Baztán.— Verso 40: *Sala* = casa.— Verso 54: *moringo* = de Marín, el puente de su nombre en Baztán, por donde pasa la carretera que conduce a Pamplona. (Véase: *Los Guardianos de Belate*, por el P. DONOSTIA, en BAP, 1949, p. 309-321).— Verso 59: *sudun* = aguardiente o licor fuerte (?).— Verso 68 y siguientes: aluden a las muertes y robos cometidos en Belate por los ladrones de Lanz, de los cuales hablo en el artículo citado en líneas anteriores.— Verso 88: *pezac* = cañón; *pezac pezari* = respondiéndose los cañones, clamoreo de cañones.

HAURREN DANTZA

- Nola ez bainiz dantzari,*
Utziren nuke bertzeri
Pintatzia zenbat puliki
Zenbat itzuliz bereziki
5. *Balcoin hartuac erreghec*
Yostatu zituzten hurrec.

- Bilduac inguraturic,
Hiri hegal guzitaric
Iduri Eskaldun gaizuac*
10. *Baionac galdetzian hauzuac,
Bazen hogoi hiruetan
Ezartzen zirenian betan.*

- Hekin dantzan eta lanian
Ikhustia behin Yruñian*
15. *Plazer bezin beghientzat,
Atseghin zen mihientzat.*

- Ezdkait nola airetan
Hari ziren kalaketan.
Zumez zituzten ichterrac*
20. *Utziric gorphutz zaharrac:
Gora behera igualac,
Iduri zuten ighelac,
Ighel eskola artuac,
Unghi yakinac pontuac,*
25. *Aho zintzur gabez oihuz:
Batian hasiz, akhabatuz,
Arin ziren hekin saltuac,
Zalu erri musikazkuac.
Miñiz etzuten bizkarrian*
30. *Ezdeus dañuric oinen pian.*

- Baratziac, nahi baitutzu,
Hetaric zenbeit biltzatzu;
Dantzan hari direlaric,
Nihor orroit ez delaric,*
35. *Kolpez, zapatu tokia,
Horra lorez estalia.*

- Garbi bazuzten haintzurac
Etziren itsusi obrac:
Ezpelez liliac inguru*
40. *Dasaiuac buruen buru
Hainitz erreken artetic,
Nihon belhar gabetaric;
Hesiac elhorri-churiz,*

- Aithor zitezkenac arghiz.*
45. *Langhile hoic ziren bezi,*
Denac, gherritic behiti,
Yaka labur batzuekin,
Churi-horiz eghinekin:
Belhauna agher zelaric
50. *Urre franjaren azpitic.*
Galtza gabe galtzardiac;
Zanguan zapata churiac;
Buruac bortz kolorezko
Kalota batian bolazco.
55. *Nihorc ez hobeki bertzec*
Yakin dute Franses prinzec
Adrezia saristatzen,
Lan guzien prezatzen;
Plazerez galde ikustia
60. *Yostetaren berritz hastia.*

Apareció esta descripción en el número de *l'Ariel* correspondiente al 12 de octubre de 1845. Siguiéron: *Zezenetako plaza berria* (descripción de la plaza y personas. Dos columnas enteras 10-20? octubre). *Zezenen plazaco yendia* (una columna). *Zezenac* (media columna). Sigue *Zezenac* (columna y media, 26 de octubre). *Zezen lasterken seghida* (dos columnas y algo más, 16 de noviembre. Siguen el 23 de noviembre, con el mismo título, otras dos columnas y algo más, y la descripción de otros festejos como caballos, moros... Sigue la descripción en 30 de noviembre con extensión de más de una columna. Pero no he visto el fin de esta relación ni este año de 1845 ni en el siguiente de 1846.

Estas fiestas se organizaron con ocasión de pasar la reina Isabel al balneario de Santa Agueda. Según la *Gaceta de Madrid* (6 de septiembre de 1845, núm. 4.010) la reina Isabel II y la familia Real llegaron a Pamplona el 3 de septiembre de 1845, a las cinco de la tarde. Los Príncipes de Francia, Duque y Duquesa de Nemours llegaron el 4 a las tres y media. Se alojaron éstos en casa del Conde de Ezpeleta. En su honor se organizaron corridas de toros y un banquete, al final del cual numerosas comparsas ejecutaron bailes del país, llamando la atención principalmente la Jota Aragonesa. A petición de los Príncipes fueron repetidos estos bailes nacionales al día siguiente. Los Duques de Nemours salieron para Francia el día 8 de septiembre de 1845. (*Gaceta de Madrid*, núm. 4.014, 10 de sep-

tiembre de 1845).

Por entonces se hablaba mucho de las futuras bodas de doña Isabel II. Como no se excluía la posibilidad de un enlace ventajoso para Navarra, el recibimiento fue apoteósico. Hubo dos corridas de toros y una novillada, los días 5, 6 y 8 de septiembre, a las que asistió, en palco de honor a la izquierda de la Reina, el Duque de Nemours.

La Diputación cumplimentó al Duque de Nemours yendo en corporación al palacio del Conde de Ezpeleta, dispuesto para su alojamiento. Con letra del señor Barón de Bigüezal, don Mariano García compuso un himno para esta circunstancia.

Hay un dato curioso que no debe dejar de consignarse aquí. Nos lo da el periódico *l'Ariel* en su número de 14 de septiembre de 1845. Según esta referencia, conocemos la fecha en que se compuso una canción satírica o festiva que corre aún hoy en boca del pueblo vasco. Se trata de la canción *Ikazketako mandoa* (*Hau da icazketako / mandoaren traza / etc...*) *l'Ariel* dice:

“Nous insérons aujourd'hui une improvisation de circonstance dûe à la verve bouffonne d'un barde Navarrais. L'Europe a su par les journaux que la reine Isabelle avait fait choix des quatorze plus beaux mulets d'Espagne pour traîner de Tolosa à Pampelune le carrosse de S.A.R. Mgr. le duc de Nemours. A cette nouvelle, un charbonnier de la montagne est venu offrir sa mule, prétendant que pour le luxe de l'équipement et la beauté de l'animal il serait impossible de trouver mieux”.

★ ★ ★

66.- INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES VASCOS

[AM, Vol. VII (1952) p. 3-49]

No se presta a muchos o nuevos comentarios la materia de que se trata en este artículo, pues el instrumento por excelencia destinado a acompañar las danzas populares es la flauta llamada *txistu*: *chistu*. Más o menos esporádicamente se han usado o usan otros instrumentos: son una excepción en la costumbre general del país de habla vasca. Así, he conocido juglar de la montaña navarrovasca que para tocar el fandango dejaba la flauta popular y tomaba el clarinete. ¿Era, tal vez, por intuición de que el fandango no era fruta nativa de la tierra, sino importada?

Así, pues, sin guardar un orden de distribución riguroso, hablaré de los instrumentos según su importancia. A las descripciones añadiré algunas notas históricas que completen el conocimiento de sus características.

TXISTU = FLAUTA

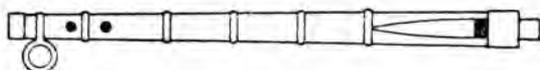
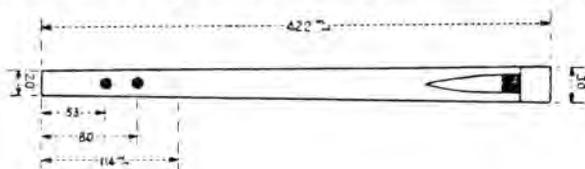
Es una flauta de pico, de la que se conocen tres clases: la flauta ordinaria (*txistu*), la *txirula* (más pequeña) y el *silbote*. Sus dimensiones son diferentes y también su sonoridad, como es lógico.

El *txistu* (parte de la madera) es de 422 mm. El diámetro exterior de la cabeza, 30 mm. Diámetro exterior de la parte baja, 20 mm. La cabeza tendrá 25 mm. de largura. El calibre interior, 13 mm. de

diámetro. El hueco de la lengüeta, 15 mm. de ancho. La dirección de ésta, a la parte baja de la boquilla. Los agujeros se harán con broca de 9 mm. y medio. De la parte baja al centro del primer agujero dista 53 mm.; al segundo, 80, y al tercero que queda debajo, 114. La largura total de la boquilla será de 43 mm. Anchura, parte alta, 15 mm. Parte baja 13 mm. y medio. La chapa de tope está a los 27 mm de la parte baja. La lengüeta tendrá 83 mm. de largo, 16 de ancho y termina en forma puntiaguda en la parte baja, donde se sujeta el anillo.

El txistu lleva un aditamento de anillos que se fabrican a gusto, según la clase o categoría de instrumentos (de boj, palo santo o ébano), y son de latón, metal blanco o plata.

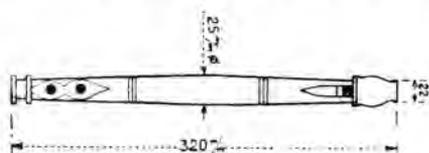
El cabezal será de chapa, y termina donde comienza el hueco de la lengüeta en su parte delantera. Atrás tendrá un rebaje, lo mismo que la madera, para evitar la incomodidad del canto vivo en



Chistu

la barbilla. El anillo de la parte baja (también de chapa) tendrá 14 mm. de ancho. El resto de los seis anillos son de media caña y tienen una anchura de 5 mm.; en la parte baja el último anillo lleva cruzado verticalmente otro en el que se introduce el dedo anular, y así se sujeta el instrumento. Es de 19 mm.

La txirula es de una largura total de 320 mm. Anchura máxima, 25 mm.; mínima, 18. Los adornos salientes, 23 mm. La cabeza es de una largura de 34 mm., con anchura de 25, rebajada en la boquilla a 20 mm. El hueco de la lengüeta, 12 mm. de ancho. El rebaje de la



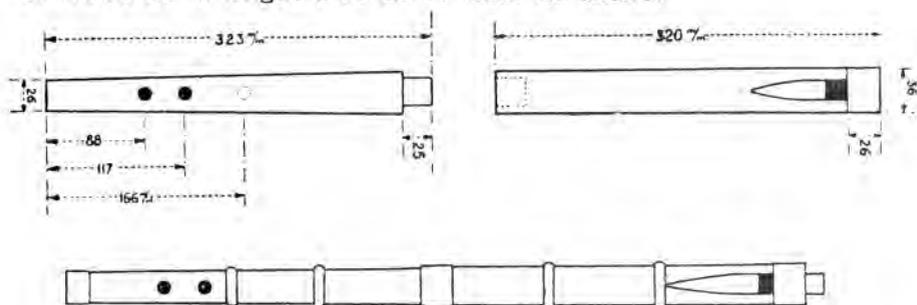
Txirula

misma desde la parte baja de la cabeza es de 30 mm. de largo. El instrumento termina con un adorno; desde éste al segundo adorno hay 17 mm. De la parte baja al cuatro del primer agujero hay 34 mm.; al segundo, 58, y al tercero (el de abajo, parte posterior del instrumento, o reverso), 82 mm. Se hace un rebaje en los agujeros para buen asiento de los dedos.

El calibre interior será de 10 mm. Los agujeros han de hacerse con broca de 9 mm.

El *silbote* se compone de dos trozos, que se enchufan. Lleva un empalme en el centro, destinado a este fin. La parte de arriba tiene una largura de 320 mm.; la de abajo, 323 mm. Largura total del instrumento, 623 mm.

El diámetro exterior de la cabeza es de 36 mm.; en su parte baja, 35 mm. Calibre, 16 mm. y medio. Largura de la cabeza, 26 mm., con igual rebaje que el txistu para la barbilla. La largura del empalme es igual a 25 mm. Diámetro interior del empalme, 25 mm.; el hueco de la lengüeta es de 17 mm. de ancho.



Silbote

El diámetro exterior de la parte alta (la inferior del instrumento) es de 35 mm., y de 26 en la baja. La largura del empalme es de 25 mm., y 24 de diámetro.

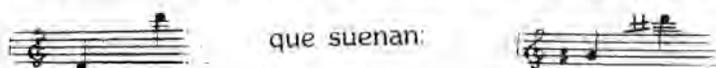
Hay 88 mm. de distancia desde la parte baja al centro del primer agujero, 117 al segundo y 166 al tercero, que queda debajo, en el reverso del instrumento. Los agujeros han de hacerse con broca de 10 mm.

La boquilla tendrá 43 mm. de largura total. Anchura, parte alta, 17 mm., y 15 y medio en la parte baja. La chapa de tope está a los 27 mm. de la parte baja.

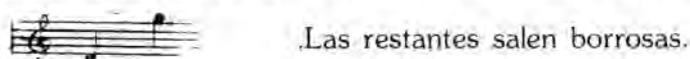
El anillo cabezal tiene las mismas características que el txistu. El del empalme, por la parte de arriba, también de chapa, es de 28 mm. de ancho. El de la parte baja, 20 mm. Los otros cuatro anillos son de mediacaña, con anchura de 8 mm.

El material empleado en el txistu ordinario y en el silbote puede ser ébano, boj y hasta se ha llegado a preparar con madera exótica *paddu*. Esta, como el boj, es de color claro: hay que teñir estos txistus; con el roce pierden el tinte y no son agradables a la vista. La calidad del sonido varía según el material empleado. Los anillos, si no son de plata, pierden el cromado que se da a los de latón. Se han fabricado también bastantes de alpaca, que se conservan bastante bien. Hay otros de acero inoxidable (1).

Extensión. La del txistu ordinario es de dos octavas-



El txistu vascofrancés o txirula tiene los mismos límites que el txistu ordinario, pero sus notas agudas suenan más rasgadas. Su ámbito bueno es de una escala más una cuarta-



El silbote suena una quinta baja: su parte más utilizable, por sonar mejor, es poco más o menos una escala:



Sin embargo, abarca dos escalas completas:  más una quinta más grave *do* a *sol*, que suena agradablemente cuando el instrumento es bueno. Las notas altas son algo difíciles de dar. No olvidemos que el silbote es desmontable en dos piezas.

Para escribir la música destinada a este instrumento en combinación con banda, orquesta, etc., la solución es considerarlo en si natural y no en si bemol. Por lo tanto, escribiéndose el txistu en *do*, el silbote debe ir en *sol*; es decir, los tonos más próximos a estos dos instrumentos cuando van con orquesta, etc., son *si* y *fa* sostenido. La fusión con otro conjunto instrumental nunca es perfecta, pues en estos instrumentos populares la tendencia de sus betas interiores es distinta en cada uno: así, aunque todos reciban el mismo tratamiento, salen, sin embargo, distintos. Los constructores achacan, además, estas diferencias, a las partes porosas de la madera.

El sonido depende del aire y de la dirección que lleva cuando sale de la boquilla para que la lengüeta se encargue de cortarlo o interceptarlo. El sonido resulta más o menos amplio según las dimensiones del tubo por donde discurre el aire.

El txistu de 43 cm. tiene una sonoridad dulce, agradable. Su parte baja es algo obscura, sobre todo cuando en los aires populares se toca al aire libre. Las últimas notas son algo silbantes. Su mejor registro es el central.

La txirula es de menor sonido en volumen, pero más incisivo por su tesitura a la octava alta.

La sonoridad del silbote es opaca, aunque agradable, y su papel en el conjunto orquístico popular es el del bajo, lo que le reduce ordinariamente a un puesto secundario como interés musical.

El txistu admite el vibrato y el trino. Hemos visto hacer el vibrato con un rápido movimiento del dedo encima del orificio que da la nota, aunque sin cerrarlo. El trino se ejecuta cerrando con rapidez el orificio inferior al que suena.

El sonido del txistu, aunque dulce y no rasgado, tiene una área de extensión auditiva mayor de la que nos imaginamos. Así, nos cuenta Iztueta haber oído decir a un anciano pastor de su pueblo que, en un monte elevado de Zaldivia (pueblo de origen de Iztueta), solía bailar gustosísimo las *txantxakak*, ejecutadas por el tamborileo en la plaza de Ordizia (Villafranca), que dista dos horas de dicho lugar. El mismo Iztueta, yendo a Lazcano, oyó, desde una colina que llaman Albichueta, las alboradas que ejecutaba el tamboril en el pueblo de Orendain: entre ambos pueblos hay hora y media de camino (2).

El txistu lleva un anillo en la parte inferior del instrumento, en el que se introduce el dedo anular. El dedo meñique está libre para cerar o abrir la extremidad inferior del tubo. Los dedos índice y corazón se aplican a los dos orificios o agujeros colocados en la parte superior: el dedo pulgar se coloca en el orificio inferior.

El txistulari lleva colgando de su brazo izquierdo un tamborcillo que es más alto que ancho. En él golpea con su mano derecha, pues la izquierda sostiene el instrumento. Llevan este tamborcillo los txistularis primero y segundo, cuando tocan juntos con el silbote. Este no tiene mano libre, pues ocupa las dos en sostener el instrumento. Hoy, generalmente, todos los txistularis sostienen el instrumento (tambor y txistu) con la mano izquierda: con la derecha golpean en el tamborcillo por medio del palillo. Sin embargo, hay

casos en que se invierten las posiciones de ambos.

El tamborcillo es ordinariamente de: largura exterior de la caja, 255 mm.; diámetro exterior, 250; anchura de los aros, 22; grueso, 6, con media-caña. Los aros llevan 10, 11 ó 12 agujeros para la cuerda que se pone más o menos tensa por medio de lazos de cuero. A los aros exteriores se les aplican unos arêtes de cuero para colocar el cordón (que suele ser de seda), del que pende el tamborcillo del brazo del ejecutante. Se le golpea con un palillo de diversas maderas de 320 mm. de largo por 14 de grueso en la parte más fuerte.

Completa este conjunto el tambor plano, que también llaman atabal, de madera unas veces; otras, de metal (redoblante), con el que se subraya y adorna el ritmo elemental que señalan los tamborcillos de los txistularis. Recogí el dato de que antiguamente el tambor era más alto que ancho, de forma parecida al de los txistularis, aunque de mayores dimensiones.

El atabalo toca con dos palillos. Las medidas del atabal, no fijas, son: Altura exterior de la caja, 160 mm.; diámetro exterior, 320; anchura de los aros, 32; grueso, 7; los aros llevan trece agujeros para la cuerda y son estirados con tensores de cuero. Se han generalizado los tambores con tensores de metal; en este caso los aros no llevan agujeros. La medida de los palillos para tambores es de 360 mm. de largo por 18 de grueso, en la parte más voluminosa. En el Museo Arqueológico y Etnográfico de Bilbao hay un tambor que data de hace más de cien años. Procede de la casa de Domingo Manterola, de Ceanuri (Vizcaya). Es todo él de madera. Tiene de diámetro interior 30 mm.; de perímetro de circunferencia, 1,070; altura, 270 mm.; altura del aro superior desde el parche, 20 mm. Se pone tenso por medio de una tuerca metálica. Según lo vimos, parece un atabal de construcción popular, con la tosquedad propia de labores rurales. Lleva unas iniciales en dorado T y G entrelazadas. Su ficha, n.º 55.

El verdadero tipo orquístico popular es el de un txistulari con su tamborcillo y el atabal. Una sola flauta es la necesaria para tocar las melodías de baile: éstas están concebidas como simple melodía, sin necesidad de aditamentos armónicos o contrapuntísticos. Si en algunos sitios se tocan con el grupo orquístico de cuatro músicos, ha sido por adaptación, no porque las melodías hayan nacido en esta forma polimelódica o acompañada. Se echa de ver esto en la misma forma de adaptación, que es un relleno más o menos afortunado.

El txistu en las melodías populares no exige gran habilidad de parte de quien lo maneja. Por otra parte, los tradicionales txistularis populares, de cierta edad, no conocen la música, la escritura, porque todos ellos son gente labradora, que, por afición o tradición familiar, han cultivado el instrumento con que hacen bailar al pueblo donde radican o a donde les llaman, sobre todo con ocasión de las fiestas tradicionales.

Hoy, los hijos de estos txistularis populares conocen ya la música; otros, sin ser labradores, habitantes en pueblos de mayor o menor vecindario, tienen nociones de música. No faltan quienes, además de trabajar durante el día en un empleo más o menos remunerador, ocupan sus ocios en construir txistus y tambores, con gran experiencia del instrumento, no sólo en cuanto a la ejecución, sino a la sonoridad del instrumento. Esto les permite escribir métodos graduados destinados a la difusión del instrumento.

Antiguamente, tal vez, se importaban estos instrumentos. En 1650, por la «Pragmática» se produjeron importaciones de cascabeles con bordecillo en medio, flautas y chiflos. Eran de importación francesa. Antes, en 1603, al reanudar el comercio con los Países Bajos Españoles, se importaban, como géneros traídos de Nuremberg: *cascabeles, chiflos...* (3). Tal vez alguna de estas partidas se refiera a la flauta popular.

Hoy en día, algunos txistularis llegan a una gran habilidad en el manejo del instrumento, venciendo dificultades no pequeñas que les acreditan de *virtuosos*. Hemos conocido y conocemos algunos de ellos.

Antiguamente, es decir, hace ciento cincuenta o más años, también debió de haberlos, según testimonio de Iztueta (1767-1845). Cita a Vicente Iburguren, juglar de San Sebastián, que ejecutó en Madrid, con el txistu, un concierto de violín (4). Tal vez era este mismo txistulari, Vicente, el que fue a Madrid llevado por el Duque de Medinaceli y entusiasmó a sus oyentes en un salón aristocrático, tocando la melodía del *Ezpatá-Dantza*.

De Baltasar de Manteli, natural de Vitoria (1748-1831), se cuenta que tenía tal habilidad, que podía tocar dos silbos a la vez, y en esta forma piezas de gran dificultad; por ejemplo, unas variaciones sobre el tema *Oh cara armonia* de *Il Flauto Magico*, de Mozart (5). Zamacola (6) dice haber conocido dos txistularis que hicieron la admiración de los músicos de la Capilla Real, grupo tenido por el más competente en música.

Debemos hacer una observación personal referente al trío o cuarteto de juglares vascos, populares. Hemos dicho que la mejor sonoridad del instrumento está en su parte central. No siendo sino restringida la escala del txistu, se comprende que, en música de conjunto, el segundo haya de moverse parte en el ámbito central y parte en el bajo. De ahí poca sonoridad, poca claridad en el conjunto, esa claridad que es característica, por ejemplo, de un cuarteto de cuerda. De esta opacidad participa en mayor grado el silbote. Por consiguiente, no podemos pedir a este conjunto de flautas lo que exigiríamos de un cuarteto de instrumentos de viento o de cuerda. Esta opacidad disminuye cuando los txistularis reunidos son 20, 50, 100, y hasta 200, como se ha visto en manifestaciones algo frecuentes habidas en Bilbao, San Sebastián, Pamplona, Bayona, etc. Entonces, todo toma cuerpo, y las diversas cuerdas se oyen suficientemente claras para que el conjunto resulte agradable al oído.

Este pequeño grupo orquístico, destinado más bien al concierto que no al acompañamiento de la danza, ha hecho nacer una literatura musical que apareció sobre todo en la revista *Txistulari* (7). De este repertorio se sirven los grupos de flautistas existentes en pueblos crecidos. Tolosa parece ser la villa que con más insistencia conservó el silbote. San Sebastián no lo tuvo hasta que el actual txistulari Isidro Ansorena lo agregó a su conjunto. Actualmente se utiliza el silbote en pueblos importantes de Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra. No es de uso corriente en los pueblos pequeños. Además de San Sebastián y Tolosa, existen grupos con silbote en Vergara, Rentería, Elgoibar, Villafranca de Oria, Zarauz, etc.

Algunos de estos grupos tienen apoyo oficial para el sostenimiento del silbote; la mayoría, sin embargo, lo tienen para presentarse en público en forma más completa.

No tenemos datos exactos acerca del uso del silbote en tiempos pasados. Iztueta, que escribió su libro de danzas en 1824, no parece conocer el trío o cuarteto de txistularis. Sin embargo, en unas cuentas que aparecen en el Archivo Musical de Bilbao, año 1828, se dice: «El músico silbote cobró 600 rs. según su recibo nos. 30 y 31. El año 1829 se pagaron 240 rs. al silvate» (*sic*).

Humboldt habla del silbote. En sus papeles inéditos existentes en la Biblioteca de Berlín (cuya fotocopia poseo) se dice: «Para la música de varias partes usan de otro silvo mayor, que está naturalmente en tono de Capilla, y entonces ése hace de segunda voz». En estos papeles de Humboldt hay piezas de música a dos txistus.

Debió de haber conjuntos de dos o más silbos (¿sin silbote?) en el siglo XVIII, pues en 1779 se leen partidas como ésta: «Recibimos... 90 reales de vellón por la asistencia a tañer por mi y mi compañero, silvos acompañados por cajas en el Octavario de Corpus... Joseph Antonio de Lizaso».

En 1816 se pagaron «100 rs. por los dos tambores y los dos silbos» (Arch. Mun. de Bilbao). Esta y otras notas de mis cuadernos nos dicen que en Fuenterrabía, por ejemplo, con ocasión de las Juntas Generales, se reunían varios tamborileros. En 20 de octubre de 1784, Francisco de Lizarriturri, juglar, dice: «tubo en su casa de orden de los comisionados de V. S. quatro juglares cuiu gasto...», etc. (Arch. Mun. de Fuenterrabía). En la sesión del Ayuntamiento, de 1777 (30 de agosto) se decide «que se hagan venir dos tamboriles» (id. id.).

Carlos Dembowski (8) dice que el zortzico «se baila al son del tamboril, orquesta compuesta de dos pífanos y dos tamboriles. Estos instrumentos no son tocados más que por dos músicos. (Nótese que no era necesaria la presencia del atabal para reforzar el ritmo). En las grandes ocasiones ... la orquesta es reforzada con otros dos músicos, que tocan uno el silbato, flauta de sonido bajo, y el otro un tambor más bronco, y que hacen, por decirlo así, ellos dos el bajo de los sonidos más agudos de los otros instrumentos». (Aquí tenemos el grupo completo conocido actualmente).

Un viajero inglés, de 1700 (9), hablando de San Sebastián, dice que en el baile de los domingos y días festivos «hay 3 tambores y flautas. El tambor mayor que, además, ejerce el oficio de verdugo, lleva el tambor más grande, que viene a ser del tamaño de un tambor infantil. Tocan el silbato sosteniéndolo con una mano, mientras con la otra baten sus tambores hasta que se forma un corro».

Con ocasión del paso del Rey Don Fernando VII y la Reina Doña Amalia, leemos en relatos de la época (10), refiriéndose a las fiestas celebradas en Bilbao en 1828: «...no se olvidó sazonar esta fiesta con el acostumbrado agregado de una famosa tanda de tamborileros».

La *condición social* del tamborilero es hoy la de toda persona honrada, respetada por todo el mundo. No lo fue así en otras épocas.

Hay en *El Guipuzcoano Instruido* (11) una nota que dice: «Cargos honoríficos. Ordenanza cuya confirmación acuerda pedir la Junta en el Consejo para que no sea jamás admitido en ninguna de las Repúblicas a la voz activa ni pasiva en sus elecciones. Tamborilero

alguno, que actualmente lo sea, ni haya sido antes asalariado, ni tampoco Tambor, carnicero niregonero, no sólo de los que a tiempo de elecciones estén en ejercicio de semejantes oficios, sino aún los que hubieren estado en cualquiera tiempo anterior» (del año 1760).

En Valmaseda solían gastarse sumas importantes en pagar al atabalero, por tener que traerlos de fuera, «porque los de la villa, teniéndole por oficio bajo y opuesto a la hidalguía vizcaína, no se prestaban a ello» (12).

Hablando del tamborilero, dice el autor de la *Respuesta Satisfactoria* (13): «... porque, ¿qué sugeto es el Tamborilero para infundir respeto ni para celar? Primeramente se le tiene por el más baxo de toda la asamblea...».

La desconsideración social del tamborilero llegó a extenderse a sus familias. Así, sabemos que una vez se negó la comunión a un hijo de tamborilero. Al tamborilero que no quisiera dejar su oficio y aun romper sus instrumentos de forma que no dejase la menor duda en punto a renunciar a su oficio, había censores, confesores que le negaban la absolución y no le permitían cumplir con Pascua. Algunos de estos confesores exigían que fuesen quemados sus instrumentos. Lo sabemos por una consulta que en 1820 se hizo al P. Fr. Ignacio de Aldekoa, misionero del convento de Franciscanos de Zarauz. Llevado el asunto a Pamplona, don Juan José Fernández dictaminó de modo contrario, estableciendo la doctrina corriente respecto de la licitud del oficio. (Inédito).

Confirma este malver al tamborilero la circunstancia de que los agotes (gente separada del pueblo y despreciada) podían ser tamborileros, aunque les estuviera prohibido danzar y jugar con los demás vecinos. (Cfr. FLORENCIO IDOATE, *Agotes en los valles de Roncal y Baztan*, en *Rev. Príncipe de Viana*, vol. IX, 1948, Pamplona, pág. 492).

Iztueta (14) dice que los tamborileros solían ser «el muchacho del molino, el dulero de la casa, el carbonero del bosque, el pastor que cuida el rebaño en el monte, todos los cuales aprenden a tocar el txistu o la dulzaina por pura afición y sin maestro alguno». Los txistularis de pueblos mayores solían ser, por ejemplo, ebanistas, zapateros..., según documentos que he visto en el Ayuntamiento de Fuenterrabía.

Hay que considerar que muchas veces este oficio pasaba de padres a hijos: conozco actualmente alguno de estos casos. Cuando no ocurría esto, la plaza se daba por oposición.

El tamborilero daba algo así como un apellido a la familia. En 1614, en San Martín de Unx (Navarra), en una partida de bautismo se designa al niño por el «hijo del tamborilero», sin más nombre ni apellido. Son bastantes los apellidos de personas actuales y nombres de casas que llevan este apellido: «Txanbolinea, Danbolintxo (diminutivo), Danboliñenea (del tamborilero), Danborinarena (íd.), Damborena, Danbolinzarrenekoa (del antiguo tamborilero)»; o bien en esta forma «Tanborin, Tanboin, Tanburindegia (casa del tamborilero), Thanboury, Tanborinhandienia (del tambor mayor o principal). (15).

No conocemos ningún método antiguo para aprender a tocar el txistu. La gente iletrada lo aprendía sin papel. Hoy, que se ha extendido la afición al instrumento, se ha querido llenar este vacío. Así, el P. HILARIO OLAZARAN, de Estella, publicó en 1932, *Txistu, método y repertorio para flauta baska*, en que hay melodías tradicionales y otras de su invención. Tiene 74 páginas. Anterior a él (de 1929) es *El Txistu, lo que es y cómo se toca* (de 14 páginas). En la revista *Txistulari*, ISIDRO ANSORENA publicó algunas lecciones de txistu. Las reunió y amplió en un Primer curso (de 53 páginas) con el título *Txistu ots gozoa zñola?* (¿Cómo obtener sonido dulce de txistu?) (16). La efímera revista vascofrancesa *Aintzina*, vió comenzar, sólo comenzar, un método de txistu, por Jean Hillau y Pierre Landaburu (17).

El txistu parece haber sido conocido en el país desde hace muchos años. Tal vez haga referencia a él el epitalamio dedicado a la reina Leodegundia (hija de Ordoño I de Asturias), versos del siglo X, en los que aparecen los términos: «laudes dulces fluant tibiali modo», «tibia resonat», «modulamen tibiale», «cantu (dulce), tibia (personet)» (18).

En los volúmenes de Registros de Pamplona (Edad Media) se citan, junto a sonadores de gaita, como Diago, algunos «tamborer», «tamborino», como Bernat d'Oyon, Martín de Artajo de Lumbier, y un Samuel, que por su nombre parece israelita.

Las cuentas municipales nos suministran datos más o menos abundantes acerca de la existencia de estos «julares o juglares» (así vienen llamándose hasta épocas muy recientes). Por documentos de Tudela de 1480-81, sabemos que Juan de Valero, tamborín, tocó en la procesión de Corpus Christi el 18 de julio de 1480, que al año siguiente en la misma procesión hubo dos tamborines (19).

De mediados del siglo XVI (1552-1564) tenemos notas de pagos a tamborinos que tocaban en la procesión de Corpus de la parro-

quia de Xemein (Vizcaya). El tamborino que venía todos los años para las procesiones de Corpus y su octava era Pedro Gorosarri, tamborilero de Berriatúa (20).

En Valmaseda, en 1549, Pedro de Figueroa, «ministril y tamborino», es citado para este empleo (21).

En 1571 «se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos tamboril e rabel de arco, por dos días que se ocuparon en tañer en los regocijos del Nacimiento del Príncipe Nuestro Señor, 470 maravedises» (22).

Siempre es el hombre el que aparece tocando el tamboril. Alguna, rara vez, la mujer. Así, en un proceso de brujas de 6 de mayo de 1611, en Fuenterrabía, aparece una confesión de Isabel de Arano, diciendo haber visto a «Inesa de Gaxen, francesa, mujer de Pedro de Sanza, que tocaba un *tambolin*» (23).

Según el libro de Pierre de Lancre (que vino al país vasco a proceder contra la epidemia brujeil), las reuniones de brujas o aquelarres no se hacían sin música de txistu y tambor, salterio o violín. El autor da los nombres de algunos de estos juglares que tocaban dichos instrumentos (24).

El txistulari era la base imprescindible de las alegrías populares. Lo era también en momentos de tristeza, como el entierro de un niño, según atestigua el Conde de Laborde, (25) testimonio parecido al de Luis de Marcillac, cuando habla de Bilbao, en 1807.

El txistu se utilizó en Lequeitio en 1573 para reanimar el espíritu del pueblo, aterrado por una peste de nueve meses, en cada uno de los cuales morían de setenta a ochenta personas. «Pagué a Domingo de Licona, tamborín, por lo que sirvió con el dicho oficio de tamborín todo el tiempo de la dicha enfermedad para que no la sintieran, 8 reales» (26).

El tamborilero hacía antiguamente de atalayero en los puertos, llamando con toque especial a los marineros cuando una ballena se presentaba a la vista, a fin de que aprestasen las lanchas para darle caza (27). Jean Laborde, en su artículo *La pêche à la baleine par les harponneurs basques*, (28) cita a Cleirac, en su *Us et coutumes* (ed. de 1671), el cual dice: «...ont decouvert la baleine..., lors ils excitents un grand tintamarre, ils battent tambours et tambourins, parcourent le village...».

En Bilbao, en 1742, hubo ocasión en que en llegando un forastero de nota se apresuraban a festejarle, acudiendo todos a saludarle. Le enviaban como embajador un tamborilero a la casa donde se

alojaba, para que «esté gozando de esta música que dise ser mui aficionado» (29). También en el pueblo de Deva (Guipúzcoa) el txistu daba la bienvenida a los forasteros que iban a bañarse a aquella playa. El tamborilero, incansable, se situaba frente al edificio donde se albergaban los recién venidos y tocaba un zortziko (30).

Por el contrario, para despachar del pueblo a las mujeres de mala nota, que, a pesar de los patriarcas del pueblo, no cambiaban de conducta, intervenía el tamboril. A estas mujeres les rapaban el pelo y las cejas, y al son de una melodía (31) las despachaban dándoles un pedazo de pan y dos rábanos (32).

Las mujeres vizcaínas, después de cargar y descargar los navíos de Bilbao, volvían a sus casas por la tarde, a veces bailando al son del tamboril, entrelazadas las manos unas con otras. La villa tenía asalariada una flauta y tamboril para que éstas bailasen los días de fiesta y de recreación: sus bailes son violentos (33).

En 1749 se utilizó el txistu para redoblar el esfuerzo de los que construían el juego de pelota de Oyarzun, ciento ochenta personas, «a que contribuyeron mucho los tamboriles y tambores que con su continuo estrépito los fomentaban y alentaban, de modo que ha costado menos de 80 pesos todo aquel aparato y trabajo, habiendo entrado en él cerca de 4.000 personas» (34).

En 1823 un viajero francés asegura haber tropezado alguna vez con un cortejo que se dirigía a una boda, llevando por delante la chírola y el tambor; conducía en triunfo un ternero adornado con cintas y lazos, que era destinado a ser sacrificado para el convite nupcial (35).

En Baztan (Navarra) el txistu acompañaba, en el siglo XVIII, a los paisanos que pasaban la revista de armas por el alcalde, que era su capitán (36).

ICONOGRAFIA. — Hay varias representaciones del txistulari en monumentos religiosos del País Vasco: en el monasterio de la Oliva, en la catedral de Pamplona (37), en la Catedral de Bayona (timpano de la sacristía), en la portada de la iglesia de Lequeitio (38). Podemos añadir a estas representaciones la del txistulari que aparece en el retablo del altar mayor de la iglesia de Lequeitio (siglo XVI), en una de cuyas escenas, la de los pastores a quienes el ángel anuncia el Nacimiento del Salvador, se ve a un txistulari tocando su instrumento. En Olite (Navarra), en una de las fachadas de Santa María la Real, aparece mutilado un tamborilero, cuyo modo de sostener el tambor con la izquierda parece denotar que le falta la flauta. Recordemos también al tamborilero que montado sobre un animal toca el

txistu y tambor (Capilla de San Francisco Javier, refectorio de los Canónigos de Pamplona).

NOMENCLATURA.— El nombre actual de la flauta vasca es *txistu*, *txirola* (*chistu*, *chirola*, *chirula*). Estos son los corrientes. No olvidemos que esta misma palabra significa también *silbido* y *saliva*. *Txistua bota* = escupir; *txistueta* = gorgo; *txistuki* = rama con que se hacen silbatos; *txistu-belar* = avena silvestre; *txiru-liru* = cabeza ligera y onomatopeya del canto de los pájaros; etc. Por excepción he encontrado una vez en una canción popular la palabra *flaiola* (flabiol), que no es conocida en el lenguaje corriente, y no aparece en los diccionarios de Azkue y P. Lhande.

No deja de sorprender que la palabra *txistulari*, hoy tan en uso para denotar al tamborilero, no se haya usado en documentos de relativa antigüedad, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. El apelativo usado es siempre *jular*, *juglar*, *tamborilero*, *tamboritero*... Iztueta usa la palabra *chilibitua*, para el txistu, y *danboliñ* para el tamborilero, tamboril. Notemos que en Burgos se llama *chirola* al pitero que acompaña a los gigantes (39).

Para denotar la flauta vasca encontramos en épocas recientes la forma *tibia vasca*. La traen el Diccionario Geográfico-Histórico de España, Iztueta y algún escritor moderno. Creemos que hay un error en esta denominación, aplicando el adjetivo latino *vasca* como si perteneciera a un pueblo, cuando su sentido es el de *ligero*, *vacio* (40).

A. OIHENART, en su libro *Noticia utriusque Vasconiae*, (41) habla de la flauta vasca. y dice:

“Tibiarum quoque ufum iis proprium fuisse significare videtur vox Vafcae tibiae (ab eo enim quod indigenae in recto Vafco dicunt rite formatur Latinum Vafcus, ut alias dicemus). Occurrit autem haec vox apud Iul. Solinum cap. 5 Seruium in lib. XI Aeneidos et Auctorem veteris Glossarij Latino-Graeci, qui eam meletetikon aulon vertit, ideo forte, quod non tam arte quam assidua exercitatione eius tyrocinium constet: (etsi non decunt qui ibi meliko scribendum cenfeant) tria enim tantummodo habet foramina, quibus quodlibet sonitus aut moduli genus distincte et concinne reddunt qui eius artem callent. Cur autem Seruius eandem plagiaulon vocet non aliam pofsum reddere rationem quam quod non recto nec transfuerfo positu, ut caeterae tibiae, sed obliquo staret in manu tibicinis ea personantis, idque etiamnum comprobatur ho-

diernus usus tibiae, qui apud Vascones maxime viget, nec enim alio fere organo utuntur in suis choreis et saltationibus; Alia tamen mens est doctissimi Salmasij quod attinet ad explicationem Vafcae tibiae, suis in Flau. Vopiscum notis et in Plinian. exercit. ad cap. 5. Solini, neque ego auctoritati tanti viri repugnare ausim." (Págs. 34-35).

Aunque ya Silio Itálico usa de la palabra *vascus* para indicar al habitante o natural de Vasconia, con todo, esta palabra significa: «vacío, desocupado (sentido de hueco), que no pesa, ligero». FORCELLINI dice: «*Vascus, VASCUS est vacuus, inanis, levis*» (42).

A propósito del tema que tratamos, dice:

"Vasca tibia, si Salmasium audimus in notis ad Vopisc. Carin. 19 est ea, quae meletikos aulos in Gloss. Philo dicitur; h. e. tibiae quoddam genus curuum et obliquum soni levioris et acutioris quae praecipue tibicines inflandi artem ediscere et meditari consueverunt: a vasco sono quem edebat. Solin, 5 a med. insula arundinum ferax, quae acomodatissimae sint in omnem sonum tiliarum, seu praecentorias facias, quarum locus est ad pulvinaria praecinendi seu vascas quae foraminum numeris praecentorias antecedunt; h. e. flauti a traverso, storte. Hinc Serv. ad illud Virg. Il Aen. 737: Bacchi autem ideo, quia apud Veteres ludi theatrales non erant, nisi in honorem Liberi Patris. Hanc tibiam Graeci plagiaulon vocant, Latini vascam tibiam et est Dionysia cum maxime: ea Satyri utuntur. V. Plagiaulus. Nota. His placet subdere Glossariorum veterum expositiones. Glossa apud Mai., loc. cit., t. 7, p. 585. Vascum, inanem vel nugatorium. Et t. 8, p. 623. Vascus, inanis. Et p. 625. Vascus, nugax, nugatorius, nugigerulus, gerroneus, vaniloquus. In Gloss. S. Genou. scribitur uvascum, vel wascum." (Págs. 252-253).

Vemos citado a Solino. Su texto es el que transcribimos a continuación:

"Nam illinc excidunt signa ad facies hominum uel deorum. Thermitanis locis insula est arundinum ferax, que accomodatissimae sunt in omnem sonum tiliarum siue Praecentorias facias, quarum locus est ad Pulvinaria praecinendi, siue Vascas, quae foraminum numeris Praecentorias antecedunt, seu Puellatorias quibus a sono clariore uocamen datur..."

En el mismo folio, el comentario de Camerocio:

“Vascas. Sipontinus legit: Vastas fortassis a magnitudine, uel foraminum multitudine, sic nuncupans. Aduertendum Tibias interdum denominari ab usu, ut precentorias, aliquando a sono, quem edunt, ut puellarias, nonnumque à forma, ut Vastas, saepe a materia ex qua fiunt, ut Gingrias, atque miluinias, aliquando a patria, ut Lydias, frequenter ab officio, ut Thurarias...”

En A. Ernout et A. Meillet, en la voz *tibia*, se lee: “1.º, *flûte*; 2.º, *tibia, os de la jambe et la jambe elle-même*”. En la lengua vasca hay algo que lo recuerda, pues existe la palabra *belhain* = genou y *belkhain* = txülüla, tibia (flute du genou). (43).

Estos testimonios parecen indicar, como hemos dicho más arriba, que la denominación vasca *tibia* no debe aplicarse a la flauta popular del País Vasco como si hubiera sido algo privativo suyo. Entenderlo así fue una lectura equivocada de Oihenart, a quien, probablemente, han seguido los que más modernamente han repetido la especie.

El término popular vasco que actualmente indica el instrumento es *txistu* (chistu), que significa flauta y saliva, escupir. Todas las palabras que hacen referencia a silbar se basan en él. *Txistuki* = rama con que se hacen silbatos; *xulubita, txulubita* = silbato, flauta; *xilibitu* = silbido, flauta de sonidos agudos; *xistu* = salivazo, silbido; *xistu-belhar* = hierba de tallo alto de que se sirven los niños para emitir un sonido parecido al del flautín; *xit* = especie de silbido para llamar la atención de alguno; *ziztu* = gran silbo; *ziztu-belhar* = avena salvaje; *lekaxistu* = silbido que se hace con los dedos metidos en la boca; *Txuztu* = silbo que los niños hacen con vegetales, etc.

Variedades dialectales. *Uxtü egin* = silbar; *uxtü, hustü* = silbo; *silbar, xuxtu* = silbido, silbar.

En la región vascofrancesa se usa de la palabra *txirola, txürüla, txulula* para indicar el instrumento, y siempre permanece en pie la radical *txi, txu* = tchi, tchu. Esta palabra aparece en el S. Pouvreau: (44) *txirola* = *chirola* = *fluste, fluteau*. Aunque más bien de la parte vascofrancesa la palabra *chirola* aparece en versos vizcaínos de Navidad (1826), llamando *chirola* a la flauta o *txistu*.

Esta radical aparece también como indicadora de sonido en la palabra *xirularru* = flauta de piel, significando *musette, gaita* (galle-ga?); *xirulika* = *roulade, trino, adorno de voz*; *txiru-liru* = *cabeza ligera y onomatopeya del canto de los pájaros*; *xuxurla* = *murmullo*;

xirulikan, *xirulikatuz* = lanzar un palo dándole vueltas (a causa del zumbido).

Hay, sin embargo, otras palabras que no proceden de esta raíz, y significan, por ejemplo el *caramillo* = ziburrún (silbo que los muchachos hacen con vegetales); *kopetxa* = silbo. A la flauta que se toca de lado se llama *zeiar-xirola*.

Esta raíz (*txiru*) entra también en la onomatopeya que se pone en las canciones populares refiriéndose al canto de los pájaros: *txirulirulí*...

Derivadas de esta raíz son las que indican al músico popular: Txistulari, xirolari, txulubitari, txilibitulari, txilibistari, txilibistero, etc., según las variedades dialectales o de cada pueblo.

Hay otro nombre usado también popularmente para designar al juglar: *danbolindari*, que significa tamborilero. La palabra *danboliñ*, *tamborin*, significa propiamente el tamborcillo que cuelga del brazo izquierdo del juglar; por extensión se da el nombre a la persona, y también al conjunto o música que toca en la plaza. Algunas veces indica el tambor en general.

Para designar el tamborcillo se usa también la palabra: *ttun*, *ttun* (diminutivo de *tuntun*, onomatopéyico). Término que también se aplica a la mujer de modales descuidados.

El tambor de dos palillos se llama: *atabal*, como en castellano. El palillo se denomina *tambolin-sotz*, *jaiki*, *atabal-makila*, *atabal-ziri*, *xiri*, de donde: *atabalatu* = publicar a son de tambor.

El tambor recibe la denominación común de *danbore*, de donde: *danboliñ*, etc. Pero hay otro término menos conocido, apenas empleado hoy día, que consta en los diccionarios y lo usa Iztueta en su explicación de las danzas vascas: *arratz*, que primitivamente significa *barril para lejía, sin fondo, hecho de corteza de árbol*; por extensión, todo género de barriles, cesto, etc. ... y tambor. La palabra *arratzalde* significa púlpito, sin duda por su similitud de forma con un barril.

De la palabra *danbore* = tambor, pandero, pandereta, parecen derivarse *katanore*, *gatamore* y *gathanbore* con el mismo significado. Madame de la Villéhélio, (45) habla de la pandereta *tambour à qrelots, dont on se sert particulièrement en Navarre*. Se usa también en alguna parte de Vizcaya y Guipúzcoa en las *trikitixas*, canciones de aire vivo, cantadas, improvisadas por una mujer que es acompañada por un acordeón unas veces, otras por un albugue.

Existe también la palabra *arrabita*, para designar un tambor largo.

En la región vascofrancesa substituye al tambor o tamborcillo un instrumento que recibe el nombre de *soinu*, tambourin. También se le designa con el de *bertz* (esta palabra —también *pertz*— significa, asimismo, caldero). En 1701 se le cita como *tambourin de Biscaye*, y cinco o seis años antes que Pierre de Lancre en el libro ya citado, *tambor de bizcaya sin cuero*.

El músico que toca la flauta lleva este instrumento sosteniéndolo con el brazo izquierdo (con el que toca el instrumento) y golpeando en él con un palillo que lleva en la mano derecha. Es una caja alargada y estrecha, de poca resonancia; lleva dos o tres aberturas más o menos historiadas, y en alguno hasta cuatro oídos. Hay tendidas varias cuerdas, unas de tripa y otras de metal. Su número varía. Hay de cinco, de seis y hasta de diez. Según Madame de la Villéhélio se afinan en quinta (loc. cit.). P. Garnault (46) trata de este instrumento citando la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert, que da el dibujo de estos *tambourin* (dits basques et provençaux; también los encontramos en la región bearnesa, montaña) y lo define, describe. Mahillon, en el Catálogo del Museo del Conservatorio Real de Música de Bruselas da las medidas de la caja, delgada y larga (0,91 X 0,20), y dice que las cuerdas están afinadas en quinta (*do-sol*), lo cual corrobora lo dicho por Madame de la Villéhélio.

En el Museo Vasco de Bayona hay cuatro de estos tamborines; dos de 6 cuerdas, uno de 5 y otro de 10. La largura de estos instrumentos oscila entre 77 y 84 cm. Las clavijas son todas de madera. Las llaves para afinar en forma de T, una de madera; la otra tiene el mango de madera, pero el pie de hierro.

En el mismo Museo Vasco de Bayona hay también otro tambourin de cuatro cuerdas, aunque hay en él doce clavijas. Su forma no es la rectangular de los demás tipos, sino con un saliente en la parte derecha y con una especie de puente como el de las guitarras sobre el que pasan las cuerdas. El ejemplar que vi está desarreglado; las pocas cuerdas que le quedaban daban estas notas: *sol, mi re*. Es el único ejemplar que hemos visto de esta clase, y lleva por etiqueta: *Tambourin 4 cordes*, n.º 363 del catálogo. Es de procedencia vasca.

Este instrumento más parece una cítara que no un salterio, aunque esté catalogado así en el Musée Basque de Bayonne. (Véanse algunos ejemplares similares en Dr. TOBIAS NORLIND, *Systematik der Saiteninstrumente*, herausgegeben von Stockholm, 1936, col. 258, 262, 272, 279, 280).

No olvidemos que el palillo con que se golpean las cuerdas está recubierto con tela o terciopelo.

Este instrumento se usa hoy sólo en la región suletina (vasco-francesa). Por los datos que he recogido, verbales y escritos, debió usarse también en la región laburdina (también vascofrancesa), en que hoy ya no se conoce. Madame Van Eys (47) dice: "*Il paraît exister à Guéthary un instrument de musique appelé... (ttun-ttun). C'est un morceau de bois percé de trois trous sur lequel sont tendues des cordes. Tout en jouant de la flûte on frappe ces cordes d'un petit bâton rond.*"

E. B(oucher), (48) hablando de los vascos en general y de los de la región laburdina en particular, dice: "*l'orchestre... est composé pour l'ordinaire d'un violon ou d'une flûte à trois trous (chirola) qui se joue d'une main, tandis que le musicien s'accompagne de l'autre sur un tambourin ou sur une espece de tympanon qu'il frappe avec un petit bâton pour marquer la mesure...*"

Este salterio debió de sonar en Tudela en fiestas de los años 1532, 1565, 1580, según cuentas: "*pagamos a dos salterios y hun rabiquete que tanyeron el día de San Pedro tres sueldos doze cornados (1532); a Juan Manrique y Francisco Planillo vezinos de Tarazona, la suma de dos ducados... vinieron con su atambor y salterio a regozijar los días y fiestas de Santa Ana y Señor San Pedro, como otros años se acostun bra hazer*" (1565) (49).

Existieron estos salterios en la Navarra francesa (Baja Navarra) y en Baztan, según me lo comunica en carta particular mi amigo Ignacio Baleztena. Son referencias relativas a rabeleros y salterios que actuaron en las fiestas de San Fermín de los siglos XVII y XVIII. Así, en 1610, "*Martín de Gazolaz, maestro de sacar danzas, residente en Pamplona, sacó una danza de nueve galanes con libreas verdes y moradas, con dos julares, uno con salterio y otro con chirimías*". En 1641 "*vinieron Martín y Joan de Martearena, baztaneses, con un salterio y un tamborcillo. Y Juan de Gorroz, jular rabelista y Guillén de Garroch salterio, bascos, haciendo música por las calles con vigolín y salterio y danzando el dicho violista.*" (Bascos = de la Navarra francesa).

En 1643 vinieron "*los dichos Martearena de Arizcun con dos salterios. Miguel de Arteta, vecino de Pamplona, sacó una danza de ocho al son del salterio. Anton Gorri y compañeros vascofranceses con dos salterios, un rabel y dos danzantes.*"

En 1697 Pedro de Echeverría, jular, y seis compañeros julares y salterios, cobraron 150 reales por la ocupación y trabajo de tañer los julares, salterio y rabel.

Es muy rara, en nuestro país, la representación iconográfica del salterio. Sin embargo, hay una que merece citarse, y es del siglo XVI. Se trata de una pintura mural del palacio de Oriz (Navarra). En las pinturas de las salas de la primera crujía aparece un salterio en manos de un niño que, al mismo tiempo, toca una flauta de pico.

Más adelante aparece también un txistulari con su tamborcillo. Este friso, que representa una ronda de niños, contiene también un gaitero que, al mismo tiempo, toca un tambor. Parece clara la diferencia entre estos dos instrumentos, pues el de la gaita termina en pabellón, al paso que el txistulari tiene un instrumento delgado y uniforme en su anchura.

Notemos que, en este friso tan curioso y bonito, los niños danzarines llevan cascabeles en sus piernas. Sólo los llevan los que danzan y no los que con diversos juegos juegan cabalgando machos cabríos, espadas, etc.

Notemos, también, que los niños bailan en ronda, pero no de frente unos a otros en las dos filas, sino dándose la espalda. ¿Obedece esto a ser reproducción de danza del país en que se bailara así? Hoy no conocemos ninguna de este tipo. Sin embargo, algunos años más tarde, Pierre de l'Ancre habla de una danza de brujas hecha en la misma forma de espaldas. ¿Fue pura fantasía del magistrado francés esta danza o tenía algún fundamento en la realidad de danzas populares? (Cfr. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, París, 1613, pág. 121 ss.).

Respecto del Palacio de Oriz, hay un estudio detallado de FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, 1944.

Este instrumento, que llegó a las puertas del País Vasco español por la parte laburdina y la de la Baja Navarra (francesa) y por la de Aragón hasta Tudela, ¿fue conocido en Guipúzcoa, Vizcaya y Alava? No tenemos documentos que puedan asegurarlo; las cuentas de Ayuntamientos que hemos podido examinar no dan testimonio de su existencia.

Sin embargo, en el Museo de Bayona hay una litografía (de comienzos del siglo XIX?) que dice: "*Le Tambourin Basque*." Representa una pareja que baila suelta; hay un tambourinaire con su tamborino de cuerdas y txirula. El letrero dice: "*Environs de St.*

Sébastien. "¿Es esta litografía un documento definitivo en favor de la existencia del salterio en los alrededores de San Sebastián, en Guipúzcoa? No nos atreveríamos a afirmarlo, porque el término *Environ de Saint Sébastien* es muy vago como precisión, ya que estos alrededores podrían referirse a la parte laburdina, que, en realidad, no está lejos de San Sebastián y en la que sabemos que el *tambourin à cordes* existió en él, según el testimonio de Madame Van Eys, citado más arriba.

Citemos, como nota de curiosidad, la que trae Arnaudin (50) cuando dice que la txirola vasca fue importada en la Grande Lande por los carboneros vascos. Hay, dice, "*sonadores tan hábiles, que para reforzar el sonido embocan a la vez dos flautas, tocando cada mano la que le corresponde.*"

SILBO O FLAUTA INFANTIL. TXULUBITA.— Con el nombre de *txulubita* se designa, además de la flauta o txistu grande, la pequeña que los niños hacen en primavera cuando se mueve la savia en los árboles.

En la Barranta de Navarra se lleva a cabo esta operación del siguiente modo: Sentado uno, pone la boina sobre la rodilla, en cuatro dobles. Tomando la navaja por la hoja, se golpea con el mango sobre la vara de fresno, castaño, chopo..., girándola poco a poco, para que salga entera la corteza. Al *ttittu bien* se le pega en la punta para sacarle la boquilla. Hay que advertir que, antes de tomar la navaja por la hoja, etc., se debe señalar la abertura de la boquilla y agujeros que se quieran hacer. La letra es ésta:

<i>Xulubite, malubite,</i>	Flautilla, malubite (de <i>malubi</i> = fresa,
<i>Prantziaren sartu,</i>	o de <i>mailu</i> = mazo, golpear?)
<i>Españaren atra (atera),</i>	entra en Francia,
<i>Nere xulubite gaixoa,</i>	sal de España,
<i>oxorik, bixirik atera.</i>	mi pobre flautilla,
<i>Tittu bien, tittu bien.</i>	sal intacta, completa, viva.
<i>urik eztau iturrien,</i>	Suena bien, suena bien,
	no hay agua en la fuente.

Alusión a la rama de que se hace la flautilla es la siguiente canción:

<i>Tinter, lanter,</i>	Tinter, lanter,
<i>aill. ekarrak adarra</i>	vete!, trae una rama.

Einen daiat txirola.

—Zertaz?

—Gazteena laida politaz.

Txirula, mirula, kantari,

Balin ba aiz izerdi,

Kris, kras, atera adi.

Te haré una flauta.

—¿De qué?

—De un renuevo el más joven y bonito.

Flautilla, mirula, que cantas,

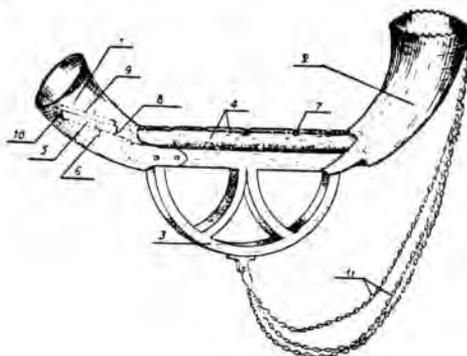
Si sudas (si tienes savia),

Kris, kras, sal.

En diciendo *kris, kras* se tira de la corteza obligándola a salir entera. (51).

ALBOKA = ALBOGUE

Azkue, en su Diccionario, lo define: “Instrumento músico que se hace de dos cuernos unidos por el vértice comunicados entre sí por dos cañitas horadadas de trecho en trecho.” Esta esquemática definición pide más detalles; los daremos tomándolos de una descripción que apareció en la revista *Euskalerraren-Alde* (mayo de 1930, n.º 317, San Sebastián) (52).



Alboka

La alboka se compone de: *adar txiki* (cuerno pequeño), *adar andi* (cuerno grande), *buztarri* (yugo), *kañak* (cañas), *fitak* (espitas), *ule* (pelo), *zulu* (agujero), *estun* (anillo), *miña* (lengua), *ortz* (diente), *katia* (cadena).

Los cuernos que se emplean en la construcción suelen ser de vaca o de novillo, por ser éstos más pequeños y de líneas adaptables al tamaño del instrumento y de menos espesor que los del buey.

El yugo es de nogal o peral, con calados decorativos variados.

Las cañas con agujeros suelen ser de distintos materiales; además de la caña ordinaria, se emplean también tibias de aves zancudas (cigüeña, grulla).

El largo de las cañas y las distancias de los agujeros no guardan medida fija, pues cada albokari construye aquéllas y distribuye los agujeros, según el grueso de los dedos, no existiendo entre una y otra alboka más diferencia que 2 ó 3 cm. en su conjunto.

Las espitas son cañas (dos cañitas muy delgadas de unos 6 y medio a 7 cm. de longitud); por uno de los extremos por la parte próxima a la boca aparece el nudo de la caña, cuyo nudo tiene tallados varios cortes para poder agarrar con las uñas y separarlas de las cañas cuando las tienen que arreglar. A distancia de unos 12 cm. del nudo empieza el corte de la *miña* (lengüeta), que ordinariamente mide unos 30 mm. de largo, quedando el resto de la espita para que sirva de espiga y empalme con la caña.

Entre la lengüeta y el canuto de la caña colocan un cabello humano (ule), y otros, un pelo de crin de caballo, con el fin de mantener la lengüeta un poco entreabierta para que suene al soplar. Se dice también que fue costumbre de algunos de estos albokaris colocar en la lengüeta de la espita un cabello de las hermosas trenzas de la novia; los novios tocaban con mayor entusiasmo cuando usaban esta alboka dedicada a la que había de ser su esposa.

El cuerno grande es desmontable: en este caso queda pendiente de tres cadenas que parten de una anilla sujeta al yugo. En las cadenas de algunas albokas penden cruces y medallas de santos.

MODO DE APRENDER A TOCAR.— Se coloca una taza con cierta cantidad de agua: se introduce en ella un extremo de una paja, y por el otro soplan produciendo burbujas sin interrupción; pero mientras expulsan aire por la boca, lo aspiran a intervalos por la nariz, sin perder el depósito de aire que forman en la boca.

Se hace este primer ejercicio con una paja muy delgada; una vez que han adquirido cierta práctica, repiten el mismo ejercicio con otra paja de mayor diámetro, y así sucesivamente hasta llegar a realizar dicho ejercicio con pajas mayores, para finalmente hacerlo con la espita; después soplan con dos pajas que equivalen a dos espitas.

Hay albokari que practica otro ejercicio: el de tapar con la boina el cuerno chiquito y tocar la alboka soplando a través de la boina.

AFINACION DEL INSTRUMENTO.— Se preparan las espitas separadas de las cañas, corriendo más o menos el anillo de lino hasta conseguir una nota agradable y brillante. Algún instrumento daba el *do* sostenido. Después de esto se colocan las espitas en las cañas en el cuerno pequeño.

Para conocer si la alboka está afinada se procede así: De los cinco agujeros que tienen las cañas, se cierran con los dedos el primero y el segundo, empezando a contar desde los más próximos a las espitas y se dejan abiertos todos los demás. Se sopla, y si las dos espitas dan la misma nota, ya está la alboka preparada para tocar. Algunas veces las espitas separadas de las cañas dan la misma nota. Sin embargo, colocadas en las cañas, dan notas distintas. Entonces hay que separar las espitas, modificando el sonido hasta conseguir la afinación.

Es muy limitada la extensión de este instrumento. Un albugue da estas notas: *fa* sostenido, *sol* natural, *sol* sostenido, *la* sostenido, *si* sostenido, *do* sostenido. El *fa* sostenido, tapando todos los agujeros; *sol* natural, tapando los cuatro más próximos a la boca; *sol* sostenido, tapando los tres más próximos; *la* sostenido, tapando los dos más próximos; *si* sostenido, tapando el más próximo; *do* sostenido, con todos los agujeros abiertos. Las espitas separadas de la alboka daban también el *do* sostenido.

La alboka tiene de extremo a extremo unos 27 ó 28 cm. Su longitud no es fija. Los albokaris improvisan. Les acompaña una pandereta que canta improvisando. Como hemos visto, su ambitus es muy restringido. No olvidemos que las melodías van sostenidas por una pedal o roncón, como hemos tenido ocasión de oír.

A la alboka se le llama también *zinburruna*. No es instrumento tan extendido como el txistu. Algunas veces le ha acompañado en las fiestas populares de la plaza, según se lee en una decisión de la Merindad de Durango de 1777; "... considerando perjudicial la orden de suspender, en verano a las cinco y en invierno a las dos y media, la diversión del tamboril, silbo y albugue..." (FLORENCIO AMADOR CARRANDI, *Catálogo de los manuscritos, lista de los Tenientes y Monografía de la Merindad de Durango*, Bilbao, 1922, pág. 132). Este acuerdo se tomó en la Junta so el árbol de Guerediaga, en 20 de mayo de 1777. El albugue aparece, sobre todo, en Vizcaya, y en Guipúzcoa en la parte que linda con Vizcaya.

Se le cita *albokia* en versos vizcaínos de Navidad de 1826. Pero

sabemos por Garibay que, mucho antes, en 1443, se utilizaron para bailes y canciones en Mondragón *el tamboril, las albocas y panderos*.

Señalemos entre la muy escasa bibliografía relativa a la alboka el artículo de T. DE ARANZADI, *Alboka y albogues*, *Rev. Euskal-Erria*, cuarta época, tomo LXXIV, primer semestre, 1916, San Sebastián (págs. 152-158).

BOLIN-GOZO = DULZAINA

Iztueta, en su libro, habla de los que tocan la dulzaina (53). Este instrumento se usaba y se usa aún en algunos puntos del País Vasco, en proporción, sin embargo, reducida. No puede decirse que sea tan conocido como el chistu, que es el auténtico instrumento popular.

Es una especie de oboe pastoril, equivocadamente llamado *gaita*. En la dulzaina el aire va directamente de la boca al instrumento. En la *gaita* (cornamusa..., *gaita gallega*) se llena de aire una bolsa de cuero, de donde se distribuye aquél por el instrumento.

La dulzaina usada en algunos puntos del País Vasco es de forma cónica; se abre en pabellón en su parte inferior. Tiene seis agujeros en la parte superior y uno en la inferior; éste se abre o cierra con el dedo pulgar de la mano izquierda.

Es de unos 39 cm. de longitud, incluida la boquilla, y de 5 de diámetro en la parte inferior. No tiene llaves. Abarca dos escalas completas cromáticas re^3 a re^5 . Como ocurre en general con esta clase de instrumentos rústicos, es de afinación no perfecta, y su sonoridad, penetrante, algo áspera.

Al dulzainero acompaña una mujer que canta (ordinariamente había unos interludios de dulzaina alternando con el canto). Suelen tocar dos dulzainas y un tamor: les acompaña también una *pandereta*. Los que tocan lo saben por tradición. Entre estas cantoras populares hay algunas improvisadoras muy hábiles; por ejemplo, lo demostraron en ocasión de un ahorcado en Azpeitia, cuyo relato fue hecho en verso.

A la *pandereta* llaman en Azcoitia *panderue*. En este pueblo no conocen la palabra *bolin-gozo*, que le da Iztueta, y Azkue en su diccionario, el cual al señalarla como usada en Vizcaya y Guipúzcoa no deja de poner interrogantes acerca de este uso.

Hay dulzainas de metal y de madera, en el pueblo, en los case-

ríos de Azcoitia (Guipúzcoa). Las de madera, probablemente, construidas por los mismos caseros (caserio *Monte*). De estos caseríos iban a tocar a pueblos vecinos, como Villarreal de Urrechua, presencia señalada por Belaustegui en su artículo, o a Zumárraga en Santa Lucía. (54).

No es frecuente que en documentos antiguos aparezcan cuentas de gaiteros. Me refiero a la parte vasca de la montaña. Si algunas veces aparecen, son traídos de fuera, porque, según esas cuentas, la procedencia desde fuera del pueblo es taxativa, no sólo para algunos instrumentistas, sino también para danzas y danzantes. Así, en Bilbao, (55) en 1676, "*se pagaron 3,861 rs. que costó la danza que se hizo de Navarra, 320 maravedises que se dieron a los ocho danzantes y gaitero.*" En 1673, en Valmaseda, se acordó por el Municipio se trajera tamboril o gayta zamorana. (56)

Sin embargo, en Vitoria parece existían con carácter fijo. Las dulzainas acompañaban al Viático, en el siglo XVIII. "*Le viatique est précédé de porteurs de cierges, de six hautbois maures, appelé (sic) Donzainas, et quelquefois d'un petit tambour qui s'accorde très bien avec cet instrument. Ils entrent, tant qu'ils peuvent, dans la chambre du malade, qui doit avoir la tête bien forte pour résister à ce bruit.*" (57).

En Tudela, en 1587, *se pagaron a Juan de Gurraça y Juan de Malla y sus comp^s, 50 rs. ... por ... danças diferentes ... diez reales de la gayta que les hizo son.* No sabemos si esta gayta era propia de aquella villa o si vino de fuera para las fiestas. Ni tampoco si el instrumento llamado *gayta* era la dulzaina o el instrumento de odre de cuero. Hay mucha confusión en estas denominaciones. Que no debía de ser de uso muy extendido, sobre todo hacia la montaña, parecen indicarlo unas líneas que dan cuenta de un torneo que en 12 de abril de 1605 se celebró en Pamplona: "*se oyó por la Zapatería gran ruido de gaitas*", que para esta tierra fueron novedad, a cuyo son venían danzando. (58)

Referentes a gaiteros, hay cuentas en Pamplona de los años 1622 (Bartholomé Franco, Juan de Zalbeta), 1626 (Francisco y Pedro Ramírez), 1635 (el mismo F. Ramírez y un hijo suyo, Juan de Ciriza)...

Según Iztueta, txistularis y dulzaineros había muchos en los pueblos de Guipúzcoa. Hoy, en cambio, son muy pocos los dulzaineros. No dejemos de citar una alusión de Iztueta, (59) en que habla de "*ciegos castellanos que tocaban en los rincones de las tabernas la gaita zamorana.*"

La gaita que usan los gaiteros de Estella es esta misma dulzaina: embocadura de doble lengüeta, de caña; no tiene llaves, sólo orificios. Su extensión es idéntica o casi idéntica a la del instrumento que reseñamos (*bolin-gozo*). Es de timbre chillón y estridente. (60)

Azkue (61) traduce *bolingo* por dulzaina; *cornemuse à ton haut*. Creemos que es impropia esta traducción, *cornemuse*, pues la cornamusa es la de saco u odre en que se deposita el aire. Para esta *gaita gallega* parece hay un nombre en vasco: *xiolarru*, flauta de piel, musette, cornamusa. Así lo dice el P. Lhande. (62) Para cornamusa existe también otra palabra *tuta* y *txaranbel* que, además de cornamusa, significa canto agudo.

¿Se refiere a la gaita de que hablamos en este apartado la palabra *zarrabete*, que Azkue traduce por *gaita* y vemos citada en *La Célebre Década de Bilbao*, (63) y ver bailar al son de los tamboriles y las gaitas o zarrabetes a los inocentes artesanos? etc. O esta palabra se refiere a la *gaita de ciego*, instrumento musical a modo de cajón más largo que ancho, con cuerdas, que una rueda que está en el centro hiere, al ser movida por una cigüeña de hierro. A un lado tiene varias teclas, las cuales, pulsadas con la mano izquierda, forman las diferentes *notas*, según definición del *zarrabete* dada por F. Baraibar y Zumarraga. (64)

Consignemos que en la copia del *Privilegio de la Unión* que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona hay un dibujo del siglo XV representando a un gaitero con disfraz de caballo. (Cfr. JOSE M.^a IRIBARREN, *Estampas del Folklore Navarro*, Príncipe de Viana, año 1944 (pág. 416)).

ARRABITA = VIOLIN

En algunos pueblos se usa el violín para los bailes populares. No hay nada de particular que consignar acerca de este instrumento, sino sólo dar su nomenclatura en lengua vasca.

Arrabit = violón, rebec; *arrabitari* = el que toca el violín; *arrabit-egile* = luthier, fabricante de instrumentos de cuerda; *xirribita* = violín, rabel; *xirribitari* = el que lo toca; no dejemos de decir que estas dos últimas palabras significan también tambourin, salterio. Tal vez no sea fuera de lugar recordar que *xirrita* = polea, canto de la cigarra, de la langosta y *xirritatu* = cantar a la manera de la cigarra, del grillo.

También le designa la palabra *soinu*, *soñu* (son), la misma pala-

bra que hemos visto aplicada al salterio. Esta palabra significa música en general. *Sünü, sontilari* = violinista popular.

El arco del violín recibe el nombre de *soinu-makila* y *yokai*, arco u otro objeto que sirve para tocar un instrumento de música (yo = tocar; *kai, gai* = materia o cosa que es apta para algo).

El rabel recibe también el nombre de *chirrin*, que también designa chirrido de carros. El chirrido de polea, del carro, canto de la cigarra, grillo, y el violín tienen una radical común. (Coincidencia onomatopéyica?).

Wilhelm Giese trata de la voz *txirribita* = violín, y de una posible etimología basada en *rebeb*. (65)

Encontramos notas acerca del rabel, etc., en 1507, referentes a Tudela: (66) "*a Sancho el rabetero ... dos reales.*" En 1529 se señalan "*3 florines de oro a tamborines y un rabiquete.*" En 1532 "*a dos salterios y un rabiquete... 3 sueldos.*" En 1566 hubo en Hernani (Guipúzcoa) en las fiestas de San Juan, en seis días, "*tamborin e Rebete y atabalero...*" En el mismo Hernani, en 1569, el día de la Ascensión "*sirbieron Pedro de Hecheverria y Miquela el ciego, tamborin y rabete*" (67). En Lequeitio, 1571, "*se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos, tamboril è rabel de arco...*" 470 m^{os}. (68)

Por las cuentas municipales parece deducirse que el rabitero no era un asalariado municipal fijo, como sucedía, en general, con los tamborileros. Hoy, en bailes populares no se usa el violín en la región vascoespañola. Sí, en cambio, en alguno que otro pueblo vascofrancés. Hacia 1859, en Biarritz se bailaba el *saut Basque*, al son de "*fifre aigu, du sourd tambourin et du violon aigret.*" (69)

Para cerrar este apartado con una nota festiva diré que alguna vez ha substituído el violín al órgano, en vísperas, alternando con el canto del *Magnificat*, versillos que no eran sino las melodías que el violinista popular tocaba en la plaza.

TXINTXARRI = CENCERRO

Hay varias clases de estos idiófonos; varían con los animales y aun según las diversas ocasiones en que han de exhibirlos. Los fabricantes los hacen del tamaño que se desea.

Para *vacas*: a) Cuando van al monte; b) Cuando están en casa o pastan junto a ella; c) Cuando se les lleva a una feria o exposición (n.º 7 y 8).

Para corderos: Los hay de 4 tamaños (n.º 3, 4, 5 y 6). El n.º 3 se utiliza también para perros de caza y cerdos.

Para yeguas, cabras (n.º 9.º).

Para carneros (n.º 1 y 2).

El cencerro de vaca n.º 8 es de 9 cm. de altura; su boca es casi elíptica y tiene de diámetro 5, $\frac{1}{2}$, y 2 cm. de curva o separación del aro por el que se cuelga. Lleva siempre dos agujeros; uno en cada cara, algunas veces dos. El cencerro de lujo, coniforme, tiene 12 cm. de altura. Es de cobre. El aro por el que se suspende es pequeño. La boca es elíptica, de 8 cm., aunque los hay también de boca redonda. Este de lujo lo llevan las vacas cuando se las quiere exhibir en un mercado, en una exposición ganadera.

Cencerros de corderos (n.º 3, 4, 5 y 6). El n.º 3 es de 6 cm. de altura, boca algo elíptica, de 4 cm., distancia entre el aro por el que se cuelga y la parte superior del cuerpo del cencerro, 1,50 cm. Hay otros de forma cónica, n.º 5, y boca redonda: altura, 8 cm.; diámetro de la boca, 4 cm.; distancia entre el aro y el cuerpo del cencerro, 1. Hay otro, número 4, de 9 cm. de alto, circunferencia de 5 de diámetro (boca redonda); distancia del aro al cuerpo, 2. El n.º 6 de oveja (de chapa y cobre) es de 11 cm. de altura, boca redonda; diámetro suyo, 5 y medio cm.; distancia del aro al cuerpo, 2 cm.

Notemos que a los cerdos se les pone el cencerro en la oreja.

Los cencerros destinados a las yeguas y cabras (n.º 9) son de un tipo; altura, 11 cm.; boca elíptica, cuyo diámetro es de 7; distancia entre el aro y el cuerpo del cencerro, 2.

Los n.º 1 y 2 son los que se destinan a los carneros. En Guipúzcoa las vacas llevan también el n.º 1. Es de forma irregular; se ensancha en su parte central y se reduce en su inferior. Altura, 19 cm.; boca redonda de 7,50 cm. La parte central mide, en su contorno, 39 cm. Este es el tipo usado en el Valle de Baztan. Pero en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Bilbao los hay de varias medidas: el mayor tiene 26 cm.; su boca, redonda; 9,50 cm., y el contorno de su parte central llega a 65. La parte alta donde se sujeta el aro tiene 8 cm. de altura en Baztan; 13 en Bilbao.

Hay otro tipo más pequeño, de forma cilíndrica, n.º 2; altura, 14,50 cm.; boca redonda, 6 cm. y 2 de distancia entre el aro y la parte alta del cuerpo del cencerro.

Estos son los tipos más usados hoy en el Valle de Baztan, según mis observaciones en casa de un vendedor de estos instrumentos sonoros. Pero los fabricantes los hacen según el gusto del comprador.

El principal abastecedor o fabricante de esta región es de Baigorri (pueblo inmediato vascofrancés), que hace los cencerros, como acabamos de decir, a gusto del comprador, ya que éste desea conocer cuál es su ganado según el sonido de los cencerros. Este fabricante sabe dar a todos los ejemplares que se le encarguen una nota o sonido fijo que resiste al tiempo; no así algún fabricante de los contornos, cuya nota característica no se mantiene en el tono primitivo, sin duda porque no llevan suficiente cobre.

En los cencerros de carnero, oveja y yegua el badajo es de cuerno de vaca o buey. En los de yegua, algunos son de cuerno; otros, de hierro.

En Navarra para dar el baño de cobre al cencerro se entierra éste envuelto en un espeso paquete de estiércol bien apretado. Para fabricar un cencerro se le mete en un horno, como en panadería...

En el Museo Arqueológico Etnográfico de Bilbao he visto unos cencerros muy grandes (*zumba*), de hierro, cuyas medidas son 52 cm. de altura, 22 de la boca, medio elíptica (éste llevaba un letrero grabado en el cencerro, parte exterior: *Silbestre Belarritu*), y otra *zumba*, mayor aún, de 65 cm. de altura y 24 de boca. Probablemente Belarritu sería el dueño del ganado, que era mular. Con él traían (hasta hace relativamente no mucho) el vino procedente de la Rioja o de Aragón, espectáculo al que acudían las gentes del antiguo Bilbao. Estas zumbas tan grandes no colgaban del cuello de los animales, sino de la *basta*. G. DE HUMBOLDT, en sus *Bocetos de un viaje* (RIEV, 1924, pág. 463), habla de un tiro de mulas que acompaña constantemente al viajero desde Bayona a Madrid. Cada mula lleva sus cascabeles en el cuello; la última del tiro lleva detrás del arreo una monstruosa campanilla que se llama *cencerro zumbón*.

En el País Vasco (en Vizcaya) hubo, a fines del siglo XIX, un juicio en el que los testigos debían declarar acerca de la propiedad de una vaca mediante el reconocimiento del son del cencerro. (70)

Al cencerro se le ha reconocido una señal de propiedad, pues ya en el Fuero de Navarra se lee: "*Al que roba carnero que trae cencerro al pescuezo, le harán meter los dedos de su mano derecha, quiera o no, dentro del cencerro; entonces, dice El justicia, deberá tajarle los dedos cuanto entraren en la campaneta.*" Y añade: "*También pueden juzgar de otra manera. Y es que hagan implir (llenar) la campaneta de m... de home hasta que esté rasa, y hagan implir en la boca del ladrón de aquella m... (71).*

También dice el Fuero, en otra parte: "El que hurtare cencerro o vaca, pague diez cahices de trigo, donde el homicidio se paga en pan; donde pagan en bueyes, 60 sueldos." (72).

NOMENCLATURA. — Para designar los cencerros hay algunas palabras de las que derivan las demás.

Txintxarri = cencerro; *zinzarri* = cencerro, campanilla, sonajero; *zinzarrots* = ruido de cencerro, sonido de campana; *txintxa* = cencerro; *txintxirri* = cencerrito; *txintxilin* = cencerrito, campanilla; *txintxerko* = cencerro.

Gare (gal) = cencerro; *gare-bulunba* = cencerro; *yoare* = cencerro; *yoare-kuxkula* = cencerro; *gale, fale* = cencerro; *galtzar* = cencerro viejo; *galarrots* = cencerrada; *kaxkoingare* = cencerrito (cencerro de gascones); *kuskulu* = cascabel, sonajero de niños; *kuskula* = cencerro redondo de boca estrecha; *kuskuleria* = conjunto de cascabeles; *kalaxka* = cencerrito de poco sonido; *klaskada* = ruido de cencerro.

Yoaldun = cabestro (animal, sea carnero, buey...), que sirve de guía a los de su especie y lleva un cencerro; *yoale* = cencerro; *yoalte* = collar de madera al cual está sujeto el cencerro.

Arran = cencerro, instrumento que se pone al cuello de algunos animales. Los hay de varias clases: a) *mandarran* (en Vizcaya, *arran-andi*), el más grande; b) *dunba, tunba, tunbal* = de boca más estrecha que su casquete; c) *arranbitarte* = el mediano; d) *arrantxiki, arrantxingilla, arranbera, arrantxikar* = cencerro pequeño.

De *arran* viene: *arran-eguna* = día de cencerrada; *arranbera* = sonajero de niños.

Dunba, gulunba = bombo, cencerro grande. *Bunba* = cencerro de carneros.

Galmii = badajo de cencerro. *Intzarrots* = cencerrada.

Se usa también la palabra *zintzila*. No olvidemos que *zintzili, zintzilika* significa, en lenguaje corriente, colgar.

Con la palabra *panpalina* (campanilla) se forma *panpalin-ustai* = aro estrecho del que cuelga la campanilla en el pescuezo de las vacas, a diferencia de *gare-ustai*, que es el aro del que pende el cencerro.

La reunión de varias campanillas sujetas en un collar de cuero que va en el cuello del animal recibe el nombre de *arrol*.

Para designar el cencerrillo usan en Alava la palabra *chinchérri*.

co (73). También en Alava (sudeste) se llama *zumbo* al cencerro de forma apucherada. El *zumbo* se diferencia de la *zumba* en la forma; y del cencerro llamado *puchero*, en el tamaño que lo tiene mayor. De *zumba* = cencerro de grandes dimensiones, de forma parecida a la de los vasos para la bebida. (74).

MOSU-GUITARRA = GUIMBARDA

Existe este idiófono en el pueblo vasco. Se le conoce con el nombre de *mosu-gitarra* y *mosu-musika*. Recibe también el nombre de *trompa*.

Es un pequeño instrumento musical usado en Durango (Vizcaya) hasta fines del siglo XIX, y hoy casi desconocido. Se construía con una pequeña llanta triangular de unos 3 mm. de grueso, y tenía una forma como el contorno de una llave. En el centro de la paralela, y saliendo de la línea superior, tenía un delgado fleje (como el del resorte de un despertador) que se adentraba, entre las dos líneas paralelas, hasta el aro que semeja el asa o mango de la llave, y, doblándose de nuevo, volvía por el mismo camino hacia la parte de donde nacía; seguía un poco más adelante y terminaba con un pequeño doble hacia afuera, para permitir la ejecución.

Se tocaba colocándolo entre los dientes; con un dedo se tañía el extremo del fleje antes indicado, produciéndose un sonido como el de un moscardón, pero mucho más fuerte. Se modulaba o cantaba con los labios y dientes. La cavidad bucal hacía de caja de resonancia. La guimbarde que hemos podido medir tiene de 5 a 6 cm., de alto (cuerpo y cuello) y unos 4 y medio de ancho en su cuerpo. (75)

Antiguamente debía de acompañar algún baile, según referencia de E. Boucher. (76) Hablando de Hernani y de las danzas que allí vio, dice: "*Au fandango succéda une troisième danse sur un mouvement encore plus vif, appelée trompa-dansa, en busque, parce qu'autrefois on la dansait au son des guimbardes. Ce fut alors le non plus ultra de la gaieté ... la place était éclairée par quatre feux de joie, auxquels fournissaient amplement quatre voitures de fagots données par la ville.*" Es la única vez que hemos visto citados este instrumento y esta danza.

TROMPERRIKO.— Sobrenombre que se daba a los habitantes de Durango, donde, dicen, se fabricaban estas guimbardas. Los durangueses tomaban a burla este apodo o calificativo. Tal vez a esto se

deba la desaparición de la trompa, pues los durangueses tomaban muy a mal que se les designase así. Lo tomaban a mal, que, cuando aun recientemente, se encargaba a alguien del pueblo que proporcionara uno de estos instrumentos para conservarlo como recuerdo, el que hubiera de buscarlo lo debía hacer con mucha diplomacia, para no ofender a las personas de quienes se solicitase el instrumento.

Hacia 1890-1895 se vendían estos instrumentos en las tiendas de Durango. Había quienes hacia 1906-1910 tocaban este instrumento y lo hacían muy bien. Ambos de Durango. También era conocido este instrumento en Ataun (Guipúzcoa) hace aún unos cincuenta años, y se bailaba a su son, según me comunicó mi amigo el Rdo. don José Miguel Barandiarán.

PANDERUE = PANDERETA

Este membráfono es conocido en el País Vasco, y aunque hoy sólo se le utiliza en determinadas ocasiones, éstas no son los bailes populares, clásicos del país, por decirlo así, *ezpata-dantza*, *aurresku*, etc.

De la pandereta da noticia Madame d'Aulnoy (77), en su viaje de fines del siglo XVII. Cuenta cómo, a su paso por Pasajes, salió una batelera a su encuentro con cincuenta compañeras, cada una de las cuales tenía un remo en el hombro; caminaban en dos filas largas, y de ellas había tres bateleras que precedían al cortejo tocando muy bien la pandereta. Después de saludada Madame d'Aulnoy, las panderetas comenzaron a tocar más fuertemente, dieron grandes gritos e hicieron el ejercicio del remo saltando y bailando con muy buena gracia. Despidieron a la viajera bailando y cantando con sus panderetas.

Abel Jouan dice que del 3 al 10 de julio de 1565 el rey Carlos IX, en San Juan de Luz, se distraía viendo bailar a las jóvenes que van rapadas a la moda vasca, las que no son casadas y tienen todas y cada una un tamborcillo a manera de cedazo, en el cual hay muchos cascabeles y bailan un baile que llaman *La canadelle* y otro *El bendel* (danzas hoy desconocidas entre nosotros). (78).

No hay por qué describir este instrumento tan conocido. Sólo diremos que en el Museo Vasco de Bayona hemos visto una pandereta que lleva el nombre de *Tambourin Bas-Navarrais* (Catálogo, n.º 2129). Lleva parche en un solo lado, y cinco pares de sonajas. Es de 6 cm. de alto y 22 de diámetro en el parche. Parece algo antiguo.

KARRAKA, KIRRIKA = CARRACA

Este idiófono de sonido intermitente, de madera, se compone de una rueda dentada, movida por una manivela; en su rotación agarra con sus dientes una o varias laminillas de madera flexible haciéndolas vibrar.

En 1831, en Arizcun (Navarra), se pagaron *42 reales y medio al carpintero por el material jornales que devengó en la construcción de una carraca grande de 12 mazos y otra menor para Semana Santa*. (Libro de cuentas de Arizcun y Mandatos de Visitas..., 1699...).

En Alava se da el nombre de *cirricirri* (carraca) a un instrumento de madera con una o dos lengüetas, en que tropieza una rueda dentada, a la cual se hace girar rápidamente por medio de un manubrio. (F. BARAIBAR, *op. cit.*, págs. 75-76).

NOMENCLATURA.— Recibe este instrumento el nombre de *kharra-ka*, palabra que significa ruido monótono producido al raspar, raer una cosa. También se le llama *kirrika*.

Existe asimismo la palabra *gabi* designando un carracón que hace las veces de campana en la torre en Semana Santa (como el que hemos descrito de Arizcun). Se le dice también *trikimaka*, *txalapata*.

Variante de esta palabra es *kalaka*. Con ella se indica un aparato tipo carraca, aparato de relojería (rueda dentada) con brazos o palas de tamaño regular, menos de 1 metro. Se le coloca en los campos sobre un soporte, algunas veces en alto (unos 2 ó más metros). El viento hace girar las paletas produciendo un ruido destinado a ahuyentar a los pájaros y así no se acerquen a los sembrados.

De este tipo de idiófono intermitente es la cítola del molino: *klaska*, *eihera-klaka* (*eihera* = molino), que también llaman *karaska*, *karraska*.

Además de cítola de molino, *kalaka* significa también pequeña matraca hecha de tres tablillas, de unos 25 cm. de largo por 10 de ancho, la cual se compone de una paleta central con mango, de madera, a la que están unidas, por medio de alambres articulados, otras dos que se mueven pegando contra la central. Se usa en Jueves y Viernes Santo en la misa, substituyendo a la campanilla ordinaria.

La palabra *kalaka* es una onomatopeya del ruido continuo que

produce, por ejemplo, la cítola del molino. Por eso se dice popularmente *erota bezain kalaka*, (mete ruido como una cítola, sin parar), para designar a una mujer que no cesa de hablar. La misma raíz *kala* aparece en *kalamatika* = ruido, rumor, bulla en la conversación.

Por el material empleado en su fabricación se denomina también *olezkill* = campana de madera (ol-ezkill).

MAILLU, KABIKO = MAZOS

Estos mazos o macillos son de madera. Con la denominación *krosketa-maillu* se designan los mazos con que los muchachos rompen la cabeza de Judas durante los maitines de Semana Santa. Se queman estos mazos, y su ceniza se guarda para el Miércoles de Ceniza. *Punpilitaka* (*punpa* = acto de caerse, ruido) significa golpeando con martillo, con mazo. Hay un dicho: "*Punpilitaka goroxumari burua hautsi*" (quebrar la cabeza a la cuaresma a golpes de mazo). Se llama así a la costumbre que hay, la tarde de Jueves santo, de golpear con mazos un pedazo de madera colocado en el atrio de la iglesia, con este fin. Entonces pronuncian la fórmula: "*Goroxuma beltza, sar adi: Basko jauna, yeiki adi*" (Cuaresma negra, triste, entra; Señor Pascua, sal, levántate). (AZKUE, LHANDE, Dicc.).

En las cuentas de la villa de Bayona (1609-1610) encontré esta nota: "... *gratification de 30 sous donné au crieur public pour être allé à cheval par la ville, les mercredi et jeudi saints, crier la maillouqueyre (amusements d'enfants qui, pendant qu'on chantait les ténèbres, parcouraient la ville en frappant aux portes avec des maillets) suivant l'ancienne coutume.*" Se prohibió esta costumbre en 1768-1786.

KLASKETA = PITOS

Esta imitación de las castañuelas recibe diversos nombres, más o menos derivados de una raíz onomatopéyica: *klask*, *klisk*. Así, *klasketa* es el chasquido producido con los dedos en el fandango, imitando el ruido de las castañuelas. (LHANDE, Dict., 614).

Denominase también *kaskaiñeta*, *kaxkatin*; estas dos últimas denominaciones hacen referencia a castañeta, ruido que se hace con los dedos en ciertos bailes populares.

La palabra *kriskitin* aparece empleada ya en una canción, *Iru damatxo*, que se ha popularizado mucho y se canta aún hoy, aunque no parezca de raigambre popular. Era conocida en el siglo XVIII: (79)

Eta kriskitin, kraskitin
arrosa klabelin.

Y *kriskitin...*,
rosa, clavellina.,

La palabra *kriskitin* aparece empleada ya en una canción, *Iru damatxo*, que se ha popularizado mucho y se canta aún hoy, aunque no parezca de raigambre popular. Era conocida en el siglo XVIII: (79)

Eta kriskitin, kraskitin
arrosa klabelin.

Y *kriskitin...*,
rosa, clavellina.,

.....

.....

En algunos sitios de Navarra (Roncal) se les dice *fordela*, a estos pitos. *Kosketa* se aplica a un ruido que se hace con los dedos golpeando sobre un objeto duro; es el tamborileo, pasatiempo de niños.

Notemos que Azkue y Lhande, en sus diccionarios respectivos, señalan que algunas de estas denominaciones, estos chasquidos de dedos son empleados en la jota y en el fandango. Desde luego, observamos que en los que creemos verdaderos bailes populares vascos, los tradicionales, no se dan estos chasquidos de dedos.

ZURRUME = TALON

Se emplea el talón como elemento sonoro en una danza *Zurru-me-dantza*, golpeando con él en el suelo rítmicamente. Esta danza se hacía ordinariamente en la cena que se hacía al anochecer o la noche después de terminada la elaboración de la cal. Se le llama también *kito-dantza* (danza de gitanos), y en Baigorri, *hartz-dantza* (danza del oso). La letra jocosa, aludiendo a la muerte del marido, con gran alegría de la mujer que señala sus defectos corporales de decrepitud. También se le aplica la letra siguiente: *Tilili eta talala kantu guzien ama da* (Tilili y talala es la madre de toda canción), en la que se hace también alusión al pobre marido muerto. (80)

PALANKA, BURDIN-BARRA = PALANCA o BARRENA

Es la barra de hierro, redondeada, larga de 1 metro poco más o menos, que se utiliza para perforar los bloques de piedra en las canteras, rocas, etc. Se usa como instrumento de percusión golpeando sobre ella con unos martillitos. Se ritma primero lentamente y luego cada vez más rápidamente; parece una imitación del bandeo de las campanas de iglesia. A esta sonata rítmica llaman *tobera*; nombre que se aplica a diversos actos: uno, la serenata que se da a la novia el día de sus amonestaciones o proclamas anunciando la boda; otro, el aviso hecho al público por ese medio para anunciarle que la elaboración de la sidra ha terminado, ritmo que alterna con canciones como en la serenata que se da a la novia. También se tocaba la *tobera* antes de ir a prensar la manzana, convocando a los trabajadores por medio de toques de cuerno.

A este ritmo llaman, en algunos sitios, *alakiketan*. (81)

Tobera es también sinónimo de *charivari* y del ruido que se hace en Semana Santa en la iglesia durante el oficio de Tinieblas.

De la palabra *palanka* se deriva *palankari*, aplicada a los lanzadores de barra (hay diversas maneras de hacerlo) en los juegos atléticos.

Al pedazo de madera con que se golpea una palanca de hierro para dar serenatas a los recién casados se llama *txalalaparta*.

Del uso de la palanca de hierro como instrumento de serenata da fe C. Dembowski (82) diciendo: "*Entre ellos (los vascos) la guitarra está enteramente substituida por el tamboril, y, a veces también, por una simple barra de acero, que el músico, sin dejar de cantar, toca con una varilla, como se hace en la travera (j = tobera), especie de serenata burlesca que los mozos tienen costumbre de dar a los recién casados la noche de sus bodas.*"

Si no como instrumento rítmico, sí como señal de contrato o conformidad con una propuesta social de negocio se utiliza la palanca. Antiguamente, en los molinos, para la subasta de éstos, se colocaba en el suelo la barra. Para admitir la postura se pasaba por encima de la barra al otro lado. Lo hacían sin que mediaran palabras. (83)

MAKILA, PORDON = BASTONES, PALOS

Como su nombre lo indica, son unos palos recios que los bailarines llevan en las manos. Los cruzan pegándolos unos contra otros, unas veces a la altura de la cabeza; otras, de las rodillas; algunas veces hacia la espalda, etc.,. Se designa esta danza con el nombre de *makil-dantza* y *pordon-dantza*. Esta última se ejecuta en Tolosa, el día de San Juan, en memoria, dice Iztueta, (84) de una lucha que tuvieron en Beotibar guipuzcoanos y navarros, quedando éstos vencidos. Sucedió esto en 1321.

Hay bailes de palos grandes (80 cm.) y pequeños (35 cm.). Se utilizan también los palos en el baile *Zagi-dantza* (de los pellejos), en que los bailarines golpean con sus palos sobre el que lleva el odre vacío e hinchado. Así en Santesteban de Navarra. (85)

Iztueta (86) cita una danza del mismo tipo, *Jorrai-dantza* (del escardillo), en que en vez de usar de palos los bailarines, llevan escardillos, con los que imitan la acción de escardar y luego pegan con ellos sobre los odres vacíos que otros bailarines tienen sobre sus espaldas.

Los bailarines se esfuerzan en estos bailes de palos en golpear con ellos tan fuertemente, que, a ser posible, lleguen a romperse.

ORGA = CARRO

Este es, puede ser, un idiófono frotado, que produce un ruido o chirrido característico. No se dice de él que *cante*, como en otras regiones de España. Hay un refrán popular que dice: "*Orga zarrago eta karranka handiago*" (El carro, cuanto más viejo, tanto más estridente chirrido produce). Se denominá éste *karranka* y *kerrika*.

Este chirrido se oye a largas distancias, y suele ser muy continuo. Algunos quieren ver en él algo así como una advertencia de quien va a llegar.

La misma suposición aparece en el libro de Boucher, (87) en el cual leemos: "*il n'est pas jusqu'à l'usage où ils sont de ne jamais graisser leur essieu qui, comme je l'ai dit ne fait qu'un avec les roues, qui n'ait aussi la double utilité, tant à cause de la résistance plus forte qu'en résulte dans les descentes que parce que le bruit aigre et discordant produit par le frottement s'entendant de plus d'une lieu à la ronde, les avertit de ne pas s'engager en même temps dans leurs chemins creux et étroits où il serait impossible de passer deux, s'ils venaient à se rencontrer.*"

KITARRA = GUITARRA

Es un instrumento conocido principalmente en la parte sur de Navarra. No se usa en ningún baile popular vasco. Hemos visto que Dembowski excluye del acompañamiento del baile las castañuelas y la guitarra (apartado *palanca*). Cuando se usa en Navarra (la Ribera) es en el canto y baile de la jota. Según testigos presenciales, la jota no se introdujo en Navarra sino a principios del siglo XIX, después de la guerra de la independencia. La trajeron los voluntarios que fueron a luchar a Aragón, sitios de Zaragoza. (88) Según me relató el autor, lo supo por persona que fue testigo del hecho.

ELTZAGOR = ZAMBOMBA

Existe este tambor de fricción en el País Vasco. Se le denomina *eltzabor*, *eltzagor*. Como en otros lugares, este instrumento se compone de un pote vacío (de barro) redondo, en cuyo borde superior se aplica una piel tensa. Se introduce en el centro de ésta una espiga, que, subiendo y bajando, produce un sonido ronco. De ahí que en lengua vasca se dice *eltzagortu* = timpanizar, ponerle sordo a uno.

A diferencia de otras regiones en que se toca este tambor de fricción en Navidad, en el País Vasco se le utiliza en las encerradas, charivaris.

Eltzagor significa también cuerno, que se toca de noche para ahuyentar fieras y alimañas.

XILLA = CHILLA

Es instrumento del género de las guimbaradas, que se usa para imitar el grito de ciertos animales (zorros, conejos, liebres).

THUPINAUTSIA = MARMITA

Es un viejo caldero con el que se hace ruido. Se le utiliza en las encerradas. En la región suletina, en época del maíz, se sirven de este artefacto durante la noche. Lo untan con cera, y así espantan a los tejones. (89)

En algunas regiones vascas, para ahuyentar al tejón se hace

fuego en las bordas (caseríos, rediles de animales) del campo de maíz; permanecen allí los labradores durante la noche hasta la mañana siguiente, y hacen sonar sartenes viejas y cuernos de buey agujereados. (90)

Hay alguna canción que parece utilizarse en esta circunstancia de vela. (91)

ESKU = MANO

Las manos, al aplaudir, pueden ser consideradas como instrumentos de percusión. *Zaflatu* es sinónimo de aplaudir, y *zafla-zafla* es onomatopeya de ruidos diversos. Hay un baile, *Esku-dantza* (danza de manos), en que los danzarines chocan sus manos (las propias y las de los otros danzarines) con movimientos parecidos a los del baile de palos pequeños.

ADAR = CUERNO

Como su nombre lo indica, este aerófono está formado por un cuerno de animal, a cuyo extremo se adapta una embocadura de hueso o de metal.

Además del nombre de *adar*, recibe el de *tuta* o *tutu*, derivado de la onomatopeya del sonido.

Cuando se toca de noche para ahuyentar a los jabalíes, zorros, etc., recibe el nombre de *gau-adar* (cuerno de noche) y *kabillesa-dar*.

Con los nombres de *dei-adar*, *deadar*, *deihadarra* (cuerno de llamada) se designa la campana que da el toque de alarma.

También se le llama *eltzegor* (hemos dicho que esta palabra significa también zambomba).

Hay un tipo de cuerno empleado solamente en Gainchurizqueta (Guipúzcoa), y se utiliza para cazar tórtolas. Es un corte de cuerno cuyas dos extremidades están tapadas con pedazos de corcho. En el corcho de la parte más ancha hay abierto un pequeño agujero; el cuerno tiene otra abertura cercana a la extremidad por donde se sopla. Se emplea colocando los labios en la parte agujero del corcho, teniendo cuidado de tapar el agujero del cuerno. Ha de tenerse el instrumento en forma vertical. Imita a las tórtolas y a veces a las zuritas (especie de paloma torcaz que sirve de avanzada

a las de paso). Ha de sonarse el instrumento en series de tres golpes, precaución que ha de guardarse, pues de lo contrario no se conseguiría engañar al bando de palomas. A pesar de ser muy suave el sonido que emite, las tórtolas lo oyen a distancias muy grandes. (92)

FIRRINGILA = BRAMADERA

Este idiófono, frotado, es un juguete de niños, con el que se hace girar una cuerda o hilo al que está sujeto por el centro un pedazo de madera.

Firindatu equivale también a manejar un palo u otro objeto haciéndole silbar.

Esta raíz onomatopéyica *fir, fur, fer*, se usa par indicar un ruido o murmullo. *Furrun, furrunta* es el ruido del huso al hilar; *furringa* es todo instrumento con que se hace ruido y ronquido; *firinda* es sinónimo de zumbido de una piedra, palo, látigo, ruido del huso al hilar; *ferrela* es juguete de niño, plaquita colocada al extremo de una cuerda que se hace silbar dándole vueltas.

Con el nombre de *ablalla* se designa un instrumento en el que una piedra del tamaño del puño va sujeta a una cuerda de unos 30 cm. Entre la piedra y el final de la cuerda se coloca un trozo de papel. El aparato así compuesto ha de tirarse en el aire lo más alto posible. Al descender, el papel, por efecto del aire, hace como una especie de silbido que imita el gavián de paso llamado *gabiroida*. El bando de palomas, sorprendido, aunque lleve mucha altura, bajará a tierra inmediatamente. Únicamente se practica esto en el monte Jaizquibel de Lezo (Guipúzcoa), propiedad del señor Satrustegui.

Entre los juguetes infantiles de la provincia de Alava podemos citar tres, de los cuales dos tienen nombres de filiación vasca: *Zurumbera* = honda, tablita con una cuerda a la que hacen girar los muchachos como si fuera una honda. *Zurumbero*, pequeño disco de plomo u otro metal, con dos agujeritos en el centro, por los cuales pasa un cordón o cuerda para hacerle girar y zumbar. *Cantarrana*, juguete que consiste en media cáscara de nuez cubierta con un pedacito de pergamino, atravesado por un hilo, con el cual se hace girar rápidamente este tamborcillo o parche y se produce un ruido semejante al graznido de la rana. (93)

TURUTA = TROMPETA

Este aerófono recibe también el nombre de *tuta* y *tutu*, porque es no solamente el cuerno, sino también la corneta o clarín con que se anuncia la presencia de la pesca, según hemos visto antes. También se dice *turrunta*. *Turrunturu* se dice, asimismo, al silbo hecho de vegetales, y *turuturu*, al tercer día de carnaval.

Esta voz parece proceder de la sílaba *tu*, onomatopeya de la emisión de un sonido con ese instrumento. *Tu* y *thu* significan también saliva.

Además de trompeta, significa también charivari. *Tuta* se dice de la cornamusa, caña agujereada, y *tutu* significa toda clase de tubo.

Para la trompeta o corneta de caza se usa *arrain-beharri*, y es de concha. La trompa de caza (cor de chasse) recibe los nombres de *adarturanta* (*adar* = cuerno), *deiadar* (cuerno de llamada, *xaramela*, que también significa caramillo, persona que grita).

En la región vascofrancesa se llama *mairu-adar* (cuerno moro) a la trompeta mora. Hay una danza, *Mairu-dantza* (morisca), especie de baile vasco; esta danza, perdida hoy, se bailaba en Larresoro, en 1730.

Para terminar este apartado digamos que *tutu* significa no sólo trompeta, sino también morro del cántaro. ¿Habrá alguna relación entre estas dos significaciones?

EZKILA, ZEIÑU = CAMPANA

Estas dos palabras son las más comunes para designar idiófonos de bordes vibratorios que suenan por medio de un badajo. Algunas veces, sin embargo, se usa de la raíz *txintxa*, *txintxi*, para designar campanas pequeñas, palabra que también se aplica a cencerros y cascabeles.

La palabra *zeiñu* parece ser equivalente de señal, por ser la campana instrumento que señalaba las horas del día, llamaba a ciertos actos como la subasta, etc.

De *zeiñu* derivan diversas acepciones: *zeiñu-mihi* = badajo (lengua de la señal o campana), *hilzeiñuak* = campanas que anuncian la muerte de alguien; *zeinhu-ützüli* = campaneó a vuelo; *zeiñhuogi* = trigo que se da a los sacerdotes por bendecir los campos y pago en trigo al campanero, *argi-zeiñu* = angelus de la mañana (señal de la luz)...

Con *ezkila* (en castellano *esquila*) se forman distintas palabras. En castellano *esquila* significa cencerro y campana pequeña; en lengua vasca indica una de bastante grande dimensión. *Argi-ezkila* = ángelus de la mañana, *illun-ezkila* = ángelus de la tarde, *eskilaño* = campanita, *ezkilato* = la menor campana de la torre, *ezkil-zintzur* = fondo de la campana en que se sujeta el anillo del que cuelga el badajo, *hilezkilak* = campana fúnebre.

Echar a vuelo las campanas, volteándolas, se designa con la palabra *inguratu* (de *inguru* = vuelta, circunferencia).

La campana mayor de la torre recibe en algunos lugares el nombre de *kontzelari* (concejo), llamada así por su destino de convocar a concejo a capitulares desparramados en valles o poblaciones poco densas. La campana sirve también para anunciar que los campos han sido ya segados y pueden entrar en ellos los animales. Se denomina este campaneo *elge-solta* (*elge* = campo cultivado, y *solta* = suelta?). En muchos pueblos de Alava se tocan las campanas cuando amenaza una tormenta. (94)

Las campanas dobles (carillón) se denominan *Kunkuneña*. La campanita de sonido argentino, ordinariamente con aleación de cobre, es *panpalina*, citada ya esta palabra en el apartado de los cencerros. De una campanita de sonido claro se dice *ezkila-ozena* (*ozen* = de sonido claro, agudo; *ozendatu* = cantar, resonar, *ozendu* = hacerse claro).

En cambio, perder la sonoridad es *mututu* = enmudecer, *motel-du* = disminuir, hablando del sonido de una campana.

Danga, tamga, tanka, tantako, significan toque de campanas; lo mismo *tilin-tilin, binba-banba, din-dai...*

La campana grande recibe el nombre de *branda* y *brandatu*, poner en movimiento, en vibración, la campana.

El carillón de campanas, todo canto alegre, se dice *errepika*. En los cantos de iglesia al estribillo se le dice *errepika*. De ahí *errepikatu, errepikatze* = cantar alegremente y repetir el estribillo diferentes veces.

Usase también de la palabra *dei* (llamamiento), en sentido de toque de campana. Así se dice: *il deitore* = toque de muertos. La palabra *il* = muerte, morir, forma *ileta* = lamentación con ocasión de la muerte, de un entierro, de funerales, grito, alto; *ilhots* = anuncio de la muerte de alguno, elegía; *iletari* = plañideras asalariadas que iban detrás del cadáver...

La campanilla se dice también *dindin, dandan* (con *d* mojada,

sonido especial), es voz pueril; también *kizkilla*, *kizkilli*, *txilintxa*.

De *txilin* = campanilla, se deriva *txiliner*, serie de cascabeles y campanillas que se ponen al ganado en el cuello cuando va a la feria.

La campana menor de la torre recibe diferentes nombres: *txingalanga*, *txingili-mingili*, *aur-iltxintxa*; también recibe el nombre de *kanpantxu*.

El asa de un instrumento sonante como campana o campanilla, o también de uno cortante como azada, hacha, etc., recibe el nombre de *garho*.

Al bandeo de las campanas se le llama *txalaparta*, en ciertos pueblos. (95)

KASKABELETA

Es un idiófono hendido que traducen por *castagnete* en francés y es un tallo de maíz con tres hendiduras. Suenan estas tabletas o láminas agitando el tallo. En algunos sitios de Navarra es de dos hendiduras, y se llama *kalaka*. Procuran que el tallo de maíz no sea seco, sino algo verde; así suenan más. Lo hacen los chicos.

TUTA = GAITA GALLEGA

¿Se usó en el País Vasco? No se la conoce actualmente. Parece que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX no se tocaba el tamboril en algunos pueblos de Alava. "En algunas hermandades situadas en los extremos de la provincia se supe el defecto de esta música con la de la gaita gallega," dice Marina. (96)

Como representaciones iconográficas de la gaita gallega señalemos la del refectorio de la Capilla de San Francisco Javier, de Pamplona; la pintura mural del siglo XIV de San Pedro, de Olite (anuncio del ángel a los pastores); la del grifo de San Vicente, de Arama (Alava), (97); la de la portada de Lequeitio...

MANIURA = ARPA

Este instrumento es citado en unos versos de Joannes de Etcheberri. (98) Los autores de diccionarios lo asimilan a órgano hebraico, especie de arpa y mandora. En unos versos de Navidad dice Etcheberri:

<i>Errepikatzen dute</i>	Hacen el coro, estribillo, responden
<i>Maniuretez artzainek</i>	con la mandora los pastores.
<i>Adarrari diote</i>	Al cuerno le
<i>Ihardextem larrainek.</i>	responden las eras, los campos.

Dos veces aparece este instrumento en páginas de este autor.
(99)

Duvoisin (segunda mitad del siglo XIX) lo aplica en la traducción del Génesis: "*Hau izan zen arrabita eta maniura jotzen dute-nen aita.*" (Este — Tubal — fue padre de los que tocaban la cítara y el órgano. (Cfr. AZKUE, *Dicc.*, 11, 14).

¿Es este instrumento la mandora, el órgano hebraico, el arpa, como quieren Azkue y Lhande en sus diccionarios?

Manterola, al citar el villancico de Etcheberri, dice que, siéndole completamente desconocida la palabra, acudió a uno de los escritores labortanos de nota, y que éste le envió la siguiente respuesta: "*Dicha voz no es conocida en Labourd; parece que en la Baja Navarra llaman mañuleta o mañureta a cierta especie de flauta o flageolet, que, probablemente, no es otra cosa que nuestra txirola.*" Para Manterola, pues, parece ser el txistu el instrumento de los versos de Etcheberri. (100)

Es interesante recoger este dato señalado por Manterola. Pero no deja de extrañar que ninguno de los dos grandes diccionarios de Azkue y Lhande recoja este significado, máxime siendo tan reciente, hacia 1878, la nota de Manterola. Las pesquisas que recientemente he hecho por medio de amigos en la región citada por Manterola no confirman esta hipótesis del comunicante de Manterola. Nos inclinamos a creer que es sencillamente el arpa el instrumento a que hace alusión Etcheberri. En el libro del mismo Etcheberri, *Eliçara erabilitzeco liburua* (2.^a ed., Burdeos, 1665 — la aprobación del libro es de 1635), se encuentra tal vez la solución del significado que le da el autor. Tristán de Aphezte, pbro., en unas coplas laudatorias al autor (según costumbre de la época) dice:

<i>Munduz mundu cebillana,</i>	El que por el mundo andaba,
<i>David maniura jotcen</i>	David, tocando el arpa. (Pág. 17)

y

<i>Hala Saulenac, cituen</i>	Así lo que Saúl, solía
<i>David berac eguiten,</i>	hacer el mismo David,
<i>Maniurez cioela</i>	Con el arpa
<i>Aciñean cantatcen.</i>	cantando delante de él. (Pág. 18)

ARXALU-AK = CASTAÑUELAS

No se usan hoy en el baile vasco. Hay, sin embargo, noticia de que en alguna ocasión se han empleado. En las *Fiestas gremiales*, que en San Sebastián se celebraron en 1732 para festejar la toma de Orán, se dice que “*salieron los oficiales de dicho arte (sastres) ... con una danza de troqueados con 8 pares y su capitán ... con diferentes toques de tamboriles que diestramente entonaban con igual compás el acompañamiento de 6 mudanzas y paseos de que se componía la danza, castañuelas, como para paloteos y broquelllos...*” (101)

Se las denomina *arxalu-ak*. Son también unos trozos de vajilla de barro que sirven a los niños para jugar. (102)

KISKETA = ALDABA

Este idiófono es de diferentes formas y tamaños, más o menos sencillas o adornadas.

KASKABILO = CASCABEL

Esta bolita de metal con una abertura en la superficie, que lleva una piecita de metal en el interior y hace sonar las paredes de la bolita, se denomina *kaskabil*, *kaskabilo*. Lo llevan los bailarines sujetos en unas pequeñas perneras en la pantorrilla. Los cascabeles son de tamaño pequeño y van varios en cada una.

Variantes son las palabras *kiskilla*, *kiskilo* y *kloskoil*. A título de curiosidad, señalemos que *kaska* = choque, cráneo; *kaskabar* = granizo, *kaskaillu* = cascajo, grava; *kaskar* = cráneo; *kaskarabill* = agalla (excrecencia del roble); *kaskatin* = castañeta (ruido que se hace con los dedos en ciertos bailes populares, etc.), en que la raíz *kask* se aplica en lenguaje ordinario a cosa redonda y a golpe o choque. *Kiski-kaska* es onomatopeya de un golpe ruidoso.

Recordemos lo que más arriba hemos señalado, que los cascabeles con bordecillo eran importados de Francia y Nuremberg.

VARIA

Reunimos bajo este epígrafe algunas palabras de índole diversa que no entran en una clasificación determinada.

La palabra *zirurikatu*, que significa dar vueltas, se aplica a un palo que se hace girar y a un bailarín: *zirurikatuz dantzari* = bailar dando vueltas.

Itzulika (*itzul* = girar) se aplica a los mordentes o grupetos que los cantores y tamborileros populares hacen cuando cantan y tocan. Grupetos que son de una, dos o tres notas, de las que, generalmente, no exceden.

Las palabras *pondu* y *piko* se usan en las expresiones: "*ponduak ontsa emaiten ditu*" = marca bien los puntos, el ritmo, "*pikoak ontsa atzemaiten ditu*" = señala bien el ritmo. *Pondu* = punto, medida en la música y en el verso. *Piko* = cabriola, brinco en el aire entrecruzando los pies, y medida en la música y en el verso.

Iliska = grito, sonido de falsete. *Gora kantatzea* = cantar alto. *Basatu*, *basatze* = cantar haciendo la parte alta o baja. *Basa-ahaide* = cantar burlesco. *Lelo* = sonsonete, cantilena, estribillo. *Lekaio* = clamor, relincho humano. *Gorgoiñatu* = cantar con voz temblona, a manera de los chivos. (Significa también balancear, mecer niños).

Grasalla = cacofonía, música sin pies ni cabeza. *Hupa*, *hüpa* = grito con que se anima a levantar pesos; se aplica especialmente en canciones cuando se levanta a un niño o se le toma en brazos. *Gurguria* = gorgeo de pájaros, murmullo de agua corriente, acorde, concierto de voces. *Aueta*, *augeta* = alborada, serenata. *Iju* = relincho de mozos. *liiii*, *jijiji* = relinchar de mozas cuando vuelven a sus bordas (caseríos sueltos en la montaña). Se dice también con un nombre muy conocido: *irrintzi*, *irrintzina*.

Yau = exclamación de júbilo de los muchachos al bailar. *Jau* = rito (con *j* española muy fuerte) que repiten los pastores para reñir a las ovejas. Es también onomatopeya del ladrido fuerte del perro.

Tengo en mis notas una canción popular en que se citan algunos instrumentos populares con sus onomatopeyas.

Una planeta salsa mison,
kanutison, kanutison.
Xun be, xun be, de la trompeta.
La rriskitin, rriskitin, guitarra.
La zirrinkitin, zirrinkitin, bioliñe.
La tünkutun, tün^hutun, danboliñe.
La fliflitin, fliflitin, flaiola.
Bolon eder.

En unos versos vizcaínos de 1826, de Navidad, hay una muy breve enumeración de instrumentos populares:

Osastearen osastes,	Cantando, cantando,
bibolin, albokiaz,	con violín, albogues,
chilibitu eta chirolas,	con silboa y flauta,
neurico osakindiaz,	en música medida,
.....

Onomatopeya del tamboril es la de los siguientes versos:

<i>Tamboliñak esaten ei-dau:</i>	El tamboril (del flautista) dice:
"zornak nigana", zornak nigana;	"Para mí", hacia mi suelo, suela, piso (...).
ta danborrak:	Y el tambor;
"zantar da naste" (bis)	"Sucio y revuelto" (...) (103)

En la provincia de Alava se llama *guerria* a la señal o toque para sacar los bueyes al campo o a la dula. (104)

Con *abel* se llama a las abejas; también con *andere* (señora). De esta palabra derivan *andereyer* y *andereder* (señora hermosa). *Auk auka* es el grito con que se llama a los gansos. *Xirolatu* = volverse flauta (*devenir flûte*). *Kurruka* = canto, arrullo. Hay una canción de cuna que no utiliza como texto sino este arrullo: *tun, kurrun, kutun, kutuna* = querido. Conozco dos versiones de esta canción. En una se levanta al niño en alto y, al bajarlo, el cantor hace una escala descendente, que más que música es un sonsonete más minucioso que una escala cromática.

Lekatuaz = ruido con la lengua. *Zantzo* = clamor, relincho humano y cántico marcial. *Erauntsi* = sonar, carillonner, repicar las campanas. *Erauntsi dizie eijerki* = han tocado lindamente. El eco recibe el nombre de *arada* y *aran*. Significa también: zumbido, ruido de mucha gente.

La palabra *xaramel*, que antes hemos visto citada como aplicada al cuerno de caza, denota también *adorno en el canto, persona chillona que ensordece con su cháchara, corneta acústica ...* *Jo* es el grito que da un boyero para detener una yunta de bueyes o vacas. Con *huxu* se espanta a los pájaros. *Burra-burra* es una onomatopeya que expresa el ruido producido por el hilo cuando sale de la rueca. *Burrumba, burruma* es sinónimo de gran ruido. *Doñua* (var. de *soinu, soñua* = sonido, salterio) significa también la melodía de

una canción popular, según he oído repetidas veces, variante no recogida en los diccionarios de Azkue y Lhande.

Cerraremos esta sección señalando la existencia de un instrumento destinado a ahuecar la lana (*arrotzeko*). Consiste en un arco de madera de un metro y medio, curvo, en cuyos dos extremos está sujeta una cuerda de violoncello. Casi al final de la parte baja hay un recipiente como un cubo no grande, de unos 10 cm. de diámetro aproximadamente, cuya parte superior está recubierta con un cuero en la misma forma que las zambombas. Lo vi en casa de un anciano de ochenta y seis años, el año 1923. Instrumento hoy abandonado, en desuso.

El lector habrá observado que muchos de los términos vascos de esta lista de instrumentos y voces son de carácter onomatopéyico; otros son parecidos o iguales a términos usados en otras lenguas. Es ley general de todo vocabulario que el pueblo usa comúnmente; hay en él préstamos venidos de otros pueblos, y en algún caso (onomatopéyico) puede haber una coincidencia de origen de un vocablo nacido simultáneamente en latitudes diferentes.

Lo que aparece en este trabajo no es exhaustivo; pero sí lo suficiente para tener una idea general del instrumental del pueblo vasco tal como lo conocemos hoy. El txistu o flauta de tres agujeros es actualmente el instrumento por excelencia, el más extendido y al que se dedica el fervor de los neófitos. Por eso le damos el lugar de preferencia.

No olvidemos tampoco que una misma palabra significa a veces dos instrumentos sonoros distintos; por ejemplo, *kuskulu* = cascabel, sonajero de niños, y *kuskula* = cencerro redondo, de boca estrecha. Hay entre ambos instrumentos un fondo común sonoro y cierta forma exterior parecida. El pueblo muchas veces no tiene interés particular en señalar las diferencias existentes entre instrumentos parecidos.

★ ★ ★

NOTAS:

- (1) Debo estos datos tan precisos al tamborilero oficial del Ayuntamiento de San Sebastián, Isidro Ansorena, notable txistulari y fabricante personalmente de txistus y tambores.
- (2) JUAN IGNACIO DE IZTUETA, *Guipuzcoaco Dantza gogoangarrien condaira edo historia...*, Donostian, 1824; pág. 7.
- (3) ADOLFO GUIARD, *Historia del consulado de Bilbao*.
- (4) J. I. DE IZTUETA, *ibid.*, pág. 67.
- (5) La Zarzuela, periódico de música. Madrid, 1856, 3 de mayo.
- (6) J. A. DE ZAMACOLA, *Historia de las Naciones Bascas*, Auch., 1818, y Bilbao, 1898; p. 447.
- (7) Revista que nació en 1928 y terminó en 1936. Aparecía seis veces al año. Contenía artículos relativos a txistu, danzas, etc... y un suplemento musical para trío de txistus y tambor.
- (8) *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil (1838-1840)*, t. II, p. 209.
- (9) *Una descripción de San Sebastián publicada en Londres en 1700*. Traducción y notas de Manuel Conde López, dibujos de Carlos Ribera, Aguafuertes de Andrés Lamberte. Editora Internacional, San Sebastián, 1943, pp. 59-60.
- (10) *La célebre década de Bilbao, / o sea / Memoria de los Festejos con que su muy / ilustre Ayuntamiento / ha procurado obsequiar a SS. MM. / Los Reyes Nuestrs Señores / D. Fernando Séptimo / y Doña Josefá María Amalia / durante su permanencia en esta M. N. / y M. L. Villa de regreso para la corte*. Con licencia. Bilbao, Imprenta de Basozabal.
- (11) San Sebastián, 1780, fol. 91.
- (12) MARTIN DE LOS HEROS, *Historia de Valmaseda*.
- (13) «Respuesta satisfactoria del Colegio / de Misioneros de N. P. San Francisco de la / N. Villa de Zarauz / a la Consulta y Dictámenes impresos...», por el R. P. f. Francisco Antonio de Palacios. Pamplona, 1791, página 21.
- (14) *Ibid.*, pp. 2-3.
- (15) Algunas de estas notas me han sido comunicadas por mi amigo don Bonifacio de Echegaray.
- (16) Editorial Schmoll, San Sebastián, España.
- (17) Bayona, mayo de 1942. *Méthode de «Txistu»*, par... «L'instrument, doigté, tenue de l'instrument». En el mes de junio de la misma revista aparecieron algunos ejercicios elementales (pp. 5-6).
- (18) JOSE MARIA LACARRA, *Textos navarros del Códice de Roda*, Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón, Zaragoza, 1945; «Versi Domna Leodegundia Regina», pp. 271 ss.
- (19) FRANCISCO FUENTES, *La música religiosa y profana en Tudela*, Pamplona, *Príncipe de Viana*, número XXII, año VII, separata, p. 6.
- (20) Libro 1.^o de fábrica de la parroquia de Xemein, de 370 folios, habiéndose agregado otros 163 f. el año 1669. En su folio 1.^o dice: «Este libro es de la Iglesia de Ntra. Señora de Xemein el q̄. yso traer de Flandes Sancho de Marquyna a su costa el año MDXXVI que fue aldo. y mayordomo de la dh̄a. Yglesia».
- (21) MARTIN DE LOS HEROS, *ibid.* Apuntamiento del Arch. libro II de Escrituras.
- (22) Arch. Mun. de Lequeitio.
- (23) Arch. Mun., Sección Historia. Brujas, Sección B, Negociado I, serie I, libro 5, exped. 2. Está el original del proceso y la nota que señalo aparece en el fol. 3 recto. Acerca de este proceso hay un folleto de Juan Arzadun, *Las brujas de Fuenterrabia*, Proceso del siglo XVII, de 6 de mayo de 1611 en Fuenterrabia, París, Paul Geuthner. (Rev. Intern. des Et. Basques, 1909). En este mismo proceso se declara que «esta t^o (testigo) vió muchos ynstrumentos de ianbolines y Rabeles que tocaban en el dho Puesto» (declaración de M.^a Alzueta).
- (24) *Tableau de l'Inconstance des mauvais Anges et démons...*, à Paris, chez Nicolas Bron, rue Saint Jacques, M.DC.XIII (lib. III. p. 211).

- (25) *Itinéraire / Descriptif. de l'Espagne // par M. le Cte. Al. de Laborde. Troisième édition* 1834, t. I, pp. 275-276.
- (26) Arch. Mun. de Lequeitio, citado por Cavanilles.
- (27) ESTANISLAO J. DE LABAYRU, *Historia General del Señorío de Vizcaya*, año 1895, p. 731.
- (28) *Rev. Gure Herria*, Bayonne, 1951, n.º 5, p. 259.
- (29) G. MANSO DE ZUÑIGA, *Cartas de Bilbao*, ibíd., p. 193.
- (30) FRANCISCO DE PAULA MADRAZO, *Una expedición a Guipúzcoa en el verano de 1848*, Madrid, 1849, página 42.
- (31) Conocemos esta melodía que aparece en el libro de música de Iztueta con el título, 51, *Neskatx gizonkoiak erritik botatzeko soñua*, pág. 53, ed. de 1929.
- (32) D. J. A. DE ZAMACOLA, *Historia de las Naciones Bascas...*, ed. de 1898, Bilbao, pág. 435. La primera edición de esta obra se hizo en 1818, en Auch (Francia), dividida en tres tomos en 8.º menor.
- (33) *Diccionario Geográfico Histórico de España*, por la R. Academia de la Historia, Madrid, 1802, t. I, página 178. Artículo firmado por M(ARINO).
- (34) *Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Oyarzun*, 1749, fol. 321 v.º.
- (35) E. B.(OUCHER), *Souvenirs du Pays Basque et des Pyrénées en 1819 et 1820*; Paris, 1823, pág. 67.
- (36) *Libro de Cuentas que dio principio el año de 1766 del lugar de Oronoz siendo Regidor D. Bernardo de Larrain, dueño que fue de la casa Echandia del mismo*. La partida a que aludo es del año 1767.
- (37) P. OLAZARAN DE ESTELLA, *Koreografía*, en *Rev. Yakintza*, año 1933, n.º 4, julio-agosto, San Sebastián, pág. 310 ss.
- (38) G. M. DE Z., *Las Cornamusas*, en *Bol. de la R. S. V. de Amigos del País*, año VII, cuad. 2.º, ss., 1951. Véase el dibujo de la pág. 282.
- (39) F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, 1903, pág. 157.
- (40) JUAN IGNACIO DE IZTUETA, *Guipuzcoaco dantza...*, ed. de 1824, pág. 2. El lo toma del artículo de A(bella), en el *Diccionario Geográfico-Histórico de España*, por la R. A. de la Historia, Madrid, 1802, t. I, página 326.
- (41) *Notitia / Vtriusque / Vasconiae / tum / Ibericae / tum Aquitanicae...*, Authore ARNALDO OIHENARTO Mauleosolensi... Parisiis, Sumptibus Sebastiani Cramoisy Typographi Regij, via Iacobaea, sub Ciconiis. M. DC. XXXVIII. Cvm Privilegio Regis.
- Arnaldo de Oihenart nació en Mauleon (pueblo de la región vasco-suletina). Publicó su libro en 1638. Salió la segunda edición en 1656. De ella se ha hecho una traducción castellana en 1926-1929. Apareció en la Revista Internacional de los Estudios Vascos; la hizo el Rdo. P. JAVIER GOROSTERRATZU, redentorista.
- (42) *Totius Latinitatis Lexicon*, (1875), T VI, p. 251
- (43) *Dictionnaire étymologique / de la / Langue Latine / Histoire des mots par...*, 1939, y P. LHANDÉ, *Dictionnaire basque-français et français-basque*, Paris, 1926.
- (44) *Diccionario*, pág. 59. Existe una fotocopia en la Biblioteca de Julio de Urquijo, hoy en el Palacio de la Diputación de Guipúzcoa (San Sebastián).
- (45) *Souvenir des Pyrénées. 12 Airs Basques choisis et notés par...*, 1869. Observations préliminaires.
- (46) *Le Tambourin et le Galoubet en Pays Basque et dans la Péninsule Ibérique*, par..., RIEV, 1931, págs. 123 ss.
- (47) *Second Voyage au Pays Basque* (1868), RIEV, 1927, pág. 533.

- (48) *Souvenirs du Pays Basque et des Pyrénées en 1819 et 1820*, Paris, 1823, pág. 48. Confirma la existencia de este tambourin en la parte laburdina el testimonio del P. Larramendi (1690-1766). En su *Corografía de Guipúzcoa* (ed. de 1882, pág. 203) habla de los tambourinos e tuntunes de Francia, Labort y Baja Navarra, «especie de harpa con cuerdas gruesas, que heridas del palo, suenan roncamente y sin tanta bulla como nuestro tamborcillo».
- (49) FRANCISCO FUENTES, *La música religiosa y profana en Tudela*, ibíd, pág. 7, 10.
- (50) F. ARNAUDIN, *Chants populaires de la Grande Lande et des Régions voisines*, t. I.
- (51) P. DONOSTIA, *Notas acerca de las canciones de trabajo en el País Vasco*, en *Anuario Musical* (C.S.I.C.), III, 1948, pág. 171 ss. En este mismo artículo puede ver el lector otras varias fórmulas infantiles relativas a esta operación.
- (52) Es debida a don Jesús de Larrea y Recalde, conservador del Museo Arqueológico y Etnográfico de Bilbao.
- (53) Op. cit., pág. 32 y otras.
- (54) JUAN JOSE DE BELAUSTEGUI, *La dulzaina. Euskal-Erriaren alde*, 1930, págs. 373-375. De este artículo he utilizado algunas notas.
- (55) *Libro de la Cofradía del Smo. Sacramento y Archivo Municipal de Bilbao*.
- (56) MARTIN DE LOS HEROS, op. cit., pág. 421.
- (57) *Nouveau Voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*, t. II, pág. 155. Vide Foulché-Delbosc.
- (58) TIBURCIO DE OKABIO, *Iruñerías. Lanzas y Cañas*, en *Diario de Navarra*, II-XI-1951.
- (59) IZTUETA, op. cit., pág. 59.
- (60) P. OLAZARAN de Estella, *Baile de la Era*.
- (61) AZKUE, *Dicc.*, I, 177.
- (62) *Dict.* 1044 y 983.
- (63) *La Célèbre Década de Bilbao...*, op. cit., pág. 62.
- (64) *Vocabulario de palabras usadas en Alava*, Madrid, 1903, decimatercia edición, pág. 264.
- (65) RIEV, año 1933, pág. 616 s.
- (66) F. FUENTES, op. cit., pág. 8, 10..
- (67) Archivo Municipal de Hernani: Cuentas.
- (68) Archivo Municipal de Lequeitio.
- (69) P. RECTORAN, *De Bayonne à Biarritz en cacolet avec les poètes Gascons*. En *Société des Sciences Lettres et Arts de Bayonne*. Bull. trimestriel, Juillet-December 1942, pág. 117.
- (70) T. DE ARANZADI UNAMUNO, *Los cencerros*, en *Rev. de Dialect. y Trad. Pop.*, t. I, cuader nos 3 y 4, Madrid, 1945, págs. 491-495.
- (71) FUERO, libro V, tít. VI, cap. XIV, citado en *Príncipe de Viana*, 1941, año 2, n.º 2, pág. 166.
- (72) JOSE YANGUAS Y MIRANDA, *Diccionario de los Fueros del Reino de Navarra*, S. S. 1828, págs. 64-65.
- (73) F. BARAIBAR y ZUMARRAGA, op. cit., pág. 95.
- (74) Id. id., pág. 266.
- (75) Véase un dibujo del mismo tipo y tamaño en JOSE ANTONIO DE DONOSTIA y JUAN TOMAS, *Instrumentos de música popular española*, en *Anuario Musical*, del I. E. de Musicología del C.S.I.C., II, Barcelona, 1947, página 118.
- (76) E. BLOUCHER, op. cit., pág. 109.
- (77) *Rélation du Voyage d'Espagne par madame D'...*, t. I, seconde édition, 1693.
- (78) EDOUARD DUCERE, *Dictionnaire Historique*, de Bayonne, 1911, pág. 264.
- (79) P. DONOSTIA, *El elemento vasco en la «Tonadilla Escénica»*, en RIEV, año 1929, págs. 455 ss.
- (80) P. DONOSTIA. Pueden verse algunos detalles más en la revista GH, 1934, suplemento musical del n.º 3 (mai-juin).

- (81) Cfr. P. DONOSTIA, *Toberas*, en *RIEV*, año 1924, págs. 1-18.
- (82) Op. cit., t. II, pág. 213.
- (83) P. DONOSTIA, inéd.
- (84) Op. cit., pág. 101 ss.
- (85) Cfr. P. DONOSTIA, *Zagi-dantza*, suplemento musical de *GH*, año 1930.
- (86) Op. cit., pág. 105.
- (87) E. BLOUCHER, op. cit., pág. 53.
- (88) A. CAMPION, *Nabarra en su vida histórica*, 2.ª edición, pág. 490. Euskariana.
- (89) G. HÉRELLE, *Les charivaris nocturnes dans le Pays Basque Français*, en *RIEV*, 1924.
- (90) *Euzkadi*, periódico, 10-X-1922.
- (91) Cfr. mi artículo *Notas acerca de las canciones de trabajo en el País Vasco*, en *AM*, III (1948), Barcelona, pág. 183.
- (92) P. DONOSTIA y JUAN TOMAS, *Instrumentos de Música popular española*, en *AM*, II (1947), pág. 132.
- (93) F. BARAIBAR y ZUMARRAGA, op. cit., pág. 266 y 66.
- (94) JOSE IÑIGO IRIGOYEN, pbro., *Folklore alavés*, Vitoria, 1949, pág. 143.
- (95) P. DONOSTIA, *Notas acerca de las canciones de trabajo en el País Vasco*, en *AM*, III (1948), Barcelona, pág. 183.
- (96) *Diccionario Geográfico-Histórico de España*, por la R. A. de la Historia, t. I, pág. 52.
- (97) G. M. DE Z., *Las Cornamusas*, en *BAP*, Miscelánea, (1951), págs. 281-283.
- (98) *Noelac / eta Berce / canta espiritual / berriac / ...*, Bayona, 1630. *Noela: O Eguberri-gaua*.
- (99) Señalemos, por escrúpulos de fidelidad, que en otras versiones se dice: *mantiretez* en vez de *maniuretez*, y que la palabra *adarrari* (al cuerno) ha sido substituida por *hekieri* (a éstos). (Cfr. *Hazparneko kalbarioa eta kantika eskuarak bere airekin*, 1892. — *El Calvario de Hazparren y cantos religiosos vascos con sus melodías*, pág. 470). Crf. también: *Kantika Izpiritualak*, Burdeos, 1906, pág. 38, y otros.
- (100) JOSE MANTEROLA, *Cancionero Vasco*, segunda serie, t. IV, Miscelánea, julio de 1878, pág. 51.
- (101) JOSE M.^a GANDASEGUI LARRAURI, *Fiestas Gremiales en San Sebastián en el año 1732*, en *BAP*, año II, págs. 293-294.
- (102) En Galicia se llaman *arxouxelas* a unos cascabeles grandes que se colocan en los cuatro huecos del pandero. (Cfr. C. SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero Musical de Galicia*, Pontevedra, 1942, vol. I, 205.
- (103) *Euzkadi*, periódico, *Txori-Erreka*, 15 de julio de 1927.
- (104) F. BARAIBAR y ZUMARRAGA, op. cit., pág. 131.

67.- IZTUETA, LA POESIA VASCA Y EL «CHURRIPAMPLI»

[LECAROZ, 2.^a Ep. n.º 2 (1952) p. 31-34]

Tal vez parezca algo raro al lector el título con que se encabezan estas líneas. Verá, con todo, después de leídas, que es la enumeración de los datos que motivan este artículo.

Recibí antes de la guerra del 36 (1) un manuscrito en que se hace una larga descripción del libro de Iztueta *Guipuzcoaco danza gogoangarrien condaira...* Consta de 8 hojas escritas por ambas caras (excepto la última) y mide 15 1/2 por 21/2. Es, naturalmente, de la primera mitad del siglo XIX, antes de 1830. ¿Apareció esta descripción en algún periódico o libro? No lo sabemos. Aún así, es interesante hablar del manuscrito, por lo que verá el lector.

EL AUTOR

Juan Ignacio del Iztueta y Echeverría nació en Zaldivia a 29 de Noviembre de 1767. Murió en el mismo Zaldivia a 18 de Agosto de 1845. Sus padres eran originarios de Lazcano. Fue Juan Ignacio el tercero de los 7 hijos que tuvieron en su matrimonio.

La familia era de condición humilde; de ahí que el hijo tuviera que ganarse la vida siendo marraguero o colchonero, operario de capisayos para pastores y de cuerdas para abarcas. Más tarde el Ayuntamiento de San Sebastián le ofreció un empleo en el Portazgo,

cargo que desempeñó durante varios años (2).

Según los que le conocieron personalmente, era bajo de estatura, de color sano y ojos vivos y un buen humor inalterable. Sus maneras eran muy suaves, su lenguaje dulcísimo, como lo revela el mote de *churi* (blanco) con que le distinguían los coetáneos y le distinguen todavía quienes le alcanzaron en vida (3).

Casó tres veces. La tercera mujer fue Concepción Bengoechea, a la que dedicó una poesía, *Kontxesi'ri*, que aún hoy se canta. Poesía publicada hacia 1844, según afirmación de Manterola en su *Cancionero* (4). La escribió en la cárcel de Logroño, donde estaba en 1805, desde hacía 6 años, según lo atestigua en sus versos.

Iztueta debió de mejorar de posición económica y llegar a una situación relativamente desahogada. Hay un testamento de María Concepción de Bengoechea, mujer legítima de Juan Ignacio de Iztueta, en que consta estar casada con el referido y que «no precedió ni después se otorgó contrato alguno, porque ni yo ni él ingresamos cosa de consideración, y que son hijos legítimos de dho. nuestro matrimonio Valentín Eusebio, José Franc.^o, y María Ignacia de Iztueta y Bengoechea, a quienes reconozco por tales»... «Después de pagadas las deudas, hemos calculado pueden quedar líquidos unos veinte mil reales vellón, incluso los valores de esta casa en que habito y de otra que estamos construyendo, y sin comprender los haberes, a saber, sobre la villa de Guetaria y sobre el Gobierno Francés» (Archivo de Protocolos, Oñate: S. S., 66-130).

En fecha de 8 de Enero de 1815 Iztueta era poseedor de una casa en la calle Tripería y de otra en la de Bildosola que, en junto, rentaban más de veinte reales vellón al día. Las fincas tenían gravamen. Por la misma escritura se ve que Iztueta se dedicaba a la industria y al comercio. (Archivo de Protocolos, de Oñate: S. S., 66-7).

Según escritura de obligación y fianza otorgada por Juan Ignacio de Iztueta el 4 de febrero de 1834, éste toma posesión del cargo de Alcalde del Tribunal del Corregimiento, para lo que presenta las fianzas legales. (Archivo de Protocolos, de Oñate: S. S., 62-14) (5).

Desde joven era muy aficionado Iztueta a los bailes vascos y, a cierta edad, organizó grupos del pueblo formando cuadrillas de *Ez-pata-dantzaris*, *Brokel-dantzaris* y *Dantzari-txikis*, siendo él quien, al frente de sus cuadrillas, ejecutaba los bailes con agilidad sin igual. Aun el último año de su vida, y ya de edad de 78 años, preparaba a los jóvenes que habían de bailar ante las Reales Personas, que en

1845 se encontraban en el Balneario de Sta. Agueda, de Guipúzcoa. Su deseo hubiera sido acompañarles; pero la enfermedad le tenía encamado. El sacerdote que le acompañaba en sus últimos momentos le oyó decir: *Ondo gera; mutillen berri onak ditugu* (estamos bien; hay buenas noticias de los muchachos). Así lo supo C. de Echegaray del mismo sacerdote que le asistió en la agonía (6).

Cuando, por su edad, Iztueta se vio imposibilitado para bailar, escogió entre sus discípulos quien continuara sus enseñanzas. Le educó a este fin y fue su continuador. Llamóse José Antonio Olano, que falleció en Villafranca el año 1879. Discípulos de Olano fueron D. Braulio Armendáriz, don Francisco María Olanan, presbítero, D. Lorenzo Pujana y D. Justo Irastorza. Hemos conocido a estos dos últimos. Sobre todo a Irastorza, que fue quien en 1916 enseñó algunos bailes vascos a los alumnos de nuestro Colegio de Lecároz. Pujana ha sido maestro de baile en la Academia de Danzas de S. S., fundada en 1928. Así, la línea Iztueta-Olano-Pujana-Irastorza establece la filiación directa de nuestros actuales bailes con los que conocían nuestros antepasados en el siglo XVIII, y están descritos en el libro de Iztueta.

Justo Irastorza me entregó, como recuerdo, la bola encarnada de la que emerge una vara o espiga de 50 a 60 centímetros, que llevaba en su remate una banderita. Es la bola con que Iztueta, capitán de su cuadrilla de bailarines, bailaba llevándola en la mano. Es ésta una bola de madera de unos 10 centímetros aproximadamente de diámetro.

Iztueta murió a los 78 años. Vinson (7), equivocadamente, le hace morir en Mondragón a los 81 años. Sabemos que murió en Zaldivia.

EL ESCRITOR

A pesar de su condición modesta y de no ser intelectual de carrera, Iztueta debía de ser de condición despierta y deseoso de adquirir una cierta cultura. Escribió varias poesías y dos libros interesantes: *Guipuzcoaco Provinciaren / Condaira edo Historia / ...* cuyo título, traducido íntegramente, es: *Historia de la Provincia de Guipúzcoa, en la cual se muestran a las claras las noticias notables de ella desde su comienzo hasta ahora. Lo ha hecho y ordenado D. Juan Ignacio de Iztueta, autor de la historia de las antiguas danzas de Guipúzcoa y de las viejas melodías que recogió y publicó. En Donostia (San Sebastián). Imprenta de Ignacio Ramón Baroja, año de 1847...*

Este libro, que apareció dos años después de su muerte, consta de 519 páginas y 4 de Índice. No nos interesa estudiarlo, aunque sí debemos dejar anotado que el autor, en medio de ciertas fantasías relativas a los primeros orígenes y pobladores de Guipúzcoa (tan de moda en la época —fin del XVIII y comienzos del XIX—) y de las descripciones bien hechas y detalladas de la fauna, flora, instrumental de pastores y labradores, nomenclaturas de animales, modo de señalarlos para conocerlos, etcétera, da detalles de ciertas gestas deportistas de guipuzcoanos contra toros, perros, diversiones de pelota, apuestas de hombres contra bueyes arrastrando una piedra pesada, versolaris, costumbres de llevar a la puerta de la iglesia para los funerales o un buey con campanillas o una ternera, adornados sus cuernos con flores y rosas, o bien un carnero grande o pequeño, pollos, manzanas, castañas, etc. ... Iztueta era hombre de pueblo. Relatar las costumbres de que era testigo era su fuerte, y no hacerse eco de aquellas fantasías sin base que hoy excitan nuestra hilaridad. Es lástima que este espíritu despierto no hubiera seguido la ruta folklórica describiéndonos costumbres que, tal vez, hoy ya no se practican.

La obra de Iztueta acerca de las danzas consta de dos volúmenes: uno de texto literario y otro de música. De ambos textos hay doble edición; una hecha en tiempo del autor y otra posterior. Del texto, la primera en 1824, en San Sebastián, en casa de Ignacio Ramón Baroja, y la segunda en 1895, en Tolosa, en casa de Eusebio López, el editor a quien tanto debe el libro vasco editado.

De la música, en 1826 la primera; la segunda, cumplidos los cien años de esta primera edición. Fue dispuesta por la Sociedad de Estudios Vascos, acuerdo del Congreso de E. V. de Oñate (1918) y llevada a la práctica por D. Juan Carlos de Gortázar, primer Vocal de la Sección de Música de dicha Sociedad, y a su fallecimiento, por el que estas líneas suscribe (1929).

Viniendo al texto literario a que hace alusión este artículo, diremos que todo él está escrito en lengua vasca. Su título es: *Guipuzcoaco Dantza / gogoangarrien condaira edo historia. / Beren soñuzar, eta itz neurtu / edo versoaquin. / Baita berac ongui dantzatzeco iracaste / edo instruccioac ere /*, etc. ... *Donostian, / Ignacio Ramon Baroja-ren moldizteguian / 1824 garren urtean eguiña.*

Cuya traducción es:

Historia de las memorables danzas de Guipúzcoa, con sus antiguas melodías y versos. Y también las instrucciones para bien dan-

zar las mismas. Etc... En Donostia / en la imprenta de Ignacio Ramón Baroja / hecho el año 1824.

No nos detenemos a especificar ahora pequeños detalles de bibliografía, pues no es éste el fin de las líneas que escribimos.

El autor del manuscrito que es causa de este artículo, hablando de Iztueta, dice: «Cosa extraña es ver que un hombre del todo iliterato emprenda el arduo designio de restablecer las costumbres y buenos usos de su país... Un hombre que, según él mismo confiesa, apenas sabe escribir su nombre ni habla otra lengua que el bascuence»... Iztueta dice:... *cergatic naizan articaste edo estudioric gabeco guizon jaquiunde chit guchicoa; ozta ozta iracurteco dimbat baicic escolatu gabea; bularrarequin batean erodisqui edo mamatu nuen izcuntza besteric ez daquidana*, etcétera... (ed. de 1824, pág. VI).

Creo que esta confesión de Iztueta, verdadera ciertamente, ha de entenderse *cum mica salis*. Indudablemente, no tuvo formación literaria fundamental, como conviene a un escritor. Pero se nos revela como espíritu despierto, con ganas de pulirse. Se echa de ver esto no sólo por el cuidado que tiene de purificar su léxico utilizando algunos neologismos de la época, sino también por algunas citas que hace. ¿De segunda mano? Tal vez. Aun así, no es poco que un hombre de pueblo, sin formación escolar, trate de escribir un libro haciendo pinitos de literatura. La de época suya y de épocas anteriores.

Iztueta es fluído, abundante; su léxico es más bien rico, de frase larga (algunas veces, de mera amplificación de palabras); se encuentran en su prosa detalles de lengua o perdidos hoy o no corrientes en el habla ordinaria. Al lado de estas buenas cualidades que le hacen un escritor estimable hay que reprocharle en esta obra (más que en su *Historia de Guipúzcoa*) el excesivo empeño en multiplicar los adjetivos, llevado de su entusiasmo por las danzas o de indignación al ver las corruptelas que se introducían en la música y juegos del país. Iztueta pagó tributo a la construcción castellana empleando oraciones de relativo o circunstanciales en forma no natural al vasco, haciendo puntos largos en que van entrelazadas diversas oraciones. Esto hace difícil, fatigosa, la lectura del libro a que hacemos referencia.

Pero tiene en su favor una cualidad muy importante: la de que los detalles, los hechos que cita, lo que describe, ha sido vivido por él; él ha bailado las danzas de que habla; todo lo cual da un aire de autenticidad a su relato, diferente en un todo al de aquel que conociera las cosas por sólo libros que hubiera leído. Las mismas invecti-

vas contra los txistularis o tamborileros músicos son, a pesar de su monótona insistencia, un indicio de experiencia, de haberlo vivido.

Indudablemente, sonreímos hoy al leer algunas afirmaciones históricas de Iztueta referentes a las primeras épocas de Guipúzcoa. No olvidemos la época en que escribió, las fantasías que corrían en los libros de los euskarólogos de la época, fin del siglo XVIII, fantasías que espíritus más ilustres que Iztueta, por ejemplo el P. Antonio Eximeno (8), acogieron con infantil credulidad.

Para Iztueta, algunas de nuestras danzas son de origen guerrero; después de él lo han repetido otros, y lo repiten hoy día algunos (9). Actualmente apuntan otras hipótesis que quieren ver en la danza de espadas un rito medicinal (10).

Iztueta señala las ocasiones en que se bailan algunas de estas danzas y, como conocedor perfecto de ellas, da reglas precisas para bailarlas bien. Es curiosa su definición del baile: «La danza no es sino una canción con pies, o hacer que la línea del canto y sus palabras, fundidas en uno, sean reproducidas aun en sus mínimos detalles, como si fuera el mismo canto».

El autor nos describe ocasiones en que organizan o conducen la danza las mujeres. Hoy se puede decir que la mujer no baila en esa forma: ordinariamente, la danza, la verdadera danza de figuras que ha de ejecutar el bailarín, es exclusiva de hombres.

Señalemos el dato de que, según Iztueta, se prohibiera en Hernani el fandango como danza exótica, creencia de que también participaba Humboldt, pues en su viaje de 1801 dice de él: «se ve que este baile no es indígena, de aquí» (11). El fandango se bailaba, sin embargo, en Bilbao en 1727. «... una alegre amiga de los Villarreal que se firma "la vieja de Ayasasa" escribe a D. Pedro Bernardo, el regidor Jauna, diciéndole: "acabo de dejar el fandango que todavía no han cesado las funciones del Sr. Chirpía. Acabo de danzar los *Matachines* con D. Joaquín de Meteta"...» etc. (12).

El libro de Iztueta pasó por la censura, como puede ver el lector al comienzo del mismo. El censor hizo cambiar algunas palabras o frases de la letra que acompaña a la música (libro que, como hemos dicho, es el complemento de este texto literario). Se atribuyen a Jorge Borrow dos artículos en que habla de la obra de Iztueta y parece ser que este escritor inglés poseía los originales de Iztueta. De algunos de estos arreglos se hizo cargo el pastor protestante inglés Wentworth Webster en su libro *Les loisirs d'un étranger au Pays Basque* (13).

Es de notar que un hombre sin una formación cultural básica cayera en cuenta de la importancia que el conocimiento del folklore (aunque él no emplee esta palabra, como es natural) tiene para el conocimiento de un pueblo. «Los historiadores en general (dice) se han detenido casi siempre más en la relación de batallas, de empresas aventuradas y cuando más de ciertos atributos característicos de la índole de los pueblos, que en el examen de sus costumbres privadas, de sus diversiones domésticas y de la expresión vulgar de sus sensaciones. El estudio, sin embargo, de estas particularidades, no es indigno del filósofo y del historiador. Así como de la comparación de las lenguas y de las legislaciones se deducen antiguas comunicaciones entre pueblos muy lejanos unos de otros, de la comparación de sus hábitos familiares, de sus danzas y de sus cantos podrían deducirse también nuevas consecuencias que contribuirían eficazmente a perfeccionar la indagación de sus conexiones primitivas» (14).

En el libro de música se hallan 52 números, de los cuales algunos son instrumentales, no llevan letra. Señalaremos la particularidad de que la *Marcha de San Ignacio* aparece como instrumental, sin letra; sabemos que Iturriaga le añadió la que se conoce (15).

Francisque Michel (16) habla del libro de música de Iztueta, que, sometido a la inspección de un joven músico, Georges Amé, causó extrañeza en forma que lo juzgó mal transcrito. Raoul Laparra (17) habla también de él y señala, citando a Bourgault Ducoudray, la «posible influencia árabe en los cantos vascos». Esta afirmación parece hecha a la vista del primer número de la colección. Examinando todo lo que modernamente se ha recogido referente a la canción popular vasca, parece aventurado extender esta afirmación a todo el conjunto musical vasco. Tanto más, cuanto que existen en otras regiones vascas melodías del mismo tipo, del mismo espíritu, en que se nota la ausencia de estas características señaladas por Laparra. Quedan aún en boca del pueblo fragmentos de melodías con letra, de las que Iztueta transcribe en su libro; he podido recogerlas en 1940, y confirman mi punto de vista. Según testimonio de Francisque Michel, alguna de estas melodías se cantaba en la región suletina, la más extrema del país vascofrancés. El la oyó allí según lo declara en la página 437. No hay en ellas nada que pueda justificar la aserción de Bourgault Ducoudray, como afirmación de carácter general.

No nos detendremos en describir el libro de música complemento del texto literario. Sólo diremos que el zortziko (18), que se

escribía en $\frac{6}{8}$, se halla traducido por el $\frac{5}{8}$, que responde a la ejecución habitual de este ritmo. Pero no debemos dejar de notar que este cinco por ocho se descompone en dos fracciones irregulares de: $\frac{3}{8}$ más $\frac{2}{8}$, y no: $\frac{2}{8}$ más $\frac{3}{8}$, aunque he de confesar que recientemente he encontrado algún caso de esta última forma (19).

Las letras de las canciones de danza hacen alusión al amor, al vino; alguna vez es histórica; nombra a algunos bailarines de fama. Sospechamos que algunas de estas letras han sido compuestas por el mismo Iztueta; arregladas, desde luego, por lo menos en parte, a causa de la censura (20).

El autor del manuscrito objeto de este artículo, después de entresacar del libro de Iztueta lo más señalado e importante, se queja de la censura y dice: «el pueblo guipuzcoano carece, es verdad, de las grandes ventajas de la prensa; lo uno porque en su lengua apenas hay más escritos que los necesarios para enseñar los principios de la religión, algunos ejercicios devotos y tal cual otra filológica como la gramática y diccionario del bascuence, por el P. Larramendi; lo otro, porque aun cuando algunos guipuzcoanos quisieren como Iztueta escribir sobre varias materias, tendrían que sujetarse a la censura del corregidor, cuya autoridad en nombre de un gobierno despótico se hace sentir con tanto más peso en este punto, cuanto que es el único en que no esté templado por los fueros y franquicias del país».

Iztueta debió de tener reputación de buen poeta, pues el autor del manuscrito dice de él que «ha sabido ganarse un lugar muy onroso entre los más celebrados de su tiempo. Aquí pudiéramos mencionar varias de sus composiciones a cada cual más características de la poesía bascongada, tanto por los asuntos de que tratan como por las peculiares cualidades de la versificación, del estilo y de los pensamientos; pero nos limitaremos a trasladar la siguiente por ser también una de las que se han repetido y repiten todavía en el país bascongado (digo) guipuzcoano».

Se copian en el manuscrito 10 estrofas de la conocida composición *Kontxeziri*, que se canta aún hoy en nuestro país.

Pero lo importante del anónimo autor del manuscrito es la afirmación tan inesperada que hace, al decir: «Además procuró con ella introducir en la poesía bascongada la medida de cierta canción castellana conocida con el nombre de *Churripampli*, que en aquel tiempo se cantaba mucho en todas las provincias de España, había también penetrado en Guipúzcoa, usurpando los derechos del antiguo *zortiko*».

Esta afirmación tan inesperada me incitó a averiguar, a precisar lo que de cierto hubiera en ella. Desde la fecha en que recibí el manuscrito anónimo inicié mis rebuscas; creo que, al cabo de los años, han dado por resultado poner en claro lo que dice el autor del manuscrito.

Según *Espasa (Enciclopedia Univ. ilustrada) Churripampi es «baile con canto que se usó antiguamente en Méjico».*

Xurripampi es (Dicc. de la Dansa de l'Obra del Cançoner) el "titol d'una tonada de dansa, treta d'un quadern de tonades populars d'un... organista d'Agramunt (Lleida). Es tractaria d'un ball de tipu humorista (?) propi de Carnaval (?)".

No se cita el *Churripampi* ni como canción ni como danza en los cancioneros españoles publicados, ni en algunos índices de danzas que aparecen en los catálogos de música de la Biblioteca Nacional de Madrid (21), ni en libros de poesías populares como el de D. Tomás Segarra (22), ni en la lista de Danzas y Bailes que cita Cotarelo y Mori (23).

En la copiosísima colección inédita de canciones populares, propiedad del Instituto Español de Musicología (24), aparece pero muy raramente palabra parecida.

En la Andalucía manchega, recogida por D. Pedro Echevarría Bravo (25) aparece la *Churripampa*, tanguillo:

Con el baile de la Churripampa
 Churripampa, Churripampera,
 Venimos de la mazurca,
 mazurca la mazurquera,
 No hay amante que no, que no olvide,
 ni cariño que no pase.
 Sólo un cariño se (no?) acaba,
 el cariño de una madre.

Del citado P. Echevarría (26) es la *Churripompa* (canción de carros), siguiente:

Que venimos de la Churripompa
 Churripompa, churripompera
 Que venimos de las macocas,
 Que venimos de la trapera.

—Que venimos calaitos de agua
y hasta la misma cintura,
y mi novio hablando otra (con)
y yo con tantísima frescura.

¿Canción de Churripampli? (????).

A. de Larrea y Palacin (27) copió a un anciano de 84 años este baile de palmas (propio de Nochebuena):

Churripampli vendía un panadero, (pandero)
por hacer una hogaza hizo un mortero;
y ya son moraos pegando un brinquito,
Churripampli, adios, zapatitero.

Estos ejemplos parecen confirmar la ascendencia española del *Churripampli*, que aún queda, como se ve, con restos de vida en el Sur de España.

RUBEN M. CAMPOS, tomándolo del *Diario de México* (28), dice: «En los albores del siglo pasado (XIX) nuestro pueblo cantaba y bailaba los primeros sonecitos musicales que han quedado consignados por casualidad en el *Diario de Mexico*, un periodiquito de cuatro páginas, en el que apenas asomaba la curiosidad que hoy es el turbión... y por él sabemos que esos sonecitos fueron introducidos por primera vez en el Teatro Principal y cantados y bailados por cantadores y bailarinas de entonces, entre las tonadillas, boleros y seguidillas españoles que eran la delicia de la época. La Virreyna oyó complacida los primeros sonecitos mexicanos: « el bejuquito, la indita, la jaranita, el *Churripampli* y vio bailar el jarabe». La cantadora Inés García fue la que cantó los sonecitos por primera vez.

OTTO MAYER SERRA (29) dice: «entre las canciones mexicanas se nota una gran preferencia por las formas de procedencia negra y de argumento indígena; las más apreciadas fueron «la bamba, la jarana, y los sonecitos... del *Churripampli*... en la mayoría de los casos interpretados «a cuatro».

Debo singular agradecimiento al Prof. VICENTE T. MENDOZA por haberme conseguido, a costa de insistentes rebuscas, la música y la letra de *Churripamplis*. Acudí a su benevolencia nunca desmentida y a su profundo conocimiento del folklore mexicano porque mi primera referencia fue la que he indicado, dada por el Espasa, como de procedencia mexicana. Esta mínima referencia fue mi punto de partida. El Prof. Mendoza me remite la letra y música del *Churri-*

pampli, que ha copiado, a Vicente Ruiz Maza, de 78 años; las recogió en México aunque la procedencia es de Veracruz.

He aquí la música y la letra:

Si fue-res a los to-ros cuan-do los ha-ya - Si
 ha-ya - No te mon-tes en la ru-cia si-no en la baya no te
 mon tes en la ru-cia si-no en la ba-ya - y si tie-nes di-
 ne-ro., to-ma-ras el a-sien-to pri-me-ro con gran-de ter-nu-ra, y ve-
 ras al ne-gri-to Ven-tu-ra con su es-ca-ra-pe-la ese si que la pa-ve-la
 pe-la a-se ni que la pa-va la pe-la.

I

Si fueres a los toros / cuando los haya, (bis)
 no montes en la rucia / sino en la baya. (bis).

Y si tienes dinero,
 tomarás el asiento primero,
 con grande ternura,
 y verás al negrito Ventura
 con su escarapela;

Ese sí que la pava la pela (bis).

II

Churripamplis se casa con la torera,(bis)
y por eso le dicen la churripamplera (bis).

Y eso es tan verdad
como ver a un borrico volar
por los elementos:

Churripamplis de mis pensamientos,

¿Dónde te hallaré?

En la esquina tomando café.

III

Ventanas a la calle son peligrosas (bis)
para madres que tienen hijas hermosas (bis)

Y la madre se asoma
y dice: Cierra la ventana.

—La voy a cerrar;
estoy viendo la gente pasar

y era porque estaba

con su novio pelando la pava (bis).

Confrontando las dos poesías en su disposición de versos y número de sílabas, salvo detalles que varían de una estrofa a otra en la canción mejicana, veremos que son iguales. He aquí la primera estrofa de la poesía de Iztueta:

Mai - te bat mai-tatzen det mai ta garri - a Be -
gi e - de - rra du ta guz tig ar - gi - a. Daultat u - rru - ti Barian e -
jin ken du det lu - ru - ti a rren i - txu - ra. Sal - du al
la - li - te - ke pi - su - ra k - re - a - ren tru - ke. Nork e - ro -
si fal - ta - ko ez lu - ke, Nork e - ro - ni fal - ta - ko ez lu -
ke.

Maite bat maitatzen det maitagarria
Begui ederra du ta guztiz arguia;
Daucat urruti
Bañan ecin kendu det buruti
Aren echura.
Saldu al baliteke pisura
Urrearen truke
Nork erosi faltako ez luke (bis).

Los versos de Iztueta se suceden por sílabas, así: 12, 12, 5, 10, 5, 10, 6, 10. Los mejicanos: 12, 12, 7 (en la segunda estrofa, 5), 10, 6, 10, 6, 10. Las cadencias de la melodía mejicana son todas femeninas; las de Iztueta todas masculinas.

Este cotejo de textos mejicano y vasco corroboran la afirmación del anónimo admirador de Iztueta, que nos transmitió un dato curioso para los cultivadores de la poesía euskérica. Detalles de esta clase nos ayudarían a fijar con toda exactitud la filiación de algunas melodías o poesías populares, evitando tal vez afirmaciones poco seguras por falta de base.

Las dos melodías mexicana y vasca están escritas en seis por ocho, pero la línea melódica, su curva, difiere completamente en ambas.

Digamos a título de colofón de este artículo que la poesía que ha visto el lector originaria de México aparece ya citada en 1805, 1806, con el título de *El Jarocho*. RUBEN M. CAMPOS (30) cita estas fechas: «1805. Nov. 8. *El Churripampli* por José María Morales, Lupe Gallardo, Ana María Zendejas y Antonio Medina. (Parece ser la alusión de Otto Mayer Serra relativa a los sonecitos interpretados a cuatro, que antes hemos citado). 1806. Abril 25. José María Morales y Juan Marani cantaron el agraciado sonecito del *churripampli*. 1806, Agosto 11. *El Churripampli* (no dice por quién) y 1806 Octubre 8: El sonecito del *Churripampli...*». Estas referencias son de las representaciones en el Coliseo de México.

De *Churripampli* se formó el verbo *churripampear*, sin duda en sentido de vagar, estar ocioso. Así se conoce una *Semana del Zapatero* que dice:

Lunes, San Crispín / Martes, Galbana / Miércoles, mala gana /
 Jueves, tormenta / Viernes, mala venta / Sábado, rabiando / Domingo,
 churripampeando (31).

Por los datos que he podido recoger gracias a la amabilidad de varios amigos, el *Churripampli* parece derivado de la tonadilla y se usaba en el primer tercio del siglo pasado tanto en la capital de México como en Veracruz. Parece ser que por lo que se refiere a Veracruz, la *boda del Churripampli* se debió al contacto que los habitantes de allá tenían con los españoles. Según carta de D. José de J. Núñez y Domínguez (19 de Set. 1935), era tan conocida esta canción, que la entonaba comúnmente la gente del pueblo en sus fiestas y diversiones.

Por la referencia que dio origen a estas líneas, vemos que el autor anónimo del manuscrito confirma la existencia de este soncito o canción, ya en los comienzos del siglo XIX, pues la poesía de Iztueta a su amada fue escrita en la cárcel de Logroño, donde estaba en 1805, desde hacía 6 años, según lo atestigua en sus versos. Nos inclináramos, pues, a creer que el *Churripampli* se cantaba ya, probablemente a fines del siglo XVIII; no parece exagerada la deducción teniendo en cuenta lo que algunas veces tardan las canciones en divulgarse.

★ ★ ★

NOTAS:

- (1) No sé quién fue la persona que tan amablemente me envió por correo este folleto. Si estas líneas caen en sus manos, sírvanle de agradecimiento por su amabilidad anónima.
- (2) Cfr. mi Introducción «Al lector» en el cuaderno de música: *Gipuzkoako Dantzak*, de J. IGNACIO DE IZTUETA, publicación de la Soc. de Est. Vascos.
- (3) Escribía esto Carmelo de Echegaray en 1901, en su libro: *de mi país* (págs. 1-2).
- (4) MANTEROLA JOSE, *Cancionero Vasco*, Primera serie, Tomo I, Poesías amorosas, San Sebastián, Imprenta de Juan Osés, Constitución, 7. Noviembre de 1877 (páginas 35-51). El título de la poesía con que fue publicada es: *Iztuetac bere emazte Contzeciri biac ezcangai ceudela ipinitaco itz neurtuac* (trac.: Versos dedicados por Iztueta a su esposa Concepción, hallándose ambos solteros). Este Cancionero de Manterola es de tipo literario y no popular. Hay en sus tres series algunas pocas melodías, más bien popularizadas que no de raigambre popular.
- (5) Cfr. también CARLOS DEMBOWSKI, en *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil, 1838-1840*. Trad. de Domingo Vaca. Madrid, 1931. T. II, pág. 214.
- (6) Debo estas notas del Archivo de Protocolos a mi amigo el concienzudo archivero de la Diputación de Guipúzcoa don Fausto Arocena.
- (6) *De mi país* (pág. 6). Acerca de este viaje de las Personas Reales a Sta. Agueda y de las fiestas que en Pamplona tuvieron lugar en Setiembre de 1845, cfr. mi artículo: *Iruñeko Bestac*, BAP, 1951, pág. 227 y ss.

- (7) VINSON, J., *Essai d'une bibliographie de la Langue Basque*, T. I, pág. 295.
- (8) Cfr., Dell, *origine e delle Regole della musica colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinovazione. Opera di D. ANTONIO EXIMENO*, Roma, 1774 (pág. 415 s.).
- (9) Por ej.^o S. ESTEBANEZ CALDERON (El Solitario), *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1883. Cap. *Baile y danza antigua*. «En las Provincias Vascongadas —y en esto estoy de acuerdo con mi amigo Iztueta— vemos todavía y oímos en sus zorzicos y otras músicas marciales los destellos, ecos y reminiscencias de la música y de las danzas célticas e ibéricas» (pág. 310 (!)). Esta alusión a Iztueta da a entender que entre ellos existía relación personal. Sería interesante saber saber dónde llegaba ésta y si era por motivos de cultura, como parece.
- (10) Cfr. SCHNEIDER, M., *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, por... Barcelona, 1946.
- (11) *Guillermo de Humboldt y el País Vasco*, conferencia por Arturo FARINELLI: traducciones del *Diario del Viaje Vasco, 1801* y de *Los Vascos*, por T. de ARANZADI: *Bocetos de un viaje a través del País Vasco*, traducción y prólogo por Miguel de UNAMUNO. Publicación de la RIEV, 1925, pág. 65.
- (12) MANSO DE ZUÑIGA, G. *Cartas de Bilbao*. BAP, 1949, pág. 25.
- (13) Libro que no se puso en venta al público y que el autor distribuyó entre sus amigos. De él he tomado yo un ejemplo para mi folleto *Essai d'une bibliographie musicale basque*, Bayonne, ed. du Musée Basque, págs. 18-19.
- (14) IZTUETA, JUAN IGNACIO DE., *Gipuzkoako Dantzak*. En la introducción puesta a las melodías (sin paginación).
- (15) Acerca de la Marcha de S. Ignacio veáanse los dos artículos que escribí en RIEV, años 1930 y 1935, y el colofón que añadí en el BAP, 1951.
- (16) *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*. Paris, 1857 (págs. 436-438).
- (17) *La Musique et la Danse populaire en Espagne*. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Espagne-Portugal, pág. 2354 ss.
- (18) *Zortziko* quiere decir exactamente: estrofa de ocho versos. Luego se ha extendido esta denominación a las piezas musicales escritas en 5/8.
- (19) Vide P. DONOSTIA. *Das zortzikos del siglo XVIII en 5/8*, (RIEV, 1928, p. 333-345) y *Más sobre la escritura del zortziko en cinco por ocho* (RIEV, 1935, p. 331-338).
- (20) No dejaremos de consignar que a causa de este libro Iztueta se vio atacado por el P. Fr. Bartolomé de Sta. Teresa, carmelita (el autor de *Euscal-Errijetaco/Olqueeta la Dantzeen-neurrizko gatz-ozpindua/aita Prai Bartolomé...* Pamplona 1816, es decir: *Sal con vinagre moderado acerca de los bailes y recreos de los pueblos vascos...*, en que ataca los bailes que se hacían en su época, libro de espíritu algo riguroso). Hay un folleto del año 1829 (posterior, por tanto, a la publicación del libro de Iztueta) que se titula *Carta de D. Juan Ignacio Iztueta al presbítero D. Juan José Moguel sobre un folleto titulado «Plauto Bascongado»...* San Sebastián, en que Iztueta habla de este punto. En él contesta a algunos conceptos despectivos para Iztueta que el P. Carmelita estampó en *Plauto Bascongado... la impugnación del Manual de la lengua basca impreso en Bayona de Francia, año 1826, por Mr. Lécluse... año 1828*. Los conceptos vertidos contra Iztueta se hallan en la página 112 ss. Iztueta contesta al P. Carmelita sin remilgos ni titubeos en un estilo fácil, suelto.

En San Sebastián, Biblioteca Julio Urquijo (Palacio de la Diputación), hay algunas cartas en lengua vasca firmadas por Iztueta. Están en la colección 1823'g *Urteen Jose Pablo Ulibarri ena da gutun liburu au urain ac (tres cruces) Galindez*. Hacen relación a las danzas, pero no hay nada de importante.

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

- (21) ... por H. ANGLÉS y J. SUBIRA: Vols. I, II y III.
- (22) *Poesías populares*, Leipzig F. A. Brockhaus, 1862.
- (23) *Colección de Entremeses... siglo XVI*, Bailly Baillièrre, pág. CCXXXIII.
- (24) Agradezco a este Instituto haber podido utilizar las citas que hago en este artículo, entresacadas del fondo inédito que guarda en sus Archivos.
- (25) Misión Folklórica, año 1950.
- (26) Concurso 1947. M GARCIA MATOS en su *Misión a Andalucía, 1946*, recogió esta *Rueda*, hermana de las dos citadas:
- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| Paso río, paso puente, | Que vengo de la churripampla, |
| siempre te encuentro lavando, | churripampla, churripamplero, |
| ¡qué lástima de carita | que vengo de la mazurca, |
| que se vaya liquidando! | mazurca, mazurquero. (N.º 183) |
- (27) *Misión a Andalucía, 1949*, n.º 558. El colector recogió en la prov. de Jerez esta melodía o canción, anotándola como baile, en general, a diferencia de P. Echevarría, que la define como «tanguillo».
- (28) *El Folklore Musical de México*, por..., en *Boletín Latino Americano de Música*. Montevideo, año III, 1937. Págs. 139-140.
- (29) *Panorama de la Música Mexicana* (El Colegio de México). 1941. Pág. 107.
- (30) *Folklore de las Ciudades*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública... 1930. Cap. *La Cultura musical mexicana en el siglo XIX*, pág. 17.
- (31) *Folklore Frexnense y Bético Extremeño*, julio-septiembre 1883, n.º 2. Miscelánea, pág. 211, a cargo de Sergio Hernández de Soto.

68.- LEYENDAS NAVARRAS

[LECAROZ, 2.^a Ep. n.^o 4-5-6 (1953) p. 80-90]

No tenemos en nuestro repertorio vasco un lote de romances que pueda parangonarse con el de lengua castellana, catalana, etc. Lo que tenemos es local, aunque haya algunas infiltraciones en el país vasco-francés (*La belle qui fait la morte pour son honneur garder* (1) *Le Roi Renaud, La courte paille, Le Juif Errant*). Lo que conocemos como nuestro aparece en GARIBAY (2), J. C. GUERRA (3), AZKUE (4), JAURGAIN (5), MADAME DE LA VILLEHELIO (6), SALLABERRY (7), BORDES (8)... etc. No es mucho; es indígena, pues se refieren estas leyendas a sucesos del país, quedando, por tanto al margen de la corriente española, en la que el repertorio de romances es no sólo muy abundante sino muy rico de calidad.

A lo conocido por nuestros cancioneros quiero añadir algo que en mis correrías he podido recoger hace ya mucho tiempo. El deseo de precisar algunos detalles me ha hecho retrasar la publicación de estas notas; sueltas, porque no llegan a fundirse para resolver los problemas de cronología, identificación de personajes, etc... que exige su presentación. Las doy, pues, como las he recibido, no como historiador, sino como simple folklorista.

Comienzo por una que recogí en mis primeros escauceos en el terreno folklórico vasco. ¿Fantasía?, ¿hecho histórico? Yo me inclinaría por la segunda hipótesis. He aquí el texto que copié de Sumbilla (Navarra), creo que dictado por Eusebia Grajirena de Labayen.

I

—Agur, agur, ama neuria.
—Ongi etorri zarela, seme neuria.
Ezkondurik edo ezkongai eldu zara, semia?
—Ezkondurik eldu naiz, ama neuria.

II

—Franzesa edo española duzu andria?
—Franzesa dut baño da guziz noblea.
—Mortura guan eta ill egin biar dik.
Nik eztiel kusi nai franzes erreñarik.

III

Andikan guan nitzen apezaren gana,
Apezaren gana eta anaiarengana;
Ark ere esan ziran ama bezala:
Mortura guan eta ill egin zezala.

IV

Andiken guan nitzen arrebaren gana,
arrebaren gana ta gazten arengana.
Aretxek erran zidan biar zen bezala:
Etxera karri eta maitatu nezala,
Estimatzen zuela koñata bezala.

V

Andria, igesi, igesi zaldien gañera.
Mortura guan eta ill egin biar dun.
Andriak eldu dire andik eta emendik;
nere arreba Juana ez ta ageri iñondik.

VI

Senarrak eman ziran lenbiziko kolpia;
Bereala koñadu apezak, aldamenetik bertzia,
Oi ¡kanabitaren puntaren zorrotza!
Usu arrapu dio nere amari biotza.

Traducción

I

—Hola, hola, madre mía.
—Bienvenido seas, hijo mío.
¿Casado o sin casarte vienes, hijo?
—Casado vengo, madre mía.

II

—Tu mujer ¿es francesa o española?
 —Es francesa, pero de muy buena condición.
 —A lugar solitario vete y has de matarla.
 Yo no quiero ver nuera francesa.

III

De allí fui al sacerdote,
 Al sacerdote y al hermano.
 Este también me habló como la madre:
 Ir a lugar desierto y que la matara allí.

IV

De allí fui a mi hermana,
 A mi hermana y a la joven.
 Aquella me dijo que, como era debido:
 La trajera a casa y la amara,
 Que ella la estimaba como cuñada.

V

Señora, escapa, escapa a caballo.
 A sitio solitario has de ir y allí has de morir.
 Señoras han venido de aquí y de allí.
 Mi hermana Juana no aparece por ningún lado.

VI

El marido le asestó el primer golpe.
 Enseguida el cuñado sacerdote otro al lado.
 ¡Oh! ¡qué punta más afilada la del cuchillo!
 Pronto le ha arrebatado el corazón a mi madre.

Estos son los versos en que se narra un crimen cometido por los familiares de un recién casado. ¿De qué crimen se trata? Ni los versos nos dan la luz para averiguarlo ni he podido recoger tradición oral que lo precisara.

Parece que se trata de un crimen familiar, tal vez de familia de cierto lustre, puesto que el hijo de la casa tomó por esposa a una *guziz noblea*, que podríamos decir: de muy noble linaje o condición. La palabra *erreña* es más bien sinónima de nuera que no de reina, pues la forma usual de este vocablo es *erregiña*; mantiene ordinariamente la g. La fantasía, fácil en viajar por tierras imaginarias sin punto de apoyo, quisiera ver en estos versos populares un crimen acaecido en algún palacio real. Más modestamente, yo creo que

hacen relación a un crimen cometido en el seno de una familia distinguida del país; suceso que —como la canción baztanesa de Ursúa— se perpetúa en versos conservados por tradición por la impresión que entre las gentes de los alrededores causan sucesos de esta índole.

BIBLIOGRAFIA. La única versión que puede citarse es la que aparece en el *Cancionero Popular Vasco* de AZKUE. vol. X, (*Romances y cuentos*) pág. 143 (1055). El fondo literario es el mismo, aunque en él no se mencione sino el desentenderse de la cuñada sin llegar a vías de hecho, tal como lo cuenta la versión que yo doy. Azkue transcribe 16 versos; los míos son 25. Tampoco Azkue precisa lugar ni fecha del suceso. En cambio, transcribe una melodía que yo no he tenido la fortuna de hallar.

* * *

LA CANCIÓN DE URSUA

A poco de comenzar mis rebuscas folklóricas en Baztán, me vino a las manos, a los oídos, mejor dicho, esta canción. No pude, entonces, recogerla completa; pero mis indagaciones insistentes creo que han conseguido obtener el texto íntegro de este romance, histórico, según todas las trazas. Dí cuenta del hallazgo en mi cuaderno: *De Música Popular Vasca* (9).

He aquí el texto. Tengo dos versiones casi idénticas; transcribo la que me parece más exacta, pues en una de ellas se confunde la palabra *jauna* con *juana*, de importancia, ya que en el diálogo aparece, claramente, que uno de los interlocutores es precisamente la protagonista asesinada, llamada JUANA.

I

—¿Kallean, zer berri?, —¿nere anaya jauna?
—Zu embraza zarela —nere arreba Juana.

II

—Zertarik zautu ote naute —nere anaya jauna?
—Kotilluna laburtu —nere arreba Juana.

III

—Ez nazazula sala —ez nere aite-ametara;
Ez eta are geyago —Utsuko kondetara.

IV

- Zer manen duzu sari —nere arreba Juana?
—Bortzetan egun luis —nere anaya jauna.

V

- Oyek guziak ez duzu aski —nere arreba Juana;
—Zaldia zelaturik —anaya jauna.

VI

- Oriek guziek ez duzu aski —nere arreba Juana;
—Aurra besoetara —nere anaya jauna.

VII

- Zazpi errota berri —zortzi jauregi xuri,
Oyen guziengatik —ez nago Utsure nai (nagi, nari).

VIII

- Utsuek eder leyo —Bentanak are geyago;
Utsuko etxeko-andrea —Santanán difuntu dago.

IX

- Utsuan difuntua —Santanán kausitua,
Adios erran gabe —etxetik partitua.

Traducción

I

- ¿Qué nuevas por la calle —señor hermano mío?
—Que estás embarazada —hermana mía Juana.

II

- ¿En qué me han conocido —señor hermano mío?
—En que tu justillo se ha acertado —hermana mía Juana.

III

- No me delates —a mis padres
Y menos aún — a los Condes de Utsua.

IV

- ¿Cómo me lo pagarás —hermana mía Juana?
—Con quinientos luis —señor hermano mío.

V

- Todo eso no es bastante —hermana mía Juana;
—El caballo ensillado —señor hermano mío.

VI

- Todo eso no es bastante —hermana mía Juana.
—(Serás) padrino del hijo —señor hermano mío.

VII

Siete molinos nuevos —ocho palacios blancos
(ni) por todo eso —quiero ir a Utsua.

VIII

Utsua es casa fuerte —la de Bentana lo es más aún.
La dueña de Utsua —yace difunta en Santa Ana.

IX

En Utsua difunta —encontrada en Santa Ana
Sin decir adiós —salido de casa.

Este es el texto más completo que he podido recoger. *Azkue* (10) nos da otro parecido. El mío ha sido dictado a José Telleatxe, txistulari, en 1934, por María Gamietea, dueña de la casa Perixene, de 59 años de edad.

Entre mis notas hay algunas ligeras variantes que transcribo aquí, por escrúpulos legítimos de suministrar la mayor cantidad de datos que ayuden a aclarar ciertos puntos oscuros de la canción. No sé si ello es posible, pues si el pueblo guarda en la memoria el fondo de un suceso puesto en verso, no siempre es fiel en la exactitud de los detalles.

I

—*Agur, agur, nere arreba —nere arreba Juana.*
Arrazoin bat aditu dut —nere arreba Juana.

II

—*Zer aditu duzu bada, —nere anaya Jauna?*
—Embraza zarela aditut —nere arreba Juana.

III

—*Ez nazazula sala —nere aitametara.*
Ez eta ere geyago —Utsuko kalonjetara.
(también: Aregutiago —Utsuko semetara).

IV

Utsuak leyoak eder —Bentanak egiyago;
Iru lau egun untan —Santa Anan ila dago.

Traducción

I

—Te saludo, te saludo, hermana mía, —hermana mía Juana,
Algo he oído —hermana mía Juana.

II

—¿Qué has oído, pues, —mi señor hermano?
—Que estás embarazada he oído—hermana mía Juana.

III

—Que no me denuncies —a mis padres.
Y menos aún —a los sacerdotes, al sacerdote de Utsua???
(también: Y mucho menos — a los hijos de Utsua)

IV

La casa de Utsua de hermosas ventanas —la de Bentana
(are geyago?;) más que ella????
En estos tres o cuatro días —muerta está en Santa Ana.

Este nombre de *Bentana* es sustituido en otras versiones por *Lantana*, señalándose en una que ella era hija de la casa *Lantana*. No falta cantor popular que ha confundido este nombre transformándolo en Santa Ana, nombre de la ermita.

He aquí algunos datos folklóricos recogidos por mí. Escolástica Elizondoberria de Garzain (Baztán) me decía que la novia era de la casa Inda de Arizcun y que tenía un hermano cura, extremo éste que parece verosímil por el modo respetuoso con que la hermana responde al hermano. Antonio Elizalde, txistulari (que fue de Maya y luego de Arizcun) me decía que la mujer era de la casa *Bentana* de Bidarraí. Otro comunicante me decía que la mujer era de Hazparrén. Según uno, euskaldun "*ola gurasu ez ezkonazi bortxara Utsuako semiaikin ta San Migueleko ermita an da; an urkatu; esposatu zen egunian, aatzean, galdu zun; ezpaitzen ezkondu nai mutil arekin; ...etzen frantzesa, ez*", que traducido es: "así, los padres no querían casarla por la fuerza con el hijo de Utsua y la ermita de S. Miguel está allí; allí la ahorcó, (la estranguló); el día en que se casó a la noche, la perdió (mató); parece que no quería casarse con aquel joven... no era francesa, no". Esto parece confirmar la desgana con que debió casarse la dicha Juana, según la referencia de los versos. Existe o existió efectivamente en las cercanías una ermita de S. Miguel que no está abierta al culto. Se dice también que hubo 300 personas en el convite de boda. Se casaron a las 10 de la mañana y la mató a las 5 (?). Item que había un papel (¿dónde?) en que se decía que la había matado él (el novio); que no acusaran a nadie, y por qué la mató. Se dice también que el cura oyó hablar del estado de su hermana y que a esto alude la canción (en las primeras estrofas). Dícese también que, después de matar a su mujer, tomó el de Ursúa

el macho o mulo en *Icazatea* (venta), lo herraron allí, poniéndole las herraduras al revés (sin duda para despistar a los que quisieran seguirle).

Estos datos cogidos al vuelo no aclararon ni la procedencia de la difunta ni la época en que se cometió el crimen. La comunicante Escolástica, citada más arriba, me decía que el hecho ocurrió en tiempo de sus bisabuelos (¿siglo XVIII?) hacía 200 y pico de años (?)... fecha muy vaga, como son, en general muchas de las que cantores populares, mejor todavía, el habitante de la montaña que no lee, suele dar al que le interroga sobre fechas.

El Sr. D. Luis de ROA Y URSUA (de Chile) me decía (en 26, VIII, 1934) haber leído, no sabía dónde, que a causa de un drama habido en el palacio de Ursúa, hacia principios de 1700, éste quedó abandonado por largo tiempo (¿1725?).

¿Hay algún indicio que nos permita señalar una fecha, algo aproximada, del suceso en cuestión? Sí, dos; consignados en los versos que doy como versión completa y en una de las variantes.

En la estrofa IV al preguntar a la hermana su hermano qué premio o precio le dará por guardar secreto de su embarazo, responde ella: *Bortzetan Egun Luis*, 500 luises. La moneda *luis* se acuñó en Francia reinando Luis XIII (1610-1643); Era moneda de oro. Siguió corriendo en tiempo de Luis XIV (1643-1715). Recordando que la parte baztanesa y, sobre todo, la casa de Ursúa estaba emparentada con linajes vasco-franceses, no tiene nada de particular que la hermana hablara de luises, moneda que corría en Baztán en aquella época. Según este dato, la canción no sería anterior a 1642, época en que se lanzó el luis (11) al mercado.

Para confirmar esta sospecha de la época de la canción hay otra base. En la estrofa III se alude a los Condes de Utsua; en una se les llama Kalonge. Ahora bien: el primer Conde de la Gerena y Vizconde de Ursúa fue Pedro de Ursúa y Arizmendi, que nació en el Palacio de Ursúa en Julio de 1588. Felipe IV le promovió a estos honores. Puesto que la alusión a los condes de Ursúa es taxativa en los versos copiados, podremos colegir que la canción es posterior a este nombramiento. El señor ROA Y URSUA, en la pág. 194 (12) de su obra: *El Reyno de Chile*, dice:

“VII A. RAMA DE ARRAYOZ. Guillermo de Ursúa, hijo ilegítimo del Señor de Ursúa y de doncella de la casa hidalga de Ordoquia y Goyenechea, hermana de Pedro de Ordoqui y

Goyeneche... Remontamos a esta época la *Canción de Ursúa*, triste y amorosa, tan conocida desde antiguo en Baztán, referente al Palacio de Ursúa, canción cuyo origen no han podido precisar los investigadores y que el P. José Antonio de Donostia ha reconstituido en su música".

Guillermo de Ursúa era hijo natural de Mossen de Ursúa, señor de Ursúa, señor de St. Marie y de Gentheyne; canciller de la reina Doña Blanca en 1439; asistió por derecho propio al Auto de Coronación y Juramento de Juan II de Navarra y Aragón, por Doña Blanca, año 1429; Maestre Ostal del Príncipe Carlos de Viana, alcalde del Castillo de Maya, año 1449... Contrajo matrimonio con María Juana de Ezpeleta en 1440... Fueron hijos naturales de Juan de Ursúa el Guillermo citado más arriba y Pedro.

No comprendemos cómo el Sr. Roa y Ursúa puede colocar en este momento el suceso de que trata la canción, pues es mucho el tiempo que ha de transcurrir desde que existe este Guillermo hasta comienzos del siglo XVIII o fines del XVII, si queremos retrotraer las fechas, que parecen indicar como probables los versos y la sospecha que él apunta de ser hacia 1700-1725 el momento del drama.

Sin hacer hincapié irrevocable, me inclino a creer que la canción será de principios del siglo XVIII o fines del XVII. Estoy dispuesto a cambiar de opinión, si aparece algún dato más que aclare algo esta oscuridad cronológica en que va envuelta la canción. Debo decir que, desde que la copié, hice diligencias para resolver esta incógnita. Acudí, entre otros, a los Sres. Jaurgain y Campión con resultado negativo.

BIBLIOGRAFIA. No puedo citar sino la versión de Azkue (13) en su Cancionero. No da sino seis estrofas; las mías son nueve. Creo que estas que yo recogí, además del número, tienen la particularidad de concretar el asunto en forma verosímil y lógica.

LA MUSICA. La que yo recogí y publiqué (14) es, en el fondo, la misma que la de Azkue, aunque ritmada de modo distinto. He aquí una segunda versión que guardo entre mis papeles y que doy más bien como curiosidad bibliográfica que como versión nueva.

Andantino

U-tsu-an de -fun- tu- -a Sant'A- nan

bau- - si- tu ba, Sant'A-ran bau- - si- tu

ba. A-di-os e-rran ga- -be e-txe-tik

var- -ti-tu ba.

Nota curiosa la que tengo anotada en mis cuadernos; doblemente curiosa por ser el banquete de boda el momento en que los txistularis tocan esta melodía de recuerdo tan trágico para una recién casada. Cuando llegan los asados (*errekie*), entran los tuntuneros y tocan (el de Maya, Antonio Elizande citado más arriba) la melodía esta de Utsúa. Mientras tanto los novios colocan dos tenedores con asado, uno cruzado con otro y sosteniéndose mutuamente. Colocan también un vaso de vino. Después de un rato breve de música, los novios ofrecen a los tuntuneros los dos tenedores provistos de asado. Comen y beben de pie y se retiran. Todo el pueblo conoce que se hace esta ceremonia, es decir, que se han servido los asados, porque al mismo tiempo se tiran cohetes (antes descargas de pólvora). En los asados comienza la *batalla de chochos* (confites), arrojándose unos a otros unos chochos muy pequeños.

* * *

NOTAS:

- (1) *Yakintza*, N.º 19, enero-febr. 1936, pp. 57 y ss.
- (2) GARIBAY Y ZAMALLOA, ESTEBAN DE: *Memorias*, en *Memorial Histórico Español*, Colección de Documentos, *Opúsculos y Antigüedades* que publica la R. A. de la H. Madrid, 1854, T. VII, pp. 176 y ss.
- (3) GUERRA, JUAN CARLOS DE: *Viejos textos del idioma. Los cantares antiguos del euskera*. 1924.
- (4) AZKUE, R. M.º DE: *Cancionero popular vasco*, vols. VIII y X. — *Música Popular Bascongada*, Bilbao, 1901. — *Euskalerraren Yakintza*, vol. IV, 1947.
- (5) JAURGAIN, J. DE: *Quelques légendes poétiques du Pays Basque*. Cfr. *La Tradition au Pays Basque*, París, 1899, pp. 361-409.
- (6) LA VILLEHELIO, Madame de: *Souvenir des Pyrénées. 12 Airs Baques choisis et notés par*. — 1869.
- (7) SALLABERRY, J.-D. J.: *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, 1870.
- (8) BORDES, CHARLES: *La musique populaire des basques*. Conf. pr. 1896. Publicada en *La Tradition au Pays Basque*, París, 1899. Véase también GH en su suplemento musical, donde colaboramos NEHOR-DUFAU y el autor de estas líneas.
- (9) DONOSTIA, JOSE ANTONIO DE: *De música popular vasca. Dos conferencias con 30 ejemplos musicales*. Bilbao, 1917.
- (10) *Cancionero popular vasco*, vol. X, pp. 145-146. El mismo texto aparece en *Euskalerraren Yakintza*, vol. IV, pp. 148-49.
- (11) Cfr. MATEU Y LLOPIS, FELIPE: *Glosario hispánico de Numismática*, Barcelona, MCMXLVI, pp. 107-8.
- (12) ROA Y URSUA, LUIS DE: *El Reyno de Chile (1535-1810). Estudio histórico, genealógico y biográfico*, Valladolid, 1945. Es este un grueso volumen de 1.029 páginas en que se dan las genealogías de los que fueron a Chile desde el comienzo de la conquista y colonización de aquella república. A nadie chocará la afirmación de que una gran parte de los colonizadores llevan apellido vasco. El apellido Ursúa es uno de ellos. La casa de este nombre es muy antigua. Subsiste aún el edificio, más o menos remozado, y la capilla de Santa Ana de que se hace mención en los versos. Los hemos visitado más de una vez. El Sr. Luis de Roa y Ursúa cita como sexto Señor de Ursúa (o D'Orsua o de Urssua) a Juan de Ursúa, alcalde del castillo de Maya en 1349. Fue este el sexto señor de Ursúa. De donde se deduce la antigüedad de esta torre. El Sr. Roa y Ursúa trata de los Ursúas y sus diversos linajes en el núm. 582, que abarca las páginas 186-200. No nos interesa detallar las descendencias de las diversas ramas, pues nuestro fin es solamente esclarecer, si fuera posible, la fecha y los nombres de los personajes cuyo romance doy en estas páginas.
- (13) AZKUE, R. M.º DE: *Cancionero popular vasco*, vol. X, p. 145, N.º 908: *Urtsuak zazpi leio*.
- (14) *De música popular vasca. Dos conferencias con 30 ejemplos musicales*. Bilbao, 1917, pp. 36 y ss. y *Euskal eres-sorta, Cancionero Vasco*, Madrid, 1921, p. 130, N.º 266.

69.- LA “PASSIO” DE ESPARRAGUERA

[LECAROZ, 2.^a Ep. n.º 4-5-6 (1953) p. 65-70]

Una mañana primaveral de este año de gracia de 1953, la amabilidad obsequiosa de buenos amigos me llevó al pueblo de Esparraguera, sito al pie de Montserrat. Ibamos a ver la representación del drama sagrado *La Passió* que, tradicionalmente, tiene lugar cada año, en ese pueblo.

Esparraguera contará hoy, poco más o menos, con 5.000 habitantes y es un pueblo esencialmente agrícola. En tiempos pasados fue feudo del abad de Montserrat. Tiene una hermosa iglesia, muy capaz, de la que desaparecieron, quemados —en los tristes sucesos del año 1936—, el retablo del altar mayor, de alabastro, y el órgano monumental fechado en 1635. Sus fotografías pueden verse en la desmantelada iglesia, cuya restauración se lleva a cabo con la lentitud que imponen la falta de recursos exigidos por obras de gran alcance.

En este ambiente primaveral, conocimos el pueblo de Esparraguera; su tradicional, su ordinaria quietud se vió turbada por autobuses que trajeron muchos curiosos, deseosos de ver el drama sagrado *La Passió*.

Este tiene lugar, no al aire libre, sino en un teatro o sala, que, si no puede competir con los de las grandes ciudades, en decorado y vistosidad, es capaz de reunir, holgadamente, unos 800 espectadores. El ambiente en que éstos se movían no era de estrépito bullanguero, y el público entró en el teatro con mesura y con curiosidad.

Dió comienzo la representación a la mañana, a las diez y media; duró esta primera parte hasta las doce y cuarto, hora en que visitamos la iglesia y fuimos a comer. (Lo hicimos en casa antigua del pueblo, "casa pairal", que dicen en Cataluña, donde, bajo ciertas apariencias modestas exteriores, se encierran objetos de arte, camas, cómodas, espejos, sillones, etc... de mucho valor). Se reanudó la representación a las dos y media, para terminarla a las cinco y cuarto. Son, pues, cinco horas de atención seguida del espectador a una representación dramática que apenas se interrumpe con algún entreacto *para descansar*, como es costumbre ordinaria. Por lo demás, la representación sólo se interrumpe brevísimamente para el cambio de decorado. Este *brevísimamente* no es una palabra que no responda a un hecho; es la traducción fiel de la rapidez con que se suceden los cuadros con decoraciones totalmente distintas de las del cuadro anterior. La mutación se hace no sólo rapidísimamente sino sin que se oigan los acostumbrados martillazos, que sujetan los trastos del escenario. No exageramos si decimos que algunos de estos cambios se hacían en menos de medio minuto. El espectador quedaba, en breves momentos, transportado a otro paisaje, a otro ambiente. Es éste uno de los grandes aciertos de la dirección de la obra; acierto que tiene la virtud de no romper la unidad de los cuadros y de no fatigar al espectador con esperas inútiles. La sorpresa es muy grande, no sólo por la celeridad del cambio sino también por la diversidad y propiedad de los decorados, ambientando perfectamente el hecho o hechos que se suceden ante nuestra vista.

Hay decorados verdaderamente bien logrados: *La cena*, con reproducción de la sala que Leonardo de Vinci pintó; el fondo que encuadra la escena de *La Crucifixión y muerte de Jesús*, *La Oración de Huerto*, etc., etc... El vestuario es digno, sin riquezas baratas, que no tienen por qué exhibirse en este drama. Todo se funde en una unidad en la que no hay nota chocante.

A esta nota justa hay que añadir algunos efectos teatrales, de luz, de tramoya, muy bien y discretamente combinados. Digno de un gran teatro es el momento en que Lázaro resucita a la vista del público, tramoya hecha limpiamente; o bien aquella en que Cristo resucitado se eleva en los aires, sin que el público pueda darse cuenta del cómo pueda ser aquello; la apoteosis final de Cristo en la gloria; la limpieza de la ejecución en la escena de la Crucifixión del Señor; el suicidio de Judas, etc...

Todos estos son medios materiales, que enmarcan dignamente el texto, la acción que se desarrolla en escena. Ocho actos y 47

cuadros son los que recogen, no toda la vida de Cristo, sino, principalmente, lo que dice relación con su muerte y su Pasión. Encuadrados así, estos pasajes de la vida de Cristo adquieren un poder emotivo al que es difícil resistir, aunque uno haya ido a la representación con un ánimo más o menos prevenido e impermeable.

Son de una emoción suprema los momentos de la recitación del *Pater noster* por la multitud adoctrinada por Cristo; adquieren un relieve insospechado las *Bienaventuranzas del Sermón de la Montaña*; a pesar de su duración, la *Institución de la Eucaristía* (con el fondo de Leonardo de Vinci) y el lavatorio de los pies son de un realismo tan vivo, en medio de su sencilla realidad, que perduran como otros tantos recuerdos imborrables para un alma piadosa.

Cuando se contempla la escena de la *Mater Dolorosa*, teniendo a sus pies el Cadáver de su Hijo, no una estatua, sino en carne viva, no se extrañaba de ver, a su alrededor, pañuelos que enjugaran silenciosamente unas lágrimas calladas. Recordaba uno sin querer aquella estrofa del devoto monje medioeval:

*Quis est homo qui non fletet
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?*

En Esparraguera, la plasticidad de los cuadros, su reproducción viva no sería suficiente para conmover el ánimo del que los presencia si no fuera por el juego escénico de los actores. No son éstos profesionales; no importa; tal vez esto les favorezca para dar una impresión de cosa vivida, en que la ficción no tiene parte o, a lo sumo, en dosis mínima. De ahí le viene la *dignidad* a *La Passió* de Esparraguera. Y subrayo la palabra porque en ella concreto el mejor elogio que puedo hacer de esta representación sagrada. El hacer dignamente una obra de este aliento es empeño que exige una gran finura de espíritu, no sólo artística sino religiosa.

Sancta sancte sunt tractanda.

Este pensamiento tiene vigencia no sólo en el trato que la persona consagrada a Dios debe dar a las cosas que son de Dios, sino también en el de aquellos que las transponen y llevan a las tablas. Tal vez, éstos con mayor cuidado deben llevarlas a sus manos, porque el teatro religioso es un arma de doble filo. En él no hay sino

un paso de lo dramático a lo ridículo. El mismo deseo de copiar procedimientos del arte profano y aplicarlos al religioso puede ser motivo de hacer de éste un artículo barato; desacreditando, no sólo al que lo hace, sino que, de rechazo, también al tema tratado.

El texto está muy bien traído, basado casi por entero en el texto sagrado. Cuando éste aparecía solo, sin rodrigones literarios que lo sostuvieran, adquiriría un poder emotivo de gran fuerza. Recuerdo imborrable el del *Pater Noster*, el de *Las Bienaventuranzas*, el silencio y breves palabras delante de Pilatos, Herodes, etc...

No basta que el texto literario esté bien tratado; es preciso que los actores lo encarnen dignamente. Hay que hacer el elogio del conjunto, tal vez más el del elemento masculino que el del femenino. A algún espectador se le antojaba que éste quedaba débil, pequeño al lado del otro.

No se nos apareció una Magdalena antes de su conversión, como un teatro realista la hubiera querido presentar. No lo lamentamos demasiado. Hubiera ganado la figura en realismo, ciertamente; pero la Magdalena de Esparraguera evocó a la pecadora de una manera esfumada, suficiente para una sugestión que no turbara a ningún espectador.

La persona que llevó el peso de la obra fue, no hay por qué dudarlo, el que encarnó la persona del Señor. Aquella noble figura, de gestos pausados, indicio de un alma serena, su porte mesurado, su noble actitud, todo contribuía en él a darnos una idea, a evocar nos aquel Señor que pasó por la tierra haciendo el bien. No hay por qué detallar la buena actuación de los restantes actores, por ejemplo, la de Judas. Señalemos, sí, como nota simpática, la de los niños, cuyo juego escénico no desdijo en nada del de las personas mayores.

* * *

Esta representación sagrada iba acompañada de música y canto; orquesta y voces. No era perfecto el equilibrio de masas (cuerda y viento) debido, sin duda, a circunstancias especiales, según me dijeron. La partitura, cuyo autor es el maestro José María Plá, acusa una mano diestra, conocedora de los recursos instrumentales y de las fórmulas usadas hoy cuando se ha de hacer música de teatro. Hubo un momento feliz, el fondo sonoro del cuarteto en sordina, acompañando, creo, la recitación de *Las Bienaventuranzas* (¿o la del *Padre Nuestro*?), fondo sonoro de cualidad musical muy digna y que enmarcó muy bien la recitación de la escena. Era un fondo que quedaba en segundo término; tal vez éste fue su encanto. Porque

los coros (seguros y buenos de sonoridad) y la orquesta tenían, a mi modesto modo de ver, el inconveniente de situarse en plano muy avanzado del conjunto teatral; aparecían demasiado *reales*, por decirlo así. Estos medios, cuando juegan un papel secundario accesorio, dentro de un conjunto general, tienen mayor fuerza emotiva conservando este papel; la lejanía, en cosas de teatro, es capaz de emocionar más.

Salvo meliori, creo que la intervención coral fue corta. Un drama como el de Esparraguera, ha de servirse más que de instrumentos, de música vocal. No siempre de estilo polifónico, sino también de fondos sin letra, de un interés mayor o menor armónico, pero siempre interesante. Este *interesante* no quiere decir precisa, solamente moderno, modernísimo, pues muchas veces un acorde bien colocado puede ser de un efecto evocador muy grande. No hay nada como la lejanía, la evocación en ciertos momentos del arte. "Cuanto menos ruido hace la música —ha dicho Víctor Cousin— tanto más conmueve". Es cierto. En algún sentido, yo extendería esta observación aun al mismo baile de los diablos, intermedio burlesco, situado indudablemente para distraer al público. (Pero; ¿es que necesitábamos que se nos apartara la atención de lo que habíamos ido a presenciar en Esparraguera?). Puestos a estilizar, a subrayar los perfiles escuetos, estrictamente necesarios de las diversas intervenciones que se dan en el drama, digo que la música del baile de diablos, escrita muy bien, con carácter grotesco, era un poco de *festa mayor*. Sin querer, uno se sentía transportado a un ambiente de barracas, de guñoles, de ruido callejero. Tal vez eso quiso evocar el compositor. Y lo logró. Otra versión podía ser un acompañamiento, sólo rítmico, de instrumentos de percusión, tambores, timbales, bombo... que bastarían para las evoluciones coreográficas de los diablos. Es esta una sugestión que se podría estudiar.

Los diablos dan, quieren dar, una nota grotesca que varíe un poco el tono o color dramático del momento en que Judas traicionó a Cristo vendiéndole a sus enemigos. El baile diabólico, alrededor del cadáver de Judas (en el infierno), tiene, si se quiere, alguna razón de ser. El segundo, según el desarrollo del argumento, parece no tenerla. Me dijeron que anteriormente había tres bailes de diablos y que de ellos se suprimió uno con buen acuerdo; ¿no lo sería, también, el prescindir del segundo? Comprendo las razones que la Dirección de la obra pueda tener para querer introducir en el curso de la representación algo que distraiga al público, a cierto público; pero creemos que la obra, el argumento es demasiado grande, espiritual-

mente, para permitirse estas interferencias que, tal vez, no sean del mejor gusto artístico. Mi opinión es completamente personal; *tot capita tot sententiae*. Los espectadores que hayan de presenciar esta *Passió*, son de muy diversa contextura espiritual. Hay que pensar en todos ellos.

El drama de *La Passió* de Esparraguera, no es de carácter folklórico. Ni hace falta que lo sea. No conocemos las primitivas versiones, pues, según reza el programa, se hacían en siglos anteriores y al aire libre, en el ángulo que forman la fábrica y la torre de la iglesia. Desde 1792 parece ser que "*Los misteris de la passio, mort i resurreccio de nostre Senyor Jesuscrist*" se representaban en local cerrado, según el texto del P. Antón de S. Jerónimo.

Hoy, continuando la tradición, los habitantes de Esparraguera representan este drama sagrado, ampliándolo y dándole una forma teatral moderna. Lo alabamos. "Conservar progresando" es el lema de quien no ha de quedar anquilosado, si no quiere morir.

Las líneas que preceden son la concreción de unas impresiones trasladadas al papel a las pocas horas de recibidas. Aunque rápidas, son, están suficientemente pasadas por el tamiz de la reflexión que analiza el por qué de lo que bulle en el interior del espíritu. Siempre a través de estos análisis, muchas veces inconscientes, surge, suena en el espíritu la palabra *digna*. La representación de Esparraguera lo es completamente. Por esto, es un doble regalo: para el *artista* que se encuentra ante una realización magnífica, si no perfecta, y para el *alma piadosa* que revive unas horas de un drama, *el drama* por antonomasia, alimento de su fervor, de su piedad enternecida. *Arte y piedad*. Difíciles de encontrar hermanadas en obras de este empeño. *La Passió* de Esparraguera las ha fundido. Por eso es esta obra *digna*. *Caput artis decere*. Y esto no se consigue sino raras veces en empeños como los de poner en escena temas y asuntos religiosos.

★ ★ ★

70.- ACERCA DE LA PALABRA "AGUR"

[BAP, 1970 p. 413-429]

Aunque no fuera por más que avivar la afición a leer y escudriñar en nuestro viejos libros, merecía a nuestro juicio publicarse este *trabajito* en que ocupaba sus ocios el P. Donostia no mucho antes del término de sus días (1956).

Destinado y prometido por él al *Boletín*, nos hemos creído obligados a *ponerlo a punto*, revisando los textos y apurando las citas.

[Nota del Ed.]

A J. de Oregi

Suscitóse por los años anteriores al 1936 una pequeña discusión sobre la palabra *agur*. Se quería ver en el uso de la misma el propósito deliberado de evitar la castellana y cristiana *adiós*. Tampoco parecía bien a los impugnadores la salutación *Agur María* dirigida a la Virgen. Terció en la contienda en calidad de bibliófilo D. Julio de Urquijo con un artículo que vio la luz en la *RIEV* (1).

Aquel pase de armas me movió a anotar en mis lecturas la aparición de la discutida palabra en canciones religiosas y otros escritos. Quiero hoy recoger mis notas y darlas a los lectores del *Boletín*, a título de mera curiosidad bibliográfica o literaria.

Dejo de lado el origen de la palabra *agur* o *abur*, remitiendo al lector a la autoridad de H. Gavel (2).

Nadie ignora que la palabra *agur*, ya al saludar, ya al despedir, es hoy corriente en conversación entre vascos. Pero que lo fuera

por España en épocas pasadas, no es a todos notorio. Usábase en Madrid por los años de 1850, según se desprende de un romance inserto en *Semanario Pintoresco* (3), una de cuyas estrofas dice así:

Y no fuera hombre político
Ni de sentido común.
Si a veros no adelantárame
Para deciros... *agur*.

Años antes THEOPHILE GAUTIER, en su conocido *Voyage en Espagne* (4), señala hablando de Madrid *le joli signe de tête et le geste gracieux qui accompagnent l'Agur par lequel les señoras répondent aux cavaliers qui les saluent*.

En una tonadilla jocosa de 1785 (5), Malbrú, a caballo con un lanzón y armadura ridícula, a su lado un paje, cantando se despide de *Madama*, que de lo alto de la torre le ve partir:

No lloréis, madama,
abur, y a más ver,
que aunque allá me maten,
luego volveré.

En dos cartas del P. ISLA, una de Estella (1 Set. 1744), otra de Salamanca (16 Set. 1752), hallamos la fórmula de despedida *agur*, *Jauna* (6).

Esa misma pone AGUSTIN MORENO (1618-1669) en labios de uno de sus graciosos (7):

Rey: Idos presto.
Perejil: *Agur*, *Jauna*

Y en el siglo XVI, EUGENIO DE SALAZAR, refiriéndose a la gente que se veía por la corte, escribe a un hidalgo, amigo suyo, llamado Juan de Castejón: «Está la corte... llena de gentes extranjeras de diversas naciones: encontraréis por las calles unos que os saludan...; otros: *agur xaona orduan çagoçala*» (8).

No ha de extrañar, pues, que en el País Vasco se usara *agur* en saludos y despedidas. Así IZTUETA, hablando de la vida de los pastores, dice: «*banacatzen direan nor bere eginquizunetara, batac besteari amodioz esaten diotelaric Agur ta Agur*» (9).

El P. FR. MANUEL VENTURA DE ECHEVARRIA, Lector de Aránzazu, en carta a su amigo D. José de Vargas Ponce (28 Dic. 1802), se despide con estas palabras: «y con esto agur» (10).

En *El Doctor Peru Abarca* (11), al término del Diálogo Primero leemos:

Peru: *Agur bada, Maisuba, gois artian...*
 Maisu Jaun: *Esquerric asco, Peru;... Agur...*

En *El Borracho Burlado* (12) del CONDE DE PEÑAFLORIDA abre D. Diego la Escena V y saluda así a don Pedro y don Antonio:

Don Diego: *Agur Muchachos*

Y en *Jesu-Christo Gure Jaunaren Passioa* del P. BASTERRECHEA (13) Jesucristo se despide de su Madre, la Virgen, con estas palabras (estrofa 51):

Nere Aitaren borondatean
Ceurea beti daucazu;
Aren esanac narama: Agur,
Bendizioa indazu;

Abundan en el país las canciones populares que comienzan con la palabra *agur* por saludo. He aquí unas cuantas, recogidas las más en mis correrías folklóricas:

Agur, agur, Otsoa. — Ongi etorri, Astoa.
Agur, agur, jente noblea; berri on bat dakargu.
Agur, agur, Txantxo; zer modu, zer modu?
Agur, agur, ama neuria.
Agur, Alciroin, guison galanta; bisi ciraye oraiño? (14)
Agur, adiskidea, Jinkoak egun hun.
Agur, ethekoak, nahi duzue ya soldado bat etchain aloya?
 (15)
Agur, Iziarko Birjiña ederra.

La última de las canciones citadas nos lleva de la mano al tema que me proponía esclarecer con mis notas, que no es precisamente

el uso de la palabra *agur* en el lenguaje social corriente, sino más bien su empleo en la literatura religiosa, y particularmente en el rezo del *Ave María*.

Vaya por delante una hoja impresa, de principios del siglo XIX, cuya procedencia ignoro, hallada en una biblioteca del valle de Baztán, que dice así:

†

VICI BEDI JESUS SACRAMENTATUA.

R.

Vici bedi, eta izan bedi guztiengandic amatua.

AVE MARIA, VIRGINA JAUNGOICOAREN AMA.

R.

Erregu ezazu gugatic.

(siguen tres oraciones en verso):

Goicean.

*Esquerrac nic, Jaun maitia,
Zuri gaurco egunagatic:
Lagun niri zuc, Maria,
Guardatzeco bere ofensatic.*

Ordu guztietan.

*Ezdaquit oraingo orduba
Dan neretzat azquenecoa,
Ala balitz señalatuba,
¿Cer gaur nere paraderoa?*

Arratsean.

*Jesus nerea, esquerrac
Gaurco mesedeac gatic,
Barca nere esquergabeac
Zure ontasun orregatic.*

(y a continuación):

*Pamplonaco, Calaorraco, eta Santanderco Obispo Jaunac
ematen dituzte bacoitzac berrogei eguneco Indulgenciac Jesus, eta*

Mariaren agur, edo salutacio abetatic eroceñ esateagatic, baita ere erantzuteagatic. Beste ainbeste, iru verso abetatic eroceñ devocioz esateagatic. Eta Burgosco Artzobispo Monroy (16) Jaunac laroguei eguneco indulgenciac esan diran Obispo Jaunen moduan.

(y termina):

AVE MARIA PURISIMA.
R.
SIN PECADO CONCEBIDA.

Habiendo el papa León XII otorgado el Jubileo de 1825, publicóse en Bayona una versión de la Bula pontificia, que comienza en estos términos: "*LEON, Aphezpicuac, Jaincoaren cerbitçarien cerbitçariac...*, *Guiristino fidel guciei, Agur eta Benedicione apostolico*". Análogo es el comienzo del mandato episcopal que sigue a la versión de la Bula: "*Paul-Thérèse-David d'Astros, Jaincoaren misericordiaz eta Alkhi Apostolico Sainduaren graciaz, Bayonaco Aphezpicu garenac, gure Diocesaco Eliça-guizon eta Fidelei, Agur eta Benedicione Jesu-Christo gure Jauna baithan*". Y entre las condiciones señaladas para ganar el Jubileo, una es el rezo de "*bortz Gure Aita eta bortz Agur Maria*". E insiste en ella por tres veces (17).

Entre los avisos que da el autor de las muy estimadas *Meditacioneac* (18) labortanas a quienes desean vivir cristianamente en el mundo, este es uno: "*gomenda bekizco Andre dena Mariari, agur, Maria batez, eta...*"

Bajo el episcopado de J. J. Loison (1802-1820) se publicó en Bayona en versión vasca el Catecismo del Imperio (19), cuya aprobación comienza así: "*Joseph-Jacques Loison,...* *Agur eta Benedicionea J. Christo gure Jauna baithan*". Y en la página 14 del mismo se lee: "*Othoitz deçagun Biryina Maria Saindua balia daquigun Yaincoaren aiticnean. Agur, Maria graciaz bethea*". Y más adelante (pág 75) hallamos las siguientes preguntas y respuestas:

G.: *Erraçu, Ave Maria latinez.*

I.: *Ave Maria...*

G.: *Erraçu escaraz.*

I.: *Agur Maria...*

G.: *Cein dire aingueruac Virgina Sainduari erran cituen hitzac?*

I.: *Hauc dire: agur Maria graciaz bethea...*

En las páginas 13 y 14 del *Egun Ona* de HARAMBOURE (20), a propósito de las oraciones de la mañana, se recomienda: “9.^o *Erratzu gure aita, agur Maria, sinhetsten dut... Agur Maria da Birjina sainduari eguiten ohi den othoitza*”.

Pero remontémonos a fechas anteriores.

En copia que hice años ha de la conocida obra *Cantico Izpiritalac* (21), bajo el epígrafe *Predicuetaco Ave maria, etc...* (pág. 50), hay unas alabanzas a la Virgen, que comienzan así: “*Agur, ene Jaincoaren Ama...*”

En la *Philotea* de J. HARANEDER (22) se escribe una y otra vez *Gure Aita, Agur Maria*. En *Andredena Mariaren Imitacionea* (23), el cap. XI (pág. 278) del libro IV lleva por título: “*Aingueruaren salutancia deitzen den othoitçaz; edo Agur Maria*”. En el libro que escribió el P. MENDIBURU sobre la Devoción al Sagrado Corazón de Jesús (24), hay una oración de Santa Gertrudis que comienza así: “*Agur, maite zaitudan, Jesusen Bihotza...*”. Y en *Christinauben Dotrinia* de OLAECHEA (25), tras la *Salve* en euskera leemos: “*Agur dolorezco Ama tristetua*”.

Y consultando libros todavía más antiguos, *Devoten Breviarioa* de D'ARGAIGNARATZ (26) nos ofrece en la pág. 27 la siguiente estrofa:

*Agur guciac beretçat,
Halaber behatceac,
Estimac ez bercerentçat,
Hain guti laudatceac.*

Y poco antes que el libro de D'ARGAIGNARATZ apareció el de HARIZMENDI, *Ama Virginaren Officioa* (27), donde hallamos con alguna frecuencia el saludo *agur*. Los Maitines de la Encarnación comienzan de esta manera (pág. 3): *Aue Maria*. Y a continuación:

*Agur Maria, cerutic,
Garaciaz bethea:
lainco launa çurequin da,
O ceruen Athea.*

Y traduciendo el Salmo 44 (*Eructavit cor meum*), dice en vasco

el versículo *Et concupiscet Rex decorem tuum* (pág. 15):

*Erregueor baçaitçue,
Harçaz amurusteco,
Çuen laun eta laincoa
Agurrez iniusteco.*

La versión del *Regina caeli* comienza de esta manera (pág. 50):

*Agur Erreguina saindu,
Boztasunez bethea: al.*

Y la del *Ave Regina caelorum* (pág. 93):

*Agur ceruen andrea,
Aingueruen nabusi,
Agur ceruen athea,
.....
Agur, ô guztiz perfeta.*

Y la de la *Salve Regina* (pág. 94):

*Agur erreguina ama,
Bihotz emea segur:
Gure vici, esperança
Eta iabe agur.*

Y, finalmente, otra versión del *Ave Regina caelorum* (Pág. 121).

*Agur ceruen Erregina
Aingueruen Andre fina,
Agur arguiaren Ama,
Içanarequin duçu fama.*

El librito de oraciones *Pregariac Bayonaco Diocesacotz* (28), dispuesto e impreso en 1651 por orden del Obispo de Bayona Ioannes D'Olce, vierte así en euskera el *Ave María*: “*Agur Maria, graciaz bethia...*”

Testimonio de esta misma época nos ofrece un folleto de doce páginas, intitulado *Jesus Gurutceficatuaren Ohoretan Debocionea*, bien que se publicó posteriormente, bajo el episcopado y con la autorización del arriba dicho Obispo de Bayona J. J. Loison (1802-1820). Contiene, en efecto, una meditación en verso (pág. 6), compuesta en 1664, cuyo epigrafe dice así: "*Meditacionea Jesu-Christoren Passione Sainduaren gainean, versuetan, 1664; Meça Saindua deboqui entçuteco haguitz probetchosa: erraten ere direlaric cembait gure Aita, eta agur Maria, sinhesten dutequin*" (29).

SILVAIN POUVREAU en su libro *Guristinoaren Dotrina* (30), escritas en línea las dos palabras (pág. 242)

A u e.

A g u r

añade: "*Salutacione hunen lehenbico hitçac erran nahi du Boscario, Agur eta Baque*". Varias veces cita en forma latina el *Ave Maria*: "*Guero erranen du Aue Maria*" (pág. 284); "*Pater nosterra eta Aue Maria*" (págs. 288 y 291). Pero más adelante, en la pág. 305, dice así: "*Agur Maria graziaz bethea*". Notemos de paso en S. Pouvreau la forma *Biz hala*, y no *Halabiz*, hoy corriente.

BETOLAÇA, en *Doctrina Christiana en Romance* (31), y BELAPEYRE, en *Catechima Laburra* (32) conservan siempre la forma latina *Ave Maria*. No así el franciscano MATERRE, el cual en su *Bouqueta Lore Divinoena* (33) emplea repetidas veces la palabra *agur*. Tal en la pág. 2: "*Agur Maria, graziaz bethea...*" Y en la pág. 4: "*Agur Erreguina misericordiaren ama...*". La versión del *Ave Maris Stella* comienza así (pág. 459):

*Agur içar nortecoa,
Jaunaren ama mansoa,
Agur virgina chahuba,
Ceruco athe dohatçuba.*

El mismo autor, citando las fórmulas latinas, dice siempre *Pater noster*, *Ave Maria*. Y, como S. Pouvreau, usa la forma *Biz hala*.

El Doctor teólogo IOANNES ETCHEBERRI de Ziburu, en sus *Noelac* (34), usa repetidas veces la palabra *Agur*. Sirvan de ejemplo las siguientes citas: *Nola (Gabriël Archangeluac) salutatu çuen* (pág. 29):

*Agur Maria dohain, eta.
Gratia guztiz bethea:*

Eguberri ganeco adorationaren gañean. Noela (pág. 49):

*Agur Ceru, Lur eta
Içarren primutchua...*

Nola (Artçainec) adonatu çuten (pág. 54):

*Agur, Arimen cioten
Erran, Artçain handia...*

Nola Jesus Haurra (Erreguec) adonatu çuten (pág. 61):

*Agur Erregue guztien
Erregue naussia,
Iainco eguiazcoaren
Agur, Seme bicia.*

Nola Burassoac ere salutatu cituzten (pág. 62):

*Agur, çuri ere Joseph,
Jaincoaren maitea,
Çuri darotçu cargutan
Eman bere Semea.*

Gurutcearen ohoretan canta (pág. 105):

*Ceru, lurreco puchantçac,
çuri çauzquitçu khurtcen:
erregue, eta Princec
çuri agur eguiten.*

Es de notar que este mismo I. Etcheberri para despedir usa la palabra *adiu*. Así, en la Ascensión, dirigiéndose Jesucristo a su Madre, le dice (pág. 121):

*Adiu beraz, ene Ama,
gutziz onhetsia,...*

Pongo término a estas notas con la cita de dos obrillas más próximas a nuestros días que las anteriormente revisadas. La primera es una hoja volante de cuatro páginas de versos vizcaínos, *Gaboneco Osaste* (35), cuya introducción (*sarrerria*) dice:

*Agur euscaldunac,
¿nora zuatzie? Belenera;*

Sigue un zorzico (*Zorzicua*) de dieciséis estrofas, con estribillo (*Pozgarrie*):

1.^a estrofa: *Agur doncellia
eder ta garbia*

.....

Estribillo: *Agur donzelle garbia,
Agur donzelle ta Ama,
Agur Doncelle ederra,
Agur Yesus Seinchua;
Agur Seinchu laztana.
Agur chan-cha-chue,
Agur Cuchi-chube
Gabriel Agurreti
etorri eracue.*

Terminadas las estrofas, viene un breve vocabulario (de 19 palabras), así encabezado: "*Estakiena euzkera (sic) garbi, emen ditu lenengo dago euzkera garbiye, eta aurreti bestea*". Del vocablo *agur* da la siguiente explicación: "*Agur... Dios te salve baxen gueyago zazpi bider, etc.*"

La segunda obrilla que quiero citar es un minúsculo folleto, *Misioco Canta Santuac*, de AÑIBARRO (36). En la página 18 hallamos esta despedida de un pecador, última estrofa del cántico *Jesus Artzai Maitea*:

*Agur adisquideac,
agur mundu zoroa;
orain billatu naidet
Jesus amorosoa.*

Y dirigiéndose a la Virgen de los Dolores, *Ama Virgiña Doloretacoari* (pág. 18-20), dice así:

*Agur Dolorezco
Ama maite tritea
Erreguiña ederra
ta erruquiz betea.
.....
O Ama chit biguña!
O erruquitsua!
Agur Cerura artean
Virgiña gozoa.*

En la página 23 trae la versión de *Salve Virgen Pura*:

*Agur Virgiña garbia,
agur Virgiña ta Ama,
agur Virgiña ederrá,
agur gure Erreguiñá.*

En el mismo folleto hay una versión del conocido cántico religioso *Eguizu zuk Maria*, que hoy se oye con frecuencia. Consta de 10 estrofas, y no de cinco que traen los cancioneros religiosos modernos. A título de curiosidad doy aquí el estribillo y la segunda estrofa:

Estribillo: *Eguizu zuc Maria
gu gatic erregu,
zure devocioan
confiatzen degu.*

2.^a estrofa: *Zure icen Santua
balia bequigu,
eriotzaco orduan
ez gaitecen galdu.*

Por fusión de ambos nació el estribillo que hoy se oye:

*Egizu Zuk, Maria,
gugatik erregu,
eriotzako orduan
ez gaitezen galdu.*

Se ve, pues, que la cancioncilla tiene su tradición. ¿Habrá de atribuirse, como parece, al P. Añibarro? Cuanto al origen de la música, nada podemos decir por ahora.

* * *

Doy estas notas en testimonio de haberse empleado en tiempos atrás el saludo *Agur* no sólo en la vida social sino también en oraciones del pueblo. El hecho de haber catecismos que lo desconocen nos induce a pensar en la convivencia de ambas fórmulas: *Ave Maria* y *Agur Maria*.

* * *

Entregado el artículo al *Boletín*, me comunica el P. FRANCISCO ONDARRA una noticia de no escaso interés en el asunto ventilado por el P. DONOSTIA.

Se trata de la obra *manuscrita* de JOAQUIN LIZARRAGA, párroco que fue de Elcano (Navarra), del año 1774 al 1835 (según datos de A. Irigaray), intitulada "*Doctrina Christioa euscarás, Aita Gaspar As-tete Jesuitac erdarás dacárran guisará guti gora bera: Iruñ-aldeán usatzendén mintza-erán...*" consérvase en el Seminario Conciliar de Pamplona. En la pág. 5, y a uno y otro lado del encabezamiento o título de la oración angélica, trae lo siguiente, y en la siguiente disposición:

Dió Aita LARRAMENDIC *Ave María*,

Agúrr M.^a, erran beardéla.

* * *

NOTAS:

- (1) *Prohibición de la palabra "agur" en un catecismo guipuzcoano*, RIEV, XXXV (1934), pág. 525. Una decisión del Obispo Diego Mariano (1864), inserta en la aprobación del Catecismo de GALARMENDI, establece que *Agur Mariya* se reemplaza por *Ave Mariya*.
- (2) *Remarques sur le mot agur*. RIEV, XXVI (1935), pág. 155.
- (3) *Romance semi-esdrújulo. Despedida de un teólogo*. En *Seminaria Pintoresco Español*, 1849, pág. 319. El *Romance*, compuesto por J. GUILLEN BUZARAN, consta de 33 estrofas. En nota al pie de la página se lee: "esta composición, que acaso podría chocar por insustancial o chavacana, la hizo el autor a consecuencia de una apuesta y en un corto término dado, sosteniendo contra la opinión de algunos amigos suyos, que se podía hacer un romance de extensión) (sic) con este difícil asonante (u) y el esdrújulo alterado". Repare el lector en el error de la portada, que trae 1849 por 1850.
- (4) Cito del ejemplar que tengo a mano: *Voyage en Espagne. Tras los Montes. Nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, G. Charpentier et Cie., éditeurs, 1888. La cita se halla en la pág. 177 y siguiente de esta edición. — El viaje de Gautier ocurrió el año 1840.
- (5) F. Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*. Vol. I: *La decantada Vida y Muerte del General Malbrú. Tonadilla general de Jacinta Valledor y La Calle*. Canuto Bera y Compañía, Editores, La Coruña. No trae fecha este primer Volumen, ni tampoco el II. El Vol. III se imprimió en 1897. La cita se ha tomado del Vol. I, pág. XIX (texto).
- (6) *Biblioteca de Autores españoles* (BAE), t. 15, págs. 555 y 560.
- (7) *El Valiente Justiciero*, Jornada Tercera, Escena XI. En BAE, t. 39, pág. 348.
- (8) BAE, t. 62, pág. 283. El editor pone en nota: "Vizcaíno. El saludo está mal escrito y debe ser de esta manera: *agur, jauna, ardu onean çagoçala*". — Creemos, con todo, que el texto de Salazar está bien escrito, con su *xaana* y su *arduan*, que pudiera traducirse: *en este momento, en esta coyuntura, ahora, sin necesidad de añadir onean*.
- (9) *Guipuzcoaco Provinciaren Condaira edo Historia*, Donostian, R. Baroja, 1847. La cita se halla en la pág. 227.
- (10) J. DE PASTOR Y RODRIGUEZ, *Historia de la Imagen y Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*, Madrid, Tello, 1880. La cita en la pág. 290.
- (11) JUAN ANTONIO DE MUGUEL, *El Doctor Peru Abarca*, Durango, J. de Eleizalde, 1881. La cita en la pág. 66.
- (12) Impreso en Vergara, 1764 (VINSON, *Essai*, n.º 104). Reproducción fotolitográfica en RIEV, I (1907), págs. 383-408, 481-496; II (1908), págs. 298-301; III (1909), págs. 248-260. La cita en I (1907), pág. 402.
- (13) No se conoce el original vizcaíno de la *Pasión del P. AGUSTIN DE BASTERRECHEA*, sino la versión guipuzcoana que hizo de ella el P. CARDABERAZ e incluyó en su *Christavaren Bicitza, Iruñan, A. Castilla*, 1760: págs. 365-386. Cf. P. PEREZ GOYENA, *Ensayo*, t. IV, pág. 155, n.º 2.108 (VINSON, *Essai*, n.º 74; *Additions*, pág. 577). Publicóse más tarde esta versión por separado con el título *Jesuchristo Gure Jaunaren Passioa, Bilbao, 1777*, que reprodujo con facsimil de la portada RIEV, XXII (1931), págs. 211-218 (VINSON, *Essai*, n.º 116). — Recientemente ha hecho el P. ROMUALDO GALDOS, S.I., una edición notable por varios conceptos: *Yosukista Gure Yaunaren Nekaustea*, San Sebastián, Nueva Editorial, 1928. Aparte las noticias insertas en el Prólogo y el interesante cuadro sinóptico de las ediciones anteriores, nos da el P. GALDOS tres versiones paralelas, dispuestas a tres columnas: en la central, el texto de la guipuzcoana del P. Cardaberaz, corregido de erratas; a derecha e izquierda, dos versiones con léxico depurado, una guipuzcoana, la otra vizcaína. Mas téngase muy en cuenta que ni esta versión vizcaína ni cualquiera otra de las existentes son genuinas, sino que dependen de la del P. Cardaberaz, es decir, son versiones de versión... en tanto no se llegue a descubrir el manuscrito vizcaíno del P. Basterrechea.

- (14) *La rencontre du créancier et du débiteur*, poesía enviada a Humboldt por YTHURBIDE, que se halla en la *Collectanea Linguistica* de Humboldt, F. 477. Conservo entre mis apuntes una variante, con melodía, recogida en Sara, que comienza: *Agur Bettiiri, angí ethorri; bizi zirare oraino?*
- (15) Cuaderno manuscrito de poesías vascas recogidas por JEAN FOURCADE de Cambó (Archivo P. Donostia).
- (16) El Arzobispo Manuel Cid Monroy tomó posesión de la sede de Burgos en 1801. Perseguido por los franceses, hubo de refugiarse en Aguilar de Campóo (Palencia), su pueblo natal, donde murió en 1822.
- (17) *Irakhaspena eta Orhaitzac 1926, Urthe Sainduco Jubilauecotzat; Bayonaco Jaun Aphezpicuaren manuz imprimatuac*. Bayona, Duhart-Fauvet (VINSON, *Essai*, n.º 81).
- (18) *Meditacioneac gei premiauuenen gainean...* Bayonan, Cluzeau, 1809: págs. 76 y 86. (VINSON, *Essai*, n.º 175).
- (19) *Francesen Imperadorearen eremuetaco eliza gucietaocola eguina-den Catechima...* J. J. Loison, *Bayonaco Jaun Aphezpicuaren manuz imprimatua*, Bayonan, Cluzeau (VINSON, *Essai*, n.º 171). A la caída del Imperio, el Obispo Loison proscribió dicho Catecismo y dispuso se reimprimaran los antiguos de su extensa diócesis (Bayona, Olorón, Lescaur, Dax, Aire, Tarbes), D'Astros, que le sucedió en la sede (1820-1830), mandó en 1823 imprimir un Catecismo, que tuvo muchas ediciones y larga vida: *Catechima edo Fedea laburzki, Bayonan, Duhart-Fauvet* (VINSON, *Essai*, n.º 191). En el mandato de impresión D'Astros saluda al clero y a los fieles con la fórmula: "*Agur eta Benedicione Jesu-Christo Gure Jauna baithan*", Y la salutación angélica (pág. 117) comienza "*Agur Maria, graciaz betheta...*". Este mismo uso en cuanto a la salutación rige en los catecismos labortanos posteriores, hasta nuestros días.
- (20) *Egun Ona, edo egunaren santificatzeco moldea*, Bayonan, Cluzeau, 1829 (VINSON, *Essai*, n.º 210).
- (21) Nos referimos a la tantas veces reeditada colección que en el *Essai* de VINSON se reseña bajo el n.º 100. Mi copia procede de una edición de 1751, anterior a la primera consignada por Vinson, que es de 1763. Mas no es copia directa la mía, sino de la que en 1923 hizo el Dr. Mühlhausen para la Biblioteca de D. Julio de Urquijo (sign.: J. de U. 9.848). Descubrió el ejemplar de Hamburgo a principios de siglo E.-S. Dogson, si mal no recuerdo. Por ser ejemplar única hasta ahora conocido, doy aquí integro el título: *Cantico / Izpiritualac / Missionetaco eta bertze demboreta / ca huiñitz abantaillossac ordena / hobeago batean emanac eta / emendatuac. / Omnis spiritus laudet Dominum. / Izpiritu guciac lauda beçate Jauna. / 150. Garen Psalmoa. / (una cruz) / Bayonan. / Fauvet Alarguna et Jean Fauvet. / Erregueren, Jaun Apezpicuaren / Imprimadoreac baithan. / M.DCC.LI.*
- (22) Dos ediciones anota VINSON (*Essai*, n.º 77). La primera de 1747, la segunda de 1853. De esta hemos tomado citas, en la instrucción sobre el *Via Crucis: Gurutzearen Bidearen Gaineco Instruccione Laburra*, que trae en pág. 495 sigs.
- (23) La primera edición es de 1778 (VINSON, *Essai*, n.º 117). No es obra original, sino vertida en euskera de la que escribió en francés François-Augustin D'Herouville (VINSON, *Additions*, p. 586). He tenido a la vista el ejemplar de la Biblioteca de J. de Oregi (Vergara).
- (24) En el *Essai* de VINSON (n.º 76) se consignan las ediciones del *Jesusen Bihotzaren Devocion* del P. Mendiburu. Nos interesan aquí las dos primeras: la impresa en San Sebastián, 1747, en la casa de Bartolomé Riesgo Montoro, y la de Pamplona, 1751, dada a la estampa por P. Ezquerro. La de San Sebastián es muy rara; mas de ella hizo una reimpresión muy esmerada Edward Spencer Dodgson el año 1900, en la casa de Antonio del Pozo, de San Sebastián. En la pág. 408 de esta reimpresión se halla la oración a que aludimos. Menos rara que la de San Sebastián es la edición de Pamplona, en cuya pág. 304 puede ver el lector la oración que decimos.
- (25) Obra muy popular en Vizcaya y de no pocas ediciones (VINSON, *Essai*, n.º 115; *Additions*, p. 585). He utilizado un ejemplar de la Biblioteca de don Julio de Urquijo (ed. de 1843, Bilbao, Velasco; pág. 311) y otro ejemplar de la Biblioteca de don José M.ª de Uzelai (ed. de

1848, Bilbao, Dupont; pág. 254). Vaya, de pasada, una aclaración de índole bibliográfica. Arriba nos hemos referido a la *Pasión del P. Basterrechea* y a la edición que de ella hizo el P. Galdós. El caso es que en las ediciones del *Cristinauben Dotrima* de OLAECHEA, a partir de la 7.ª, se incorpora una versión vizcaína de la *Pasión del P. BASTERRECHEA*, pero omitiendo la estrofa 33 (de Basterrechea-Galdós). *Justiciaco legue guciac...* De ahí que la estrofa 51 (de BASTERRECHEA GALDÓS): *Nere Aitaren borondatean...* corresponda a la 50 de OLAECHEA.

(26) Es del año 1665 (VINSON, *Essai*, n.º 30; mas véase *Additions*, pág. 556). La cita se ha tomado de la reedición hecha por VINSON: *P. D'Argaiñaratz, Vicaire de Ciboure et Prédicateur. Devoten Breviariora. Le Brevier des dévots. Par... Nouvelle édition conforme à la première de 1665.* Châlon-sur-Saône. Imprimerie Française et Orientale. E. Bertrand, 1910.

(27) Del año 1658. (VINSON, *Essai*, n.º 27; véanse asimismo *Additions*, pág. 551). También del libro de Harizmendi hizo Vinson una bella reimpresión: *C. Harizmendi, Vicaire de Sare et Prédicateur. L'Office de la Vierge Marie en basque labourdin. Nouvelle édition conforme à la première de 1658.* Châlon-sur-Saône, Imprimerie Française et Orientale. E. Bertrand, 1901. De esta de VINSON se han tomado las citas.

(28) N.º 23 del *Essai* de VINSON. El Príncipe LUIS-LUCIANO BONAPARTE reimprimió el año 1866 este librito con el título: *Formulaire de Prône en Langue Basque, conservée dans l'Eglise d'Arbonne.* Se hicieron dos tiradas: la primera en Bayona, la segunda en Londres. De la londinense (pág. 14) se ha tomado la cita.

(29) N.º 176 del *Essai* de VINSON.

(30) *Guistinoaren Dotrima, Eminentissimo Iauin Cardinal Duke de Richelieuq eguina, Silvain Poureau Apeçac escaraz emana. Parisen, 1656* (VINSON, *Essai*, n.º 25). — Véase asimismo la edición hecha por VINSON de *Les Petites Oeuvres Basques de Sylvain Poureau, prêtre du diocèse de Bourges, Publiées pour la première fois conformément aux Manuscrits originaux de l'Auteur.* Châlon-sur-Saône, L. Marceau, 1892. Hay en este libro, en la página 60, un párrafo de afectos, que comienza así: "Agur beraz, o uiciaren Alaba eta Ama..." Y por cinco veces repite en el párrafo la palabra de saludo *agur*.

(31) *Doctrina Christiana en Romance y Bascuence*, hecha por mandado de D. Pedro Manso, Obispo de Calahorra, y la Calçada... reducida por el Doctor BETOLACA, a lenguaje más común. Bilbao, por Pedro Cole de Ybarra, 1596 (Biblioteca de D. Julio de Urquijo, Fotocopia). Véase VINSON, *Essai*, n.º 6.

(32) De 1696 (VINSON *Essai*, n.º 43). Ejemplar de la Biblioteca de D. Julio de Urquijo.

(33) *Bouqueta Lore Divinoena bereciac eta Doronea Apeçac T.P.S.V. Aita Materren liburuari emendatuac. Bayonen, Piarres Dussarrat, (1693).* Es la 4.ª edición de la *Doctrina Christiana* del P. ESTEVE MATERRE, de la Orden de San Francisco (1617). Vea el lector la Bibliografía de VINSON, *Essai*, n.º 11, y *Additions*, p. 534 sigs.

(34) Numerosas ediciones, consignadas en el *Essai* de VINSON, n.º 15 y en *Additions*, pág. 541. Lleva fecha de aprobación 8 de agosto de 1630. He tenido a la vista un ejemplar de la Biblioteca de D. Julio de Urquijo, sign. J. de U. 38, correspondiente al n.º 15. g. del *Essai* de VINSON.

(35) *Gabonecta Osaste, edo Berba Neurtuac, Vizcaytarrentzat.* 1826garren Urtian. Bilbon. J. Basozabal-en Silluteguian: Num. 41. — Aparte la palabra de saludo *agur*, profusamente empleada, es notable la aparición de la palabra *euzkera*, con z. Y si sus dieciséis estrofas no son un modelo de poesía, ofrecen con todo algún que otro rasgo pintoresco. Véase, por ejemplo, la siguiente estrofa:

8.ª estrofa: *Agur ecin esan leiye,
Luciperretarroc,
cegaili zulezean
herdera dira gustiaco
eta zerutarrena*

*dan legues euzkera
ô itz, yakintzu, estizu,
sotil, cintzo, garbiena.*

En cambio los Angeles y los Pastores hablan en vasco:

3.^a estrofa: *Agur Yose eta Mari,
Yesus Seinchu agaz
aingeru eta Arzañak
an euzkeratuaz
Osastearen Osastes
bibolin albokiaz,
chilibitu, eta chirolas.
neurrico Osankidiaz.*

(36) He tenido a la vista el ejemplar de la Biblioteca de D. José María de Uzelai (Busturia). Dice así la portada: *Bici bedi Jesus / Misioco Canta / Santuac / Fr. Pedro Antonio / Añibarro, Zarauzco Mi- / sionistac ifiñiac, / Donostian: / Antonio Undianoren Molde- / teguiac, 1803 urtean / Bear becela.* — Consta de 31 páginas, tamaño 95 cm. de alto por 7 cm. de ancho.

71.- SOUVENIR DES PYRÉNÉES (RECUERDO DE LOS PIRINEOS)

(M^{me}. DE LA VILLÉHELIO)

[BAP, 1954, p. 309-337]

[El P. Donostia adopta la grafía actual, tales son sus palabras, en las poesías de este artículo; pero se queda a mitad de camino. Se nos presenta pues, triple opción: a) retornar a la grafía original; b) quedarnos con la adoptada por el P. Donostia; c) llevar hasta el fin la idea de actualizar la grafía. Nos hemos decidido por la tercera. (N. del Ed.)]

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Xoriñoa(k) kayolan.</i> | 1. El pájaro en la jaula. |
| 2. <i>Argia dela.</i> | 2. Es de día. |
| 3. <i>Alhargüntsa.</i> | 3. La viuda. |
| 4. <i>Irulia.</i> | 4. La hilandera. |
| 5. <i>Cantique.</i> | 5. Cántico. |
| 6. <i>Adio, ederra.</i> | 6. Adiós, hermosa. |
| 7. <i>Aphal, aphal, aphal büria.</i> | 7. Baja, baja la cabeza. |
| 8. <i>Baratzeko jero flea.</i> | 8. El alelí del jardín. |
| 9. <i>Maitenena.</i> | 9. La más amada. |
| 10. <i>Agota.</i> | 10. El agote. |
| 11. <i>Zortziko.</i> | 11. Zortziko. |
| 12. <i>Marche des mascarades
souletines.</i> | 12. Marcha de las mascaradas
suletinas. |

PRELIMINAR

Damos a luz una reedición de este cuaderno de canciones populares recogidas por MADAME DE LA VILLEHELIO; cuaderno que hace tiempo desapareció del mercado del libro y, por lo tanto, difícil de conseguir. Si su importancia no es capital en la literatura del folklore musical vasco, con todo, merece nuestra atención por los documentos recogidos y porque es la primera colección de canciones populares vascas publicada en la región vasco-francesa.

Julie Adrienne Carricaburu y Roger (hija de Clément Carricaburu y de Anne-Julie Roger) nació en el castillo de Chéraute, la mañana del 14 de octubre de 1827. Murió el 10 de febrero de 1898. Si en el acta de bautismo se le llama Julie-Adrienne, su recordatorio de defunción la nombra Hortense solamente; y el acta civil de nacimiento de su hija, la baronesa de Salettes, dice que ésta es hija de Madame Joséphine Hortense.

Su padre, que con un pequeño capital se trasladó joven a México, volvía al comienzo del siglo XIX. Allí se enriqueció y de ahí el sobrenombre de Itxaso-Carricaburu. Se instaló en la región suletina, en el Castillo de Chéraute, que compró con sus tierras; se casó con una Roger. De este matrimonio nacieron seis hijos. Las niñas fueron educadas en el colegio del Sacré Coeur y los hijos en el gran colegio de Juilly.

Madame de la Villéhélio gustaba contar que, a la noche, cuando había acostado a los hijos, el padre, algunas veces, cantaba por el campo canciones vascas, que la hija, todavía pequeña, oía, escuchaba llorando: "*C'était si beau que je pleurais dans mon lit*" decía ella más tarde.

Durante las vacaciones, los niños tenían un preceptor vasco: Agustín Chaho, el escritor tan conocido. El fue quien en 1843 escribió para la jovencita Hortense Carricaburu un librito titulado: *Regles de prononciation et de prosodie française*. (Este manuscrito, inédito y desconocido, es un librito de 84 páginas, escrito con una letra cuidada y de hermosa caligrafía. Lo tuve en mi biblioteca y en un traslado, el año 1936, se extravió).

La señorita Carricaburu se casó en la parroquia de Chéraute el 27 de noviembre con Félix-Elisabeth-Paul le Saulnier de la Villéhélio (nacido en Orthez, de edad de 23 años, hijo de Pierre-Elisabeth-Xavier-Amédée le Saulnier de la Villéhélio, —capitán comandante de

caballería, caballero de las Ordenes Reales de S. Luis y de la Legión de honor— y de Louise Françoise Alexandrine Dupoey).

Madame de la Villéhélio, de edad de 16 años cuando se casó, frecuentaba en Pau un salón muy escogido y abierto sólo a gente muy seleccionada, el de la Baronne d'Artigau. En él llamaba la atención por su voz cálida y su interpretación personal. Hacia esta época de 1848-50 fue cuando tuvo la idea de recoger las canciones vascas que eran desconocidas hasta entonces. Con su hermano violinista fundó también, por aquel entonces, el primer cuarteto de aficionados.

Cuando estaba en el castillo de Chéraute hacía que vinieran aquellos cantores populares vascos que oía cantar en el campo. Sentada al piano, el cantor cantaba y ella copiaba.

¿Cuántas canciones llegó a copiar? No se sabe. No conocemos sino la colección que aparece aquí. Fue publicada en 1869 (según Vinson en su Bibliografía). Sería, por lo tanto, la primera en fecha que se hubiera publicado en la región vasco-francesa. Es anterior de un año al volumen de Sallaberry. El cuaderno de Madame de la Villéhélio fue publicado en Bayona y vendido a beneficio de los vascos pobres.

Estos detalles de la vida de Madame de la Villéhélio me fueron comunicados amablemente por Madame la Baronne de Salettes, hija suya, y por el abbé Etchebertz, párroco de Mauleón. Madame la Baronne de Salettes pintó un retrato al óleo de su madre, que reproducimos aquí.

La reedición de este cuaderno hace posible reconocer en sus canciones las que todavía hoy se cantan, y tiene el mérito de ser, si no abundante, sí el primero que apareció en la región vasco-francesa, como dejamos dicho más arriba.

La autora publicó estas canciones con acompañamiento de piano. Si la reedición hubiera sido en facsímil lo hubiéramos conservado; dada la dificultad de seguir este procedimiento de edición, nos ha parecido conveniente suprimirlo, por no ser necesario y, además, porque la técnica armónica y pianística de la autora no es de trascendencia musical. Hemos conservado solamente el documento folklórico, que es el que nos interesaba.

Hemos adoptado la grafía actual usada en la escritura vasca. Añadimos unas notas que completen los textos o hagan referencias a otras fuentes bibliográficas, y traducimos al castellano lo que la autora puso en francés (sus *Observations préliminaires* y los textos

traducidos de las canciones).

Barcelona, 30 junio 1951.

OBSERVACIONES PRELIMINARES

La lengua vasca sólo se ha conservado por tradición oral, no dispone de alfabeto ni de ortografía absoluta. Debo, sin embargo, advertir a las personas que quieran cantar estas melodías que la *e* es siempre abierta, la *z* se pronuncia como una *c* suave, las *h* son siempre fuertemente aspiradas, las *ph* no se pronuncian como *f* sino que cada una conserva el sonido peculiar que tienen por separado, la *u* se pronuncia siempre *ou*, excepto en Soule, *s* se pronuncia como una *ch* a la que precedería un silbido.

No hay cantos positivamente vascos; algunos lo son probablemente, pues su sencillez induce a creer así. Las canciones llamadas vascas son casi todas antiguas melodías cuyo origen llegaría (según es su factura) hasta la época de las gregorianas. Como siempre han vivido al margen de toda asimilación con sus vecinos, los vascos han conservado algunas tradiciones antiguas, su canto no está sometido a la tonalidad moderna y usual, tienen algunos 1/4 de tono y, probablemente, fracciones menores, difíciles de precisar; son tan regulares como los sostenidos y los bemoles y no se emplean sino en los tonos menores. La nota inicial se desprende casi siempre de una especie de grupetto que no se puede transcribir, el cual sería con respecto a la frase musical lo que un adorno precursor de una mayúscula, en ciertos ejercicios caligráficos, una especie de cadencia que recuerda la de las melodías de los antiguos maestros de los siglos 17 y 18, Couperin, Rameau, etc...

En contraposición a esta nota de entrada, vaga e imprecisa, la nota final tiene siempre un calderón que se alarga indefinidamente; se adivina que un cantor vive en la montaña y que espera la respuesta del eco. Este modo de cantar tiene un verdadero encanto y una originalidad que llama la atención.

Los instrumentos de música son el tambor de cascabeles (pantero) del que se sirven particularmente en Navarra, y el pito o flauta que se toca con una mano mientras que la otra golpea rítmicamente una especie de caja alargada que se lleva suspendida al cuello y sobre la cual hay tendidas cuerdas que dan siempre un acorde en quinta; efecto que he reproducido en mis acompañamientos, no queriendo utilizar sino los recursos musicales del país, pues sobre-

cargarlos demasiado sería, así me parece, comprometer la gracia rústica y sencilla de estas canciones.

Para terminar voy a permitirme una observación hecha a aquellos que continuamente nos confunden con los bearneses, nuestros vecinos; éstos tienen todo el encanto de las naciones modernas y civilizadas; la cortesía, la alegría, y, aun sus mismos defectos son amables. Nosotros, pueblo primitivo tan antiguo como el mundo, hemos conservado la rudeza de los ímpetus espontáneos que el arte humano no ha sabido regular; nuestros defectos están a flor de piel, la cólera aparece fácilmente entre nosotros y, aunque la mano está pronta para pegar, muchas veces el corazón aparece en ella.

Aquellos de mis lectores que tengan curiosidad de conocer nuestro origen podrán ilustrarse con dificultad, se lo prevengo, pero podrán pasar horas agradables leyendo *le Pays Basque* de Monsieur Francisque Michel, *L'Histoire des Basques* de Agustín Chaho y del Vizconde de Belsunce.

Si el misterio de nuestro origen es, como parece, impenetrable, no es menos verdad que este pueblo salido de Oriente y venido a parar a las dos vertientes de los Pirineos es un resto de la antigüedad y que el estudio de sus costumbres, de su carácter y de su lengua está lleno de interés.

* * *

Nota del reeditor.— Hemos transcrito estas Observaciones preliminares de la autora para ser fieles a nuestro propósito de reedición. Las advertencias referentes a la pronunciación tienen aplicación en el dialecto suletino y en la grafía usada en la región vasco-francesa. Las advertencias que hacen relación al cuarto de tono, etc.... son demasiado vagas para que podamos tomarlas como un hecho fijo privativo de la canción vasca. Estos cuartos de tono tal vez serían una falta de conformación, de adaptación de la garganta, que falsea la entonación *temperada* de instrumentos o voces ejercitadas por el estudio.

* * *

1.— XORIÑOAK KAIOLAN (El pajarillo en la jaula)

Muy lento⁽¹⁾

Xe-ri-ño-ak ka- yo- lan tris-te-rik dü kan- -ta-tzen.

Di- a-la-rik han zer jan... zer e- dan, zer e- dan, kanpo-

a dü de-si- ra- -tzen, kan-po-a dü de- -si-ra-tzen.

Ze-ren, ze-ren, ze-ren? li-ber-ta-ti-a haiñ eder

den!

*Xoriñoa(k) kayolan
Tristerik dü khantatzen.
Dialarik han zer jan, zer edan
Kanpoa dü desiratzen:
Zeren, zeren, zeren?
Libertatia haiñ eder den!*

Trad. —El pajarillo en la jaula —tristemente canta. —Teniendo qué comer, qué beber —desea estar fuera (de ella) —¿Por qué, por qué, por qué? —¡Es tan hermosa la libertad!

NOTA

(1) Los vascos han conservado el 1/4 de tono en sus cantos: este efecto no puede ser reproducido en el piano; he señalado con una cruz las notas que deben ser cantadas de esta manera.

2.— ARGIA DELA (Dices que es de día)

Resuelto

Ar- gi- -a de- la di- o- -zu.... Gau- er- -di
o- -rai-no ez du-zu E- -ne- ki-la-ko den-be-ra lu-
le i- du- ri-tzen zaizu. A- -mo-di-o-rik ez du-zu, o-
rai zaitut e- za- gu-tu.

1. Argia dela diozu,
Gauerdí oraino ez duzu.
Enekilako denbora luze iduritzen zaizu;
Amodiori(k) ez duzu, orai zaitu(t) ezagutu.

Trad. Dices que es de día, — Cuando todavía no es medianoche.
— El tiempo (de estar) conmigo te parece largo. — Que no me amas,
ahora te he conocido.

2. Othea lili denean
Xoria haren gaiñean;
Hura joaiten airian, berak plazer duenian:
Zure eta nere amodioa hala dabila mundian.

Trad. Cuando el árgoma está en flor, — Sobre ella (se posa) el
pájaro; — Cuando le place, se echa él a volar: — Así anda nuestro
amor en este mundo.

3. Partitu nintzen herritik
Bihotza alagerarik.
Arrajin ninzan herrian, nigarra nuen begian.
Har nezazu sahetsian bizi naizeno mundian.

Trad. Me ausenté del pueblo, — Alegre el corazón. — Al
regreso, me lloraban los ojos. — Tómate a tu lado mientras viva en
el mundo.

3.— ALHARGÜNTSA (La viuda)

Lento, y arrastrando un poco

E- ne a - - ma, o-thoi, e- rra- zü, Mi-thil ho-

ri-ek zer dü- - - ten? E- ne al- ha- - - ba,

deü- -je-rik ez..... Za-ma-ri beltza gal-dü- -ri-

ken. Za- - -ma-ri beltza gal- dü- - - -ri- -ken.

1. Ene ama, othoi, errazü,
Mithil horiek zer dütten?
—Ene alhaba, deüserik ez.
Zamari beltza galdüriken.

Trad. Dime, madre, por favor, —¿Qué tienen esos criados?
—Nada, hija, —Que han perdido la yegua negra.

2. Ene ama, othoi, errazü,
Neskato horiek zer dütten?
—Ene alhaba, deüserik ez,
Zilhar-untzi bat hautse dütten.

Trad. Dime, madre, por favor, —¿Qué tienen esas criadas?
—Nada, hija, —Que han roto una jarra de plata.

3. Ene ama, ez, othoi,
Ez, othoi, egin nigarrik;
Errege jauna(k) ekharriko dü.
Ûrhe eta zilhar armaretik.

Trad. No llores, madre, —No llores, por favor; —El señor Rey traerá —Oro y plata de la guerra.

4. *Ene ama, othoi, errazü,
Khantü horiek zer diren hain gora?
—Ene alhaba, deüserik ez,
Prozesionia da juaiten.*

Trad. Madre, dime, por favor, —¿Qué son esos cantos que tanto suenan? —Nada, hija; —Es la procesión que está pasando.

5. *Ene ama, othoi, errazü,
Zer zaia ezar behar düdan?
Zaia xuri edo gorria?
—Ederziago da beltza.*

Trad. Dime, madre, por favor, —¿Qué ropa me pongo?, —La blanca o la roja? —Mejor la negra.

6. *Ene ama, othoi, errazü,
Thonba hori zer da haiñ gora?
—En' errena, ezin deit gorda:
Errege jauna ehortzia.*

Trad. Dime, madre, por favor, —¿Qué significa esa sepultura tan alta? —Nuera mía, imposible ocultártelo: —El entierro del señor Rey.

7. *Ene ama, ori ürhe,
Ürhe eta zilhareen giltza.
Ene xemea unsa haz zazie,
Eztitarzünekila.*

Trad. Madre mía, toma el oro, —La llave del oro y de la plata. —Críame bien a mi hijo, —Con dulzura.

8. *Lür santia, erdira bedi,
Ni ere barnen sar nadin.
Lür santia zen erdiratü,
Ni ere barnen sartü,
Espüs jauna bexarkatü.
Jinko Jauna dela laudatü.*

Trad. Abrase la tierra sagrada —Para que también yo entre. La tierra sagrada se abrió, —Yo también entré dentro, —Abracé a mi señor esposo. —Sea alabado Dios nuestro Señor.

* * *

4.— IRULIA (La Hilandera)

allegro

I-ru-ten a-ri mu- -zu Mur-khu-la ge- rri- an,

Ar-dura du- da-la-rik, ardu-ra du-da-la-rik Ni-garra be-

an, ar-āu-ra dū- -da- la- rik... Ni-ga-rra be-gi-an.

1. Iruten ari nuzu,
Murkhula gerrian,
Ardura dudalarik
Nigarra begian.

Trad. Hilando estoy, —La rueca a la cintura, —Teniendo a menudo —los ojos en lágrimas.

2. Jendek erraiten dute
Ezkundu, ezkundu!
Nik eztit ezkun-minik,
Gezurra dirote.

Trad. Dice la gente: —¡Casarse, casarse! —No tengo mal de amor: —Se engañan.

5.— CANTIQUE

Andante

Sa-kra-men- tu han-di- a, Zu, gu-re haz-ku-rri-a!

Sa-kra-men-tu han- di- a, Zu, gu- re haz-ku-rri- a!

Je- -sus han be-ra du-gu. Be-rak e-rran-de-rei- -zu.

Sakramentu handia,
Zu, gure hazkurria!
Jesus han, bera dugu.
Berak erran dereizu.

Trad. Gran Sacramento, —¡Tú, nuestro alimento! —Ahí tenemos a Jesús mismo. —El mismo te lo ha dicho.

6.— ADIO, EDERRA (Adiós, hermosa)

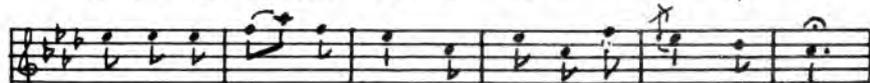
Allegro moderato



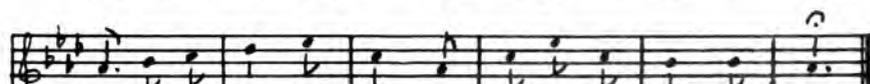
Xar-ma-ga-rri bat ba-düt mai-te bi-ho-tze-tik;



A-mo-di-o-tan gi-ra bi-ak al-ga-rre-ki.



Ha-ren ai-re xar-man-taz a-gra-da niz be-thi;



Pa-re-rik ba-di-a-la ez-peit-zeit i-dü-ri.

1

Xarmagarri bat badüt
maite bihotzetik;
Amodiotan gira
biak algarreki.
Haren aire xarmantaz
agrada niz bethi;
Parerik badiala
ezpeitzeit idüri.

A una encantadora
amo de corazón;
En amores andamos
ambos juntos.
Por su porte encantador
estoy prendado;
Que tenga semejante
no me parece.

gai-ni-an. Bai..... e-ta gaz-te al-har-
 gün-tsa gaz-te, al-har-gün-tsa gaz-te.....
 E-khi--a sar-thü ze-ni-----an.

1. Goizian goizik jeiki nündüzün
 ekhia jelki zenian.
 Bai eta zetaz beztitü
 espüs nintzan goizian.
 Etxe(k)-andre zabal nündüzün
 egüerdiren gainian.
 Bai eta gazte, alhargüntsa gazte,
 ekhia sarthü zenian.

Trad. Me levanté muy de mañana, al salir el sol. —Sí, y vestida de seda me casé a la mañana. —Era gran señora sobre el mediodía. —Sí, y joven, joven viuda, al ponerse el sol.

2. Zazpi urthez atxiki nüyen
 senharra khanberan,
 Egünaz kofre batian eta
 gaiaz besuen artean.
 Bainan dolutü izan zaizü
 eneki espüsatzia?
 Apha! Apha! Apha! büria,
 Irrümberryko maitena.

Trad. Siete años guardé en la habitación a mi esposo muerto, —De día en un arca, de noche en mis brazos. —¿Acaso estás pesaroso de haberte casado conmigo? —Baja, baja, baja la cabeza, tú, la amada de Irrümberry.

Nota.— No doy aquí sino la primera y la última estrofa de esta extraña y muy antigua canción, la cual es la relación de un acontecimiento verdadero o falso; no he podido, a pesar de rebuscar durante un año, procurarme sino algunos fragmentos, según los cuales he comprendido que uno de Irrumberry murió envenenado el día de sus bodas; una amante abandonada le hizo llegar un ramillete cuyo perfume le mató. Es probable que parte de este relato sea verdadero, pues los acontecimientos de este género, son, aún hoy, puestos en canciones.

8.— *BARATZEKO JEROFLEA* (El aleli del jardín)

Allégre moderato

Ba-ra-tzeko je-re-fle-a e-der ko-lo-re - - a...

.... Xar-ma-ga-rria, e-rra-da-zü, o-thoi, e-gi-a...

.... Ba-dü-da-nez pro-ge-trü-rik zü-tan fida-tü-rik..

.... E-do bes-te-la üt-ze na-zazü khent-za bi-ho-tze-
tik. Beste baten txerka-tze-ra en-se-ya-tü-ren niz....

Zu-re-ga-na-ko es-pe-ran-tza galdü ge-roz-tik.....

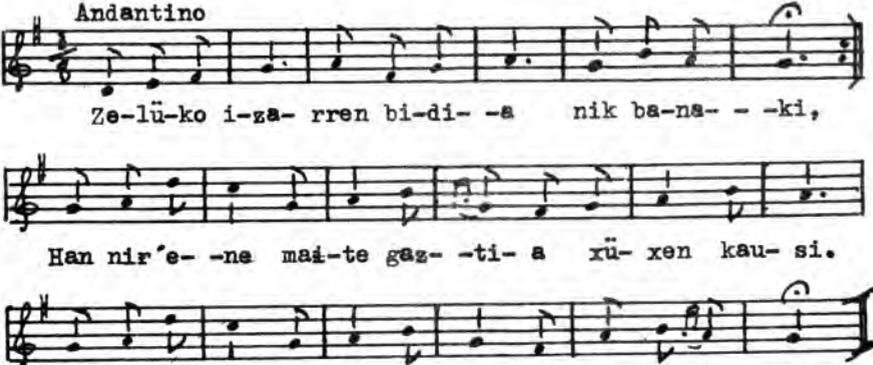
*Baratzeko jero flea eder kolorea.
Xarmagarria, erradazü, othoi, egia,
Badiüdanez progotxüri(k) zütan fidatürik;*

*Edo bestela, üt z nezazü khentzea biohotzetik.
Beste baten txerkatzera enseyatüren niz,
Zureganako esperantza galdü geroztik.*

Trad. Bello el color del alhelí del jardín. —Encanto, dime la verdad, te lo suplico: —Si adelanto confiando en ti; —O, si no, déjame borrarte de miz corazón. —Trataré de hallar otra, —Una vez perdida la esperanza en ti.

9.— MAITENENA (La más amada)

Andantino



Ze-lü-ko i-ga- rren bi-di- -a nik ba-na- -ki,
Han nir'e- -ne mai-te gaz- -ti- a xü- xen kau- si.
Be-na gaur ja-goi- ti nik hu- -ra ez i-khu- -si.

1. Zelüko izarren bidia
 nik banaki,
 Han nir(o) ene maite gaztia
 xüxen kausi.
 Bena gaur jagoiti nik hura
 ez ikhusi.

Trad. Si yo supiera el camino de las estrellas del cielo, —Allí seguramente encontraría a mi joven amada. —Mas desde hoy ya no la veré más.

2. Zuhain gazte bat nik aihotzaz
 trenkatürük
 Idüri zait ene bihotza
 kholpatürük;

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

*Herruak eroriko zeitzola
eihartürik.*

Trad. El árbol por mí cortado con el hacha, —Se parece a mi corazón herido; —Las raíces se le perderán desecadas.

3. Zeren beitzen lili oren
ejerrena,
Bai eta ene bihotzeko
maitenena,
Haren izanen da ene azken
hasperena!

Trad. Por ser ella de las flores la más bella, —y de mi corazón la más amada, —Suyo ha de ser mi último suspiro.

10.— AGOTA (El Agote)

Moderato

Ar-gi-an so-ri-an ji--nik e-ne a-
rre--se-ki--la, Be-thi be-ha-en-tsun
nahiz nun-bai--tik zu-re be-tza. Ar-di--
ak nun ü-tzi tü-tzü? e-rra-da-züt e--gi--
a; Ni-ga--rrez i--khus-ten dei--züt zu-re
be-gi e-de--rrak.

(Alternan pastor y pastora cantando las estrofas)

1

Argian zorian jinik
ene arresekila,
Bethi beha entzün nahiz
nunbaitik zure botza.
Ardiak nun ützi tützü?
erradazü egia;
Nigarrez ikhusten deizüt
zure begi ederrak.

Al punto de amanecer
vengo con mis ovejas
Esperando oír tu voz
por alguna parte.
¿Dónde has dejado las ovejas?
dime la verdad;
Llorosos veo
tus ojos bellos.

2

Ene aitaren ixilik
jin nüzü zure gana,
Bihotza erdiratürrik,
zihauri erraitera
Khanbiatü deitadala
ardien alhagia,
Sekülakoz defendatü
zureki mintzatzia.

A escondidas de mi padre
a ti he venido,
Partido el corazón,
a decirte
Que me han cambiado
el pasto de las ovejas,
Prohibido para siempre
hablar contigo.

3

Gor niza, edo inzü düta
erran deitadazia
Sekülakoz adio eni
erraitera jin zirela?
Etziradia orhitzen
gük itzaman günila,
Lürrian bizi gineno,
algarren maitatzea?

¿Estoy sordo, o acaso oigo
me estás diciendo
Que adiós para siempre
has venido a decirme?
¿No recuerdas
que nos dimos palabra,
Mientras viviéramos,
de amarnos?

4

Atzo nurbait izan düzü
ene aita-ametara
Gük algar maite dügüla
haien abertitzera:

Alguien vino ayer
a ver a mis padres
Para advertirles
que nos amamos:

Hürüntaztez algarganik
fitez ditzen lehia,
Eta ezlitian jünta
kasta agotarekila.

Que traten de alejarnos
cuanto antes uno de otro,
Y que no se mezclen
con casta de Agotes.

5

Agota badiadila
badizüt entzütia:
Zuk erraiten deitadazü
ni ere banizala.
Egündaino ükhen banü
demendren leiñhüaria,
Enündüzün ausartüren
begiala so' gitera.

Que hay Agotes
tengo oído decir:
Tú me dices
que también yo lo soy.
Si yo tuviera
la menor ascendencia,
No me hubiera atrevido
a mirarte a los ojos.

6

Jendetzen den ederrena
ümen düzü agota:
Bilho holli, larrü xuri
eta begi ñabarra.
Nik ikhusi arzainetan
zü zira ederrena.
Eder izateko, amens
agot izan behar da?

Los más bellos de todos
dicen que son los Agotes:
Cabello rubio, piel blanca
y ojos azules.
De los pastores que he visto,
tú eres el más bello.
Para ser hermoso, acaso
es preciso ser Agote?

7

So'izü nuntik ezagützen
dien zoin den agota:
Lehen soa egiten zaio
hari beharriala,
Bata handiago dizü
eta aldiz bestia
Biribil, eta orotarik
bilhoz üngüratia.

Mira cómo conocen
quién es Agote:
Lo primero se le mira
a la oreja,
Una es mayor, y la otra,
al contrario,
redonda, y
llena de pelo.

8

Hori hala balimbada
haietarik eztzira,
Ezi zure beharriak

Si es así,
tú no eres de esos,
Pues tus orejas

algar idüri dira.
 Agot denak xipiago
 badü beharri bata,
 Aitari erranen diot
 biak bardin tüzüla.

son parecidas.
 El que es Agote si tiene
 una oreja más pequeña,
 Diré a mi padre
 que tú las tienes iguales.

* * *

11.— ZORTZIKO

The musical score for 'ZORTZIKO' is presented on ten staves. The first staff shows the melody in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subsequent staves provide a complex accompaniment, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The accompaniment is characterized by a 'five-beat' movement, where each measure is divided into five equal parts. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

El acompañamiento es el que constituye particularmente el Zortziko; es preciso, por consiguiente, que esta parte (la de acompañamiento) sea bien acentuada. Este movimiento se llama en el país "a cinco tiempos".

Al Canto en mayor de este Zortziko se ha aplicado una letra bonita, *Le Laboureur Heureux*, que es ahora muy popular y obtuvo hace algunos años el premio a la poesía que anualmente adjudica Mr. Antonio d'Abbadie. Fomentar nuestra literatura es obra tradicional en esta casa. Bajo el patronazgo y corriendo los gastos por cuenta de los señores Antonio, Arnaldo y Carlos d'Abbadie, fue publicada la excelente gramática vasca de Lecluse.

12.— MARCHA DE LAS MASCARADAS SULETINAS



NOTAS

Hemos de advertir, aunque parezca ocioso, que las opiniones de Madame de la Villéhélio expuestas en las *Observaciones Preliminares* son personales suyas y que, por tanto, no nos hacemos solidarios de ellas en su conjunto.

Como la autora, he podido notar que algunas veces el cantor popular antes de iniciar la melodía se apoya en una nota preparatoria, no larga. Es observación hecha en la región suletina, donde recogió sus canciones la señora de la Villéhélio.

La *caja alargada* que se lleva suspendida al cuello, etc..., es el salmo o salterio, el *chicotén* como le llaman en la parte alta de Aragón, *Tamboril de Bearn* y *Tun-tun* según Madame Van Eys. "*Second Voyage au Pays Basque*". 1868. (RIEV, 1927, p. 533). También se le ha llamado *Tambourin basque*, o de *Béarn* o de *Gascogne*. (Cfr. GARNAULT P. *Le Tambourin et le galoubet...* RIEV, 1931 p. 123).

Madame de la Villéhélio dice que ha procurado imitar los sonos de los instrumentos del país, es decir, del tamboril o tun-tun que tiene sus cuerdas afinadas siempre en quinta. (Véase la canción número 2, *Argia dela*).

Para la descripción de este instrumento nos serviremos de la que da Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611). Dice así: Es un instrumento que tendrá de ancho poco más que un palmo y de largo una vara; hueco por dentro y el alto de las costillas de cuatro dedos, tiene muchas cuerdas, todas de alambre y concertadas de suerte que, golpeándolas todas con un palillo guarnecido de grana, hace un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta que el músico de este instrumento tañe con la mano siniestra, y, conforme al son que quiere hacer, sigue el compás con el *palote*; úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bailes y danzas (51, segunda parte, 19 v.). Basta esto para que los lectores que no conocen el instrumento tengan una idea de él (véase también el interesante artículo de VIOLET ALFORD: *Some notes on the Pyrenean Stringed Drum, with five musical examples*, en RIEV, 1935, p. 567 ss. A. APRAIZ: *Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón*, en RIEV, 1922, p. 533 ss.

La autora cita a Francisque Michel y su libro *Le pays basque, sa population...* Es libro de verdadero interés por los documentos de poesías populares que en él se encuentran, así como notas acerca de la lengua, costumbres, etc.... Chaho ha de ser leído con circuns-

pección, aun en los comentarios que hace de canciones populares, por ejemplo en *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque*, Bayonne, (1855).

Las notas que a continuación verá el lector son sólo de las colecciones que podemos llamar de primera mano, documentales, no de las de simple vulgarización.

1.— TXORIÑOAK KAYOLAN

La autora no transcribe sino una estrofa. Igualmente Fr. Michel, (libro citado, pág. 327). Este autor da al fin de su libro, en su reducido suplemento musical, una melodía que, en el fondo, es igual a la de Madame de la Villéhélio, aunque con ligeras variantes. Sallaberry en su libro *Chants populaires du Pays Basque* (1870) transcribe otra versión. Yo he recogido algunas que difieren bastante de las de estos autores. (Cfr. mi *Cancionero Vasco*, pág. 54, número 116).

Azkue ha encontrado una segunda estrofa que publicó en su Conferencia *La música popular baskongada*, similar a la que yo recogí en la región laburdina y publiqué en mis conferencias *De música popular vasca* (Cfr. mi *Cancionero Vasco*, p. 53, n.º 114).

2.— ARGIA DELA

Fr. Michel en su libro (pág. 316-317) da cuatro estrofas. En el suplemento de la revista *Gure Herria* de Bayona, año 1936, número 2, publiqué esta misma canción con algunas variantes rítmicas.

3.— ALHARGÜNTSA

No conozco sino otra versión vasca de este romance, conocido en Francia con el título de *Jean Renaud* y en España con el de *La muerte ocultada, doña Alda*. La segunda versión vasca a que aludo es la que Ch. Bordes recogió y publicó con el título *Errege Jan* (El rey Juan) (Cfr. *La musique populaire des Basques*, pág. 316-318, en el libro *La Tradition au Pays Basque*). Madame de la Villéhélio da ocho estrofas, Bordes diez. En esta versión de B. el rey Juan, al anunciarle su madre que ha tenido un hijo, un pequeño rey, dice que no se consuela con este anuncio: sólo pide una cama para morir.

Errege Jan, kotsola zite,
 Korajereki sar zite;
 Zur'emaztiak errege txipi bat
 Barda sorthü ükhen dizü.
 —Ez ene emaztia gatik,
 Ez errege txipi bat gatik
 Ni enaiteko konsola:
 Haiek biek jakin gabe,
 Ama, hiltzeko ohe bat.

Trad.— Rey Juan, consuélate, / entra confiado; / Tu mujer dio a luz anoche / un pequeño rey.

—No, no, ni por mi mujer / ni por el pequeño rey / no puedo consolarme; / Sin que estos dos lo sepan / Madre, (prepara) una cama para morir.

Las demás preguntas y respuestas entre la nuera y la suegra se suceden casi iguales o muy parecidas; sólo hay ligeras variantes en ambas versiones.

Este romance es muy conocido en Europa. No es nuestro ánimo seguirle en sus diversas manifestaciones. Apuntaremos tan sólo el estudio de LEON PINEAU, en *Revue des Traditions Populaires*, Vol. XI, *La Chanson de Renaud. Essai de littérature populaire comparée* (págs. 65-82) y en el mismo volumen (pág. 196-198), en que el autor muestra la afinidad de este romance con versiones escandinavas.

Puede consultarse también DONCIEUX, (G.), *Le Romancéro populaire de la France*, 1904. *Le Roi Renaud*, pág. 84 ss.

EN ESPAÑA:

M. MENENDEZ PELAYO, *Antología de Poetas líricos castellanos: Doña Alda* (vol. IX, 1945, pág. 234 ss.), dos versiones y comentarios.

R. MENENDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938, p. 260: *La muerte ocultada*.

CASTO SAMPEDRO: *Cancionero musical de Galicia* (t. I, págs. 117-118).

K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (texto, pág. 63: *Romances y Relaciones*).

B. GIL GARCIA, *Cancionero de Extremadura* (texto, pág. 45).

José María COSSIO y Tomás MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña: Doña Ana* (t. I, Santander, 1933, págs. 208-209).

M. AGUILO y FUSTER, *Romancer popular de la Terra Catalana*, 1893, (n.º 11).

PELAY BRIZ, *Cançoner de la terra*, cinco tomos (t. II, 1871).

MILA y FONTANALS, *Romancerillo catalán*, Vol. VII de las Obras completas de... Barcelona, 1882, p. 171-173 (n.º 210): *El guerrero mal herido*.

Etc....

En esta abreviatura incluimos los otros cancioneros publicados y las versiones inéditas que guardan los Archivos del Instituto Español de Musicología.

4.— IRULIA

VET SALLABERRY, LAMAZOU (*Airs Basques les plus populaires*, Pau, página 24).

5.— CANTIQUE

Cfr. l'abbé S. HIRIART: *Euskaldun Eliza-Kantuak*, núm. 17. La autora de la colección que comentamos no da sino una estrofa de esta canción religiosa. Podemos transcribir aquí más estrofas, trece, que aparecen en la edición de *Kantika Izpiritualac*, de 1751, de donde la copié.

Con este título de *Kantika Izpiritualak* se conoce en la región vasco-francesa una colección de canciones religiosas (de iglesia, letra y música), que tratan de diversas materias. Hay que reconocer que, en general, son adaptaciones de letras y músicas de los *cantiques* franceses en boga en los siglos XVII y XVIII. No es del caso hablar en detalle de este parentesco o filiación de unas y otras canciones. Baste decir por lo que toca a las vascas, que, con frecuencia, en las colecciones de letras del siglo XVIII ó XIX se lee la fórmula: "cántese con la música de...". No siempre son simples traducciones las vascas: algunas veces son adaptaciones de otras que, trasladadas a lo divino, escribieron l'abbé Pellegrin, San Grignon de Montfort, etcétera. Hay alguna de estas canciones que es de Santa Teresa (*Vivo sin vivir en mí*, cfr. BAE, 53, p. 509), adaptación libre del texto de la Santa de Avila. Otras de las letras se encuentran en diversos vademecum piadosos franceses.

Las reimpressiones de *Cantica Izpiritualak* han sido numerosas. Siguen reimprimiéndose en la época actual con modificaciones o correcciones. El texto que aquí hemos puesto, completando el de la autora de la colección, está tomado de una copia hecha según la edición de 1751, anterior a la señalada por J. Vinson en su bibliografía con el número 100 a, que data de 1763.

He aquí las estrofas:

1

Sakramendu handia,
Ah! gure janaria,
Jesus han present dugu,
Berak erran daroku.

2

Aphezak egizue,
Hark manatu dautçue,
Gugatik gurutzerat
Zohalarik hiltzerat.

3

Sinhesten dut aphezak
Erranik haren hitzak,
Erakartzen duela,
Jesus-Kristo ostiara.

4

Zeruan delarikan
Hemen da lekhu huntan,
Hemen dago gogotik
Gu maitatzeagatik.

5

Ez da hemen ogirik,
Ezta ere arnorik,
Gorputza da hostian,
Odola khalitzean.

6

Han dago kolorea,
Gustu itxura moldea,
Bañan ekin azpian
Jesus dago egian.

7

Ez galde nola hori,
Sumeti fedeari,
Bista trompa deiteke,
Fedeaz segur gare.

8

Izpirituak nola
Hostietan da hala;
Ez da nihoiz partitzen
Osso da errezebizen.

9

Haren Jainkotassuna
Eta gizontassuna
Arno itxuren azpian
Da halaber ostian.

10

Hartzen duena gaizki
Galduko da tristeki;
Izanen ditu penak
Judas gaxtoarenak.

11

Har zazu zuk sainduki
Juntatzeko arekin,
Hark emanen gozoa,
Dautzu egiazkoa.

12

Jesus den adoratu
Eta bethi maitatu,
Lurrean, zeruetan,
Aldare sainduetan.

*Dezagun bethi lauda,
Hainitz laudagarri da,
Guziz orhoit gaitian
Hor dela aldarean.*

6.— ADIO EDERRA

LAMAZOU. (*Izar ederra*, en *Airs Basques les plus populaires...* pág. 18, núm. 9).

7.— APHAL, APHAL BÚRIA

Esta canción se conoce principalmente por sus primeras palabras: *Goizian goizik*. Tiene por personajes a Gabrielle de Loitegui, damoiselle de Çaro, que casó con Pierre d'Irigaray, seigneur d'Irigaray d'Alçay y de Casenave de Menditte. Jean de Jaurgain en su interesante estudio *Quelques légendes poétiques du Pays Basque*, (págs. 401-402 del libro: *La Tradition au Pays Basque*) dice que la boda se efectuó el 8 de julio de 1633. En una versión que recogí hace años, el apellido de Irigaray aparece sustituido por el de Etchegaray. Madame de la Villéhélio no transcribe sino dos estrofas, al paso que Sallaberry (libro citado, págs. 189 ss.) publica cuatro; de éste las tomó Jaurgain.

El romance da a entender que el marido murió envenenado el día de la boda, por un ramillete de flores raras que contenía un veneno oculto.

Las diversas versiones musicales que se conocen tienen un fondo común evidente, aunque con las libertades que son habituales en los cantores populares.

La segunda estrofa de Madame de la Villéhélio es la cuarta de Sallaberry-Jaurgain. El hecho de guardar al muerto en casa durante siete años aparece más detallado en estos autores.

*Zazpi urthez etcheki dizüt—gizon hila khamberan:
Egünaz lür hotzian eta gaiaz—bi besuen artian:
Zitru-hurez ükhüzten nizün—astian egün batian,
Astian egün batian eta—ostirale goizian.*

Trad.— Durante siete años he tenido a un hombre muerto en el cuarto (en casa):

De día en tierra fría y de noche en los dos brazos;
Con agua de limón le untaba una vez al día;
Una vez al día y (éste) el viernes a la mañana.

En otra versión vasco-francesa el muerto es el marido. Dice:

*Zazpi urtez atxiki dut—senar illa etxian:
Egunez arrosapian eta gauaz—bi besoen artian.
Zidroin urez frotatzen nuen—astian egun batian,
Astian egun batian eta—larunbate guzian.*

CH BORDES trae también una versión de este romance en su conferencia: *La musique populaire des basques* (Cfr. *La Tradition au Pays Basque*, págs. 309-310). El muerto es el marido, está guardado bajo rosas, pero la unción del muerto es en viernes.

Consignemos que si la leyenda o romance que comentamos tiene sus personajes reales en el País Vasco, se conoce también fuera de él con adiciones, en Cataluña. M. MILA Y FONTANALS en su *Romancerillo Catalán* (*Canciones tradicionales*, 2.^a edición, refundida y aumentada por... 1882) publicó un romance bilingüe, *La guardadora de un muerto*, cuya primera estrofa es:

Siete años que lo tinch muerto — y tancat dins de una cambra,
Yo li mudo la camisa — todas las festas del año,
(Yo) li'n rentava su rostro — con rosas y vino blanco:
Veig qu'els ossos se dessossan — de aquellas carnes tan blancas.

La guardadora del muerto no se atreve a descubrir a su padre, madre y hermano ni a la justicia, la presencia del muerto en su casa. Estando en el balcón vio pasar un cazador y a él pide entierre al muerto, servicio que hace el cazador pues

bajando de la escalera — dos mil besos li ha dado
“Adiós, bien de mi vida... etc....”

JOAN AMADES en su libro: *Les cent millors cançons populars* (ed. Selecta, Barcelona, págs. 141-142) transcribe una: *La filla del Rei* cuyo asunto es el mismo que acabamos de describir. Una enamorada cuyo amor muerto guarda en casa durante siete años, por temor de que lo sepan sus padres.

¿Provendrán estas versiones aquí señaladas de otro romance anterior, aplicando a personas determinadas (versión vasca) lo que era anónimo?

AZKUE en su *Cancionero* (t. V, pág. 45 ss.), nos da otra versión literaria de este romance. En el mismo tomo que es de: *Endechas y Elegías* (pág. 20, núm. 16) publica una canción que tal vez pudiera tener alguna relación con la que comentamos. En ella se señala a un Juan de Flores, perdido hacía siete años...

¿Fantasía literaria este guardar un muerto en casa durante siete años? ¿O realidad posible? Caso casi idéntico se ha dado recientemente en Zephyrhills (Florida) pues el periódico *Sud-Ouest* de Burdeos, en su número de 18 de agosto de 1952, dice lo que a continuación traduzco:

Un viejo médico americano vivió cinco años junto al cuerpo embalsamado de aquella con quien no pudo casarse.

Un médico anciano, de edad de 83 años, el doctor Karl Tanzler, ha sido enterrado en un cementerio solitario de los alrededores del pueblecito que lleva el nombre poético de *Zephyrhills*.

Pero esta ceremonia casi anónima ha hecho actual una terrible historia, de amor, antigua. Durante cinco años el doctor Tanzler había vivido con el cuerpo embalsamado de una muy hermosa joven de 19 años, Elena Mesa, a quien se la llevó una tuberculosis.

Cuando hace doce años se descubrió el hecho, se averiguó que el viejo médico quedó perdidamente enamorado de la joven antes de su muerte y que, después de ésta, consiguió sacar el cuerpo de la tumba en que se encontraba, le había instalado en su lecho, rodeándole de los cuidados más solícitos, cambiando sus vestidos y adornándole con joyas y flores.

Durante cinco años pasó así la mayor parte de su tiempo junto al cadáver de la joven muerta, tocando frecuentemente para ésta en su armonium melodías antiguas.

Algunas veces, afirmaba él durante su proceso, ella se despertaba y le hablaba. Cuando los investigadores entraron en casa del doctor Tanzler, encontraron a la joven difunta vestida con un espléndido *negligé d'appartement*, llevando joyas y con flores en su cabellera. Por otra parte, el cuerpo estaba en perfecto estado de conservación.

Como consecuencia, el cuerpo de la joven fue enterrado en lugar que se mantuvo ignorado con gran cuidado.

En cuanto al viejo médico, quedó absuelto después de un proceso emocionante.

Hasta aquí el periódico francés.

8.— BARATZEKO JEROFLEA

Véanse otras dos versiones, una: AZKUE, *Cancionero Vasco* T. V., *Endechas y Elegías*, págs. 64-65, y la segunda en mi *Euskel Eres-Sorta (Cancionero Vasco)* núm. 143, pág. 67.

9.— MAITENENA

SALLABERRY en su libro *Chants populaires...* pág. 228 ss., transcribe otra versión musical diferente de la de la autora y completa con una estrofa más las tres de Madame de la Villéhélio.

10.— AGOTA

Notemos la profusión de adornos con que el cantor festoneó la melodía. Esto da fe del cuidado con que Madame de la Villéhélio anotaba sus canciones. El cantor popular, si no tantos como los de esta canción, sí añade de estos grupettos a sus melodías. También lo hacen los txistularis o sonadores de flauta; pero estos adornos se hacen ad libitum del flautista o del cantor; no forman cuerpo invariable con la melodía; aparecen y desaparecen sin regla fija.

11.— ZORTZIKO

La autora de la colección llama equivocadamente zortziko a cinco tiempos a este acompañamiento regular de seis corcheas. El nombre de zortziko no se aplica hoy sino a una medida de cinco corcheas divididas en dos grupos: uno de tres y otro de dos, $3/8+2/8$. Llevan apoyo la primera y la cuarta corchea. No olvidemos que la escritura del zortziko en $6/8$ era general en la época de la señora de la Villéhélio aunque hubiera casos, personas que escribieron en $5/8$ este ritmo ya en el siglo XVIII. (Cfr. mis artículos: *Notas de Musicología Vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8*. RIEV, 1928, p. 333 y 1935, p. 331 ss).

De la primera parte de este Zortziko se sirvió Ch. Bordes como tema de uno de los tiempos de su *Suite Vasca* para flauta y cuarteto.

Como dice la autora, a la parte en mi b mayor se le ha aplicado letra *Le laboureur heureux*, que hoy se conoce con el título de *Nere Etxea* (Mi Casa), debida a la pluma de Elizamburu (J. B.), conocido

poeta laburdino del siglo XIX. Se halla muy divulgada esta letra tanto en la región vasco-francesa como en la vasco-española. Como ocurre en estas adaptaciones, se ha moderado el movimiento y se han introducido pequeñas variantes en la melodía.

12.— MARCHA DE LAS MASCARADAS SULETINAS

Es una melodía que se toca cuando se hacen las mascaradas, propias de la región suletina, de donde era originaria la autora de la colección.

★ ★ ★

72.- HISTORIA DE LAS DANZAS DE GUIPUZCOA (Iztueta)

[AM, Vol. IX (1954) p. 97-152]

El autor del libro *Guipuzkoako Dantzak*, JUAN IGNACIO DE IZTUETA Y ECHEVERRIA, nació en Zaldivia (Guipúzcoa), en 1767. Murió en este mismo pueblo, en 1845. De condición humilde, fue marraguero, colchonero... y muy aficionado a los bailes de su país. Formó cuadrillas de bailarines, a cuyo frente bailaba él. Cuando por imposibilidad, por sus achaques, no pudo hacerlo, escogió de entre sus discípulos quien fuera su continuador. Se llamó éste José Antonio Olano, el cual falleció en 1879. Uno de sus discípulos fue Justo Irastorza, a quien conocí; otro, Lorenzo Pujana, que ha vivido hasta hace pocos años. Este ha sido maestro de baile en la Academia de Danzas de San Sebastián, fundada en 1928. Según dice Iztueta en su libro, él mismo enseñó las melodías antiguas a un tamborilero llamado Latierro, y los bailes a los niños de la Misericordia, de San Sebastián.

Iztueta, a pesar de su condición modesta y de no tener preparación intelectual para ser un escritor, debía de ser de condición despierta y deseoso de adquirir una cierta cultura. Escribió varias poesías y dos libros interesantes. Uno, en 1847 (año de su publicación) *Historia de Guipúzcoa...*, etc. Esta obra apareció dos años después de su muerte. No nos interesa estudiarla. Sin embargo, notemos que en ella hay (aparte de ciertas fantasías, muy en boga entonces, relativas a los primeros orígenes y pobladores de Guipúzcoa), hay, decimos, descripciones bien hechas y detalladas de la fauna, flora.

instrumental de pastores y labradores, nomenclaturas de animales, modo de señalarlos para conocerlos, etc. Iztueta da detalles de ciertas gestas deportivas de guipuzcoanos contra toros y perros; de diversiones, de pelota; de apuestas de hombres contra bueyes arrastrando una piedra; de costumbres, como la de llevar a la puerta de la iglesia, para los funerales, o un buey con campanillas o una ternera, adornados los cuernos con flores y rosas, o bien un carnero grande o pequeño, pollos, manzanas, castañas, etc. Iztueta era hombre de pueblo. Relatar las costumbres de que era testigo era su fuerte; lamentamos que quien nos ha dado el interesante libro que traducimos acerca de las danzas no nos haya descrito más costumbres de su época, tal vez desaparecidas hoy.

El libro que el lector tiene en las manos contiene datos interesantes, aunque diluidos en un estilo farragoso, pesado; hay muchas repeticiones inútiles. Esta traducción sigue en lo posible el texto original vasco, algunas veces hasta en detalles, pero entresacamos de él lo que es realmente documento, lo que nos interesa modernamente, dejando de lado los comentarios más o menos retóricos del autor. Esta traducción-refundición del libro del Iztueta está hecha según las normas indicadas por el Instituto Español de Musicología. Conviene hacerlo saber para satisfacer las curiosidad de algún lector que deseando compulsar los dos textos viera que el original y éste no son exactamente iguales. Los comentarios de Iztueta en su libro nos descubren que lo que él describió es algo vivido, observado por él, no aprendido en libros. Lo cual da a su obra un sello de autenticidad incontestable.

Del libro hay dos ediciones: una, la original, aparecida en 1824, en San Sebastián, en casa de Ignacio Ramón Baroja, que es la que seguimos; la segunda, en 1895, en Tolosa, en casa de Eusebio López. Al libro de texto literario acompaña uno en que se transcriben las melodías; la primera edición es de 1826. La segunda, hecha por la Sociedad de Estudios Vascos, en 1929.

I

MODO DE SER DE LOS TAMBORILEROS DE GUIPUZCOA NO INSTRUIDOS

Solamente hacia 1780-90 se transcribió o puso en música la del chistu. Lo hizo Pepe Antón. Los anteriores tamborileros la conocían sólo por tradición, de oído.

Estos tamborileros populares eran el muchacho del molino, el dulero de la casa, el carbonero del bosque, el pastor..., todos los cuales aprendían las melodías tradicionales sin maestro alguno, por pura afición. Lo hacían a modo de descanso, mientras cuidaban el ganado o descansaban de su trabajo.

Abundaban en el país estos tamborileros. En muriendo uno, o al abandonar su oficio por razón de ancianidad, se presentaban muchos para sustituirle. El que era elegido por el pueblo, como primera diligencia, se presentaba al danzarín más renombrado para aprender las melodías de todas las danzas de Guipúzcoa y el modo de tocar el atabal. Este le enseñaba también a bailar; por esto los antiguos tamborileros eran muy buenos bailarines.

Se les contrataba para las fiestas por 20 ó 30 ducados, más la manutención. Los jóvenes acostumbraban pagar una peseta cada uno a los que tocaban en los días festivos del año. Tocaban estos tamborileros no sólo en las plazas públicas, sino también en las tabernas, sidrerías y en otros lugares de esparcimiento de jóvenes, hasta que el Alcalde hacía la ronda nocturna. En estos sitios acostumbraban ensayarse, para después en la plaza pública actuar con soltura y elegancia. (1).

Si un grupo de jóvenes proyectaba celebrar una romería o ir a las fiestas del pueblo vecino, siempre llevaba consigo al tamborilero de su pueblo. En pueblo donde hubiera tamborilero no se celebraba romería alguna sin que éste la solemnizara.

La mañana del día de la boda iba el tamborilero a la casa donde se arreglaban los novios y sus acompañantes, y allí les daba la alborada con la Marcha de San Ignacio, o con melodía más antigua. Les acompañaba hasta la iglesia, ejecutando el *Alkate soñua*. Del mismo modo, al volver de la iglesia a casa, donde se desayunaban. Terminado el desayuno, iban a la plaza pública, y allí el que mejor supiera hacerlo dirigía una danza, en la cual se le daba por pareja a la recién casada. Acabada la danza, el tamborilero les acompañaba hasta la casa donde se celebraba el banquete de boda, al son, primero, del *Alkate soñua*, y luego, de ligeros zortzikos en seis por ocho (2). Después de la comida el tamborilero tocaba un concierto en la misma sala del banquete ejecutando una marcha antigua. Y a continuación la conocida melodía epitalámica *Ezkon berriak lotaratzeko soñua* (melodía para conducir a dormir a los recién casados). Si la boda se celebraba dentro del pueblo, todos los asistentes iban a la plaza pública por la tarde. Si en caseríos, se bailaba en los prados de alrededor. Al despedirse no había precisión de pagar al tamborilero. Tanto en días de labor como de fiesta abundaba la música.

II DE COMO LOS ANTIGUOS TAMBORILEROS EJECUTABAN LAS MELODÍAS

Siempre que se salía a la plaza era costumbre comenzar por el *Alkate soñua*. Las alboradas, por un zortziko en seis por ocho, a cuyo son se llegaba hasta la casa señalada. Terminado el zortziko, tocaban el *Alkate soñua*. A continuación, una de las marchas citadas más arriba, dando fin con una contradanza en seis por ocho (3).

En las procesiones se tocaba una canción: *Los quince misterios*. Para acompañar a la iglesia, a la Casa Consistorial o a otro lugar cualquiera al señor Alcalde y concejales solían tocar el *Alkate soñua*. Cuando se sacaban a la plaza toros, novillos, bueyes o vacas, tocaban primero un aire llamado *Zezenan soñua* (melodía del toro); luego, contradanzas en seis por ocho. Cuando el jefe del baile y el tamborilero eran del mismo pueblo no precisaba advertir qué melodía había de tocarse y de qué manera, pues el tamborilero sabía de sobra qué aires prefería el danzarín. Si salía a bailar alguno de pueblo vecino, el tamborilero le preguntaba qué melodía antigua deseaba le tocara. En aquellos tiempos no se hubiera recibido ni de balde a tamborilero que no supiese tocar las melodías antiguas pedidas por el capitán de baile.

Cuando en un pueblo se quería formar un cuadro de danzarinés, bastaba llamar para tres o cuatro días a uno de estos tamborileros. Los chistularis cuidaban con mucho esmero de los bailarines y se fijaban con mucha atención cada vez que comenzaban a bailar. Para ello precisaba que el tamborilero supiera hacerlo bien.

El atabal, con su ritmo, señalaba claramente cuál era la melodía que se iba a tocar, en qué punto de la danza se estaba..., cuándo se acompañaba al señor Alcalde..., cuándo era la procesión, cuándo alborada.

Más antiguo que el chistu es el tambor. Los antepasados solían bailar al son del tambor cantando versos.

Los chistus y tambores antiguos eran de dimensiones mucho mayores que las de los usados actualmente. Sus sonos se oían desde muy lejos: un pastor bailó una vez en el monte oyendo los sonos al tamborilero que tocaba a una distancia de dos horas de camino. El mismo Iztueta oía las melodías del pueblo de Orendain a distancia de hora y media.

Cada una de las danzas vascas tiene su música peculiar y su letra correspondiente.

El que, saliendo a la plaza, se toque primeramente el *Alkate soñua* significa que se recuerda al público la existencia de la primera autoridad del pueblo; este recuerdo ha de hacer que no se falte a la ley ni se moleste al prójimo.

A pesar de ser costumbre tradicional ésta de tocar la melodía citada, dice Iztueta que en los últimos treinta años nadie la ha oído de labios de los tamborileros que conocen la música.

Las alboradas tienen por objeto dar la bienvenida a hombres ilustres cuando, después de algún hecho glorioso, vuelven a sus casas solariegas. Los antiguos chistularis tocaban desde lejos en esta ocasión un zortziko en seis por ocho; luego, el *Alkate soñua*, y, por fin, una Marcha alusiva a la hazaña realizada, terminando con una Contradanza.

Es conveniente hacer oír el zortziko antes de llegar a la casa, pues así los que en ella viven, en oyéndolo, se dan cuenta de que se les va a dar la alborada. Si esto no les agrada, sale uno al portal y da a entender que no desean se detengan allí. En cambio, los tamborileros músicos van a la puerta sin hacer oír música y comienzan a tocar piezas exóticas, lo cual hace que se les despache del portal en cuanto comienzan a tocar.

III

DANZAS QUE SE BAILABAN EN GUIPUZCOA EN TIEMPO DE LOS TAMBORILEROS POPULARES

Casi todos los pueblos de Guipúzcoa tenían su tamborilero. Pueblos pequeños había que tenían dos y tres. En San Sebastián y sus barrios llegó a haber ocho.

En aquella época en Guipúzcoa la mayoría de los de diez años para arriba sabían bailar perfectamente el zortziko; por eso se bailaban tantas danzas, de las que Gaspar Melchor de Jovellanos hizo un gran elogio en su *Memoria* (1796).

Iztueta llegó a conocer treinta y seis clases de bailes, con sus respectivas melodías. Las cita, y son:

1. *Guizon-dantza* (de hombres).
2. *Gazte-dantza* (de jóvenes).
3. *Eche andre-dantza* (de señoras de casa).
4. *Galaien esku-dantza* (danza de manos de galanes).

5. *Nescachen esku-dantza* (danza de manos de muchachas).
6. *Edate-dantza* (de beber).
7. *Ezpata-dantza* (de espadas).
8. *Brokel-dantza* (de broqueles).
9. *Bordon-dantza* (de bordones).
10. *Jorrai-dantza* (de escardar).
11. *Azeri-dantza* (del zorro).
12. *Bizkai-dantza* (de Vizcaya).
13. *Kuarrentako erreguela*.
14. *San Sebastián*.
15. *Galantak*.
16. *Chanchakak*.
17. *Eun dukatekoa* (de los cien ducados).
18. *Betronio chiquia* (Betronio corto).
19. *Betronio aundia* (Betronio largo).
20. *Azalandare* (la col).
21. *Erreguela zarra* (regla antigua).
22. *Eun da bikoa* (de ciento dos).
23. *Amorea Margatitacho* (el amor, Margarita).
24. *Erribera* (ribera).
25. *Punta motz* (de punta corta).
26. *Ondarribia aundia* (Fuenterrabía largo).
27. *Ondarribia chiquia* (Fuenterrabía corto).
28. *Naparcho* [navarrito, (el vino)].
29. *Ormachulo* (del agujero).
30. *Upelategui* (bodega).
31. *Chipiritona*.
32. *Erreberentzia* (reverencia).
33. *Chacolin* (chacolí).
34. *Mizpirotz* (nispero).
35. *Graziana*.
36. *Billantzikoa* (villancico).

Para que no desaparecieran estas diversiones, en las grandes solemnidades salían a bailar en la plaza pública los hombres de más viso, con sus señoras, v. gr., los Lardizábal, Areizaga, etc. Estos señores bailaban también de noche en la Casa Consistorial. Los jóvenes trataban de imitarlos durante el año, en las tardes de los días festivos; alguna vez, después de misa mayor, en presencia del Alcalde y del Párroco del pueblo.

Marineros, comerciantes, toneleros y todos cuantos constituían alguna cofradía festejaban a sus respectivos Patronos con

danzas, en que tomaban parte sus señoras. Al día siguiente repetían las danzas sus hijos y servidumbre.

Pocos pueblos se darían en Guipúzcoa que en los días de fiestas patronales y Corpus Christi no organizaran cuadrillas de espatadantzaris. Hasta hace cerca de treinta años era costumbre entre los casados guipuzcoanos guardar una espada larga antigua y presentarse con ella en la Casa Ayuntamiento en la mañana de Corpus, así como reunirse en la plaza con sus escopetas limpias, en las tardes en que se celebraba el alarde o revista.

Iztueta dice que en su niñez los espatadantzaris bailaban en la iglesia cuatro veces el día de Corpus: 1.º, antes de misa mayor; 2.º, durante la procesión; 3.º, antes de comenzar las vísperas, y 4.º, al terminarse éstas. En entrando a la iglesia y llegados al altar mayor se arrodillaban, después de callado el tamboril, y hacían sus oraciones particulares. A continuación bailaban delante de los tres altares. El primer baile tenía lugar delante del altar mayor, al son de la melodía *Erreberentzia*, la cual no se tocaba en ningún otro lugar, razón ésta de que sea poco conocida en nuestros días.

Cuando se celebraban corridas de toros se ponía tanto empeño en contratar a los tres mejores bailarines de Guipúzcoa como en buscar los mejores toros y toreros, pues en cada uno de estos días de fiesta era costumbre bailar tres veces la *Guizondantza*, en esta forma: 1.º, antes de la corrida de la mañana; 2.º, antes de la de la tarde, y 3.º, al terminarse ésta.

En estas danzas el delantero era acompañado por el señor Alcalde, y el último, por un Concejal. Al delantero se le presentaba la esposa del señor Alcalde, y al último, otra de igual categoría. A los demás bailarines, las señoras de casas más distinguidas, o sus hijas.

Para estas fiestas eran muy solicitados los chistularis y dulzaineros pastores que iban de romería en romería y de fiesta en fiesta, tocando sin descanso en plazas, tabernas, fondas, unos tocando y otros bailando.

Durante la corrida de toros se colocaban de trecho en trecho sobre las barreras y allí tocaban.

* * *

IV

DEL OLVIDO DE LAS ANTIGUAS DANZAS Y SUS CAUSAS

Iztueta se lamenta del olvido en que en su tiempo habían caído las antiguas danzas. Donde antes todas las tardes de los días festivos se ejecutaban cinco o seis variedades de danzas, ahora, dice, durante todo el año no se ven sino una o dos, y éstas en Carnaval, y propias de esos días. Las cofradías de marineros, toneleros, etc., abandonaron las danzas en las fiestas de sus respectivos Patronos. Se dejó de bailar en las bodas, etc.

Sólo tres pueblos conservaban las antiguas espadas largas (Andoain, Zaldivia e Idiazábal). En Villafranca, para el homenaje a la Reina, se mandaron hacer cincuenta espadas largas, de las antiguas. En algunas ocasiones los bailarines se presentaban con palitos ridículos y no era ésto lo peor, sino que iban mal trajeados y más que bailarines parecían espantapájaros.

La indumentaria de los antiguos bailarines guipuzcoanos era:

Camisa de buena hechura y amplias mangas.

Medias blancas de hilo con cintas variadas, llevando

descubiertas las pantorrillas.

Zapatos blancos y ligeros.

Pantalones negros y cortos hasta las rodillas.

Fajas encarnadas.

Pañuelos blancos de cenefas rojas, convenientemente

adaptadas a las cabezas.

En tiempo de Iztueta nadie se hubiera atrevido a salir a bailar con otra vestimenta, que todavía se conservaba en los pueblos pequeños.

Iztueta lamenta los excesos que llegaron a cometerse en las plazas públicas, excesos que los alcaldes se vieron obligados a reprimir, y el poco aprecio que de las danzas tradicionales y de la lengua nativa hacían algunos jóvenes que habían estado en el extranjero. Cita, con satisfacción, el elogio que de las danzas vascas y diversiones hace el *Diccionario Geográfico* (1802), y da los nombres de algunos jóvenes distinguidos que todos los años por jueves-gordo bailaban un *Guizondantza* con todos los requisitos necesarios.

Para Iztueta la ruina de las danzas vascas viene de los tambori-

leros músicos. Cuando no se habían transcrito al papel las melodías de chistu permanecían inalterables, pues se sabían por tradición. Cuando los chistularis conocieron la música, su escritura, comenzaron a inventar nuevas melodías, despojando a las danzas de las que eran tradicionales.

A la objeción que le hacían, de que los puntos eran iguales en los zortzikos antiguos y modernos, respondía que el bailarín se desenvolvía más fácilmente y más libremente en los antiguos, aunque fueran iguales los puntos, que no en los modernos. Los zortzikos antiguos estaban compuestos para ser cantados con letra. Antiguamente no había uno sólo que no tuviera su letra correspondiente, con su denominación especial, por lo cual se le distinguía claramente.

Al tiempo de bailar, el danzarín decía al tamborilero cuál quería que se le tocase. Para Iztueta los zortzikos de composición moderna eran complicados: no se podían cantar con letra sin reducir la mayor parte de la melodía del chistu. Y los oyentes oían con más gusto aquellos cuya letra podían recordar.

V

DEL MODO DE SER DE LOS GRANDES TAMBORILEROS MODERNOS Y DE SU INFLUENCIA PERNICIOSA

Iztueta dice que para ser tamborilero se dirigían al músico más afamado, el cual les enseñaba la música, a componer nuevas piezas y a tocar bien el chistu, pero no cómo se habían de acompañar las danzas del país. En sus actuaciones, estos tamborileros tocaban aires extranjeros, minúes de Inglaterra, valeses de Francia, etc., y no se dignaban llevar personalmente los instrumentos al ir a la plaza; para ello necesitaban criados.

VI

POR QUE ABANDONARON LAS DANZAS TRADICIONALES LOS BUENOS DANZARINES

Se decía de un danzarín que sabía mucho, cuantos más aires antiguos supiera y supiera bailarlos sin equivocaciones. Estos danzarines se reunían en exhibiciones famosas, unos porque los alcaldes de los pueblos los llamaban para las fiestas; otros, por su deseo de

mostrar sus habilidades.

Desde que se puso en música el chistu, comenzó a despreciarse a los bailarines que pedían se tocaran las antiguas melodías. Iztueta cita dos casos de este desprecio por las antiguas melodías en que tuvieron que intervenir los respectivos alcaldes: uno en Ibarra y otro en Tolosa. Esta fue la razón de que se retiraran de la plaza bailarines expertos, decisión que cumplieron fielmente. En los pueblos en que había tamborileros viejos, no músicos, existían muchos y buenos bailarines; en cambio, no los había donde hubiera tamborileros músicos.

En pueblos de tamborileros viejos bastaban ocho días para formar dos grupos excelentes de broqueldantzaris; en cambio, en cualquier otro sitio, se necesitaba de tanto o más tiempo para enseñar a los músicos tamborileros cómo se había de tocar la melodía.

VII

PARA QUE SIRVE EL TAMBOR QUE LOS TAMBORILEROS LLEVAN EN EL BRAZO

Al ritmo del tambor se cantaban los versos a cuyo son bailaban los antepasados. Por el son del tambor se distinguía cuándo los Junteros iban a la iglesia, al Ayuntamiento o a otro sitio, cuándo había procesión, o se acompañaba a los novios o se expulsaba del pueblo a las malas mujeres, etc.

Don Pedro de Albéniz, ilustre organista de San Sebastián, vió que los tamborileros músicos echaban a perder las melodías populares con los toques del tambor, y preguntó a Iztueta cómo los tocaban los precedentes. De ahí vino la transcripción que este conocido músico hizo de las melodías de baile, y completó don Manuel Larrarte, organista de Hernani, aplicando los versos a la música.

El tambor sirve para indicar, subrayar sin faltas, los puntos que toca el chistu. Un bailarín prefiere que se calle el chistu que no perder el menor golpe de tambor. Al bailarín no le interesan las fusas, semifusas, etc., del chistu, le interesa la exactitud del golpe del tambor.

Iztueta consigna en su libro que los músicos-tamborileros llamaban despreciativamente *sasi danboliñ* a los que no conocían la música. (4) Que aborrecían el nombre de tamborileros y el tambor que llevaban en el brazo, molestándoles el tener que tocar en la plaza pública con el tambor grande.

Según Iztueta, se tocaba el fandango (muy del gusto del público), y había ciegos castellanos tocadores de gaita zamorana en las bodegas y tabernas. Hubo, sin embargo, alcaldes, como el de Fuenterrabía, que prohibieron esa música a los tamborileros de su pueblo.

VIII

MODO DE QUE LOS AMADOS BAILES GUIPUZCOANOS,
JUNTO CON SUS ANTIGUAS MELODÍAS,
VUELVAN A SU PRIMITIVA PUREZA

Iztueta encomienda a los alcaldes que para conservar las tradiciones de las danzas hagan que todas las tardes de los días de fiesta se toque íntegra la música del *Guizon-dantza* con una o dos melodías antiguas. Todos los años se han de tocar en la plaza pública el día de Corpus la *Ezpata-dantza* y la *Erreberentzia*; el día de San Juan, la *Pordon-dantza*; los días de los patronos de los pueblos, la *Brokel-dantza*; el día de Navidad, el *Billantziko*; los días de Carnaval, el *Chipiriton*; el día de Jueves gordo, la *Jorrai-dantza*; el domingo de Carnaval, la *Axeri-dantza* (danza del zorro), y el martes de Carnaval, el *Chacolin*.

El que hace de Alcalde, dentro de la octava que sigue al día en que tomó la vara, debe hacer examinar al tamborilero; si se le han olvidado las piezas antiguas y halla en él alguna ignorancia, debe disminuirle la paga en la cantidad que crea conveniente, con una pequeña multa.

Iztueta dice conocer veintiséis pueblos de Guipúzcoa en que no hay tamborilero, atribuyéndolo a las burlas que los tamborileros músicos hacían de los que no conocían la música. Cita casos en que estos juglares populares que actuaban principalmente en corridas de toros colocándose sobre las barreras, se veían obligados a callarse por indicación del Alcalde, ya que los tamborileros músicos no querían tocar si no se callaban aquéllos.

IX

Al incitar a los tamborileros músicos a que no desprecien las viejas melodías, cita el caso de un tamborilero popular que, llamado por el Duque de Medinaceli, fue a tocar a Madrid en salón aristócrata. Tocó la *Ezpata-dantza*, con gran satisfacción de los oyentes, que se la hacían repetir y bailar muchas veces.

X

INSTRUCCION A LOS TAMBORILEROS DE COMO SE HA DE
TOCAR LA MUSICA DEL GUIZON-DANTZA

Al punto de sacar el *Guizon-dantza* (danza de hombres), el tamborilero, boina en mano, debe ir hacia el primero que lleva la danza y preguntarle qué clase de música quiere y cómo la desea. El tamborilero debe hacer el gusto del danzarín sin displicencia alguna. Si le pide melodías antiguas, debe tocarlas íntegras y sin falta. Aunque no se las pida, hay seis cosas que un buen tamborilero debe conocer sin falta:

1.º Conocer la danza o, por lo menos, saber cuándo se equivocan los danzarines.

2.º Observando con cuidado los pies del que baila, tocar la música junto a él y advertirle cuándo una mudanza es difícil, ayudándole si ocurre que la haga o muy estrecha o muy abierta.

3.º No debe terminar la melodía del comienzo del baile hasta que el delantero y el último hagan los dos puentes.

4.º Mientras los servidores no completen la danza con señoras o muchachas, acompañados de las de su mano, el tamborilero no debe comenzar a tocar la melodía con que se hacen los segundos puentes.

5.º Cuando, con palmadas, el jefe de la danza hace señal, el tamborilero debe tocar la llamada para que el último bailarín dé vueltas, danzando hacia adelante. Del mismo modo, cuando también éste dé unas palmadas para que el de delante, vuelto a su primer sitio, termine la danza.

6.º A la terminación de la danza el tamborilero debe prestar ayuda, por medio del *Alkate-soñua*, al segundo y último a llevar a su sitio a las señoras y muchachas que llevaban de mano. También para conducir desde allí al Ayuntamiento a los hombres y a los jóvenes que han bailado.

Reglas éstas que los tamborileros del tiempo de Iztueta habían olvidado. Pero dice haber visto a un tamborilero de los antiguos tocar encima de una mesa grande, y bien, el *Cuarrentako erreguela*; tenía en la mano un palo largo y señalaba con exactitud los puntos, danzaba al mismo tiempo con los pies con exactitud, haciendo muy bien estas tres cosas.

XI

INSTRUCCION A LOS TAMBORILEROS DE CUANDO Y
COMO SE HA DE TOCAR LA LLAMADA

Después de la melodía del comienzo la danza se va al primer zortziko; de éste a la melodía para llamar a las mujeres; de ésta al que toca para hacer los puentes por segunda vez; y de ésta se pasa al zortziko de saltos. En todos ellos debe el tamborilero tocar la llamada en la forma que sigue.

En los cuatro últimos puntos de la misma melodía que estaba tocando debe dar a entender por medio del chistu, que se va a pasar a otra (melodía), sin que cambie el ritmo del tambor; porque si el bailarín está bailando con cualquiera clase de melodía, mientras el chistulari no cambie de ritmo en el tambor, bailará tan facilmente con una como con otra: pero, si al tocar la llamada cambia el ritmo del tambor, quedará el bailarín desconcertado.

No solamente en el *Guizon-dantza*, sino en todos los demás bailes el tamborilero debe tocar con frecuencia la llamada, porque con esto se les indicaba a los bailarines guipuzcoanos todos los cambios. El chistulari debe saber, por consiguiente, tocar la llamada de ocho modos; es decir, de ocho puntos o compases, así:

- 1.º Al modo del comienzo de la danza.
- 2.º Del zortziko del comienzo en dos por cuatro.
- 3.º De los saltos.
- 4.º De la llamada de las señoras o contrapás.
- 5.º De la melodía vizcaína o contradanza en dos por cuatro.
- 6.º De *Saltarincho*.
- 7.º De Villancico.
- 8.º De *Alkate-soñua*, al tiempo de dar las alboradas.

Tiene que tocar la llamada en la melodía que se usa para hacer los puentes por segunda vez y también en las melodías antiguas. Pero en éstos se toca en la misma forma que en la danza del comienzo y en los zortzikos.

Según Iztueta, haría cosa de veinte años que los tamborileros músicos dejaron de lado la conocida melodía con que se hacen los segundos puentes. Asegura que la tonada que en su tiempo se tocaba al comienzo del *Guizon-dantza* no era la propia suya, sino una inventada por un chistulari músico.

Iztueta cree distinguir en las melodías del *Guizon-dantza* cinco señales o significados militares, que no consignamos aquí por parecernos muy arbitrarios.

XII

REGLAS CON SUS DETALLES, PARA BAILAR COMO SE DEBEN LAS TREINTA Y SEIS DANZAS DE GUIPUZCOA

El *Guizon-dantza* debe encaminarse a la plaza desde la sala del Ayuntamiento al son del tamboril. La danza se ha de formar en la sala tal como ha de aparecer en la plaza; al delantero, dándole la mano el Alcalde, y al postrero, un regidor distinguido.

Los últimos de los delanteros deben salir a la plaza teniendo en su mano el sombrero; y no deben ponérselo hasta que por primera vez hagan los dos puentes; y aun entonces después de hecho el saludo uno a otro, luego al compañero de baile y por último a toda la plaza.

Mientras se da la vuelta entera a la plaza no tiene que comenzar a bailar el delantero; pero debe andar siempre de modo que vaya señalando los puntos de la melodía. Ha de comenzar a bailar frente al balcón del Ayuntamiento, mirando a las personas distinguidas que en él estén y saludándolas; luego, a los cuatro ángulos o lados de la plaza.

Al mostrar las mudanzas que mejor sepa hará el puente del modo siguiente: El delantero levantará su brazo izquierdo a una con el derecho del compañero; por debajo de éstos pasarán todos los que toman parte en la danza, saludando cada uno a su vez al delantero, quitado el sombrero. El que primero debe pasar es el compañero de mano del delantero, girando hacia atrás por debajo de su brazo derecho.

En seguida de hecho el puente, debe salir al medio de la plaza el último, con su compañero de mano, y colocarse en frente del delantero; entonces, los dos deben bailar las mudanzas que mejor sepan, y el postrero con su compañero hará el puente en la misma forma en que lo ha hecho el delantero, de este modo. El último levantará su brazo derecho junto con el izquierdo del compañero; y por debajo de estos dos han de pasar todos los bailarines como antes dije, saludando al último cada uno a su turno. Estos puentes tienen su significación como más adelante veremos. Al hacer estos dos puen-

tes, el chistulari toca los zortzikos de la danza del comienzo, y entonces han de cubrirse el primero y el último, saludando en la forma que he indicado. Entonces comenzará a bailar el delantero, y sólo éste debe bailar hasta que el tamborilero toque los zortzikos de los Saltos.

Si el bailarín conoce alguna de las viejas melodías, hará tocar al tamborilero las que prefiera, al comienzo de los zortzikos; del mismo modo, si quiere, podría bailar con el contrapás; también con zortzikos de saltos. Pero si no sabe los antiguos sonos, tocará el tamborilero, para variar, dos o tres zortzikos de los del principio, la llamada para que los servidores de la danza salgan a la plaza y después la melodía para llamar a las mujeres o contrapás.

En comenzando esta melodía, el delantero y el postrero deben quitarse el sombrero y no ponérselo sin que, completa de mujeres toda la danza, se hagan los puentes de la segunda vez. Los servidores de la danza salidos del grupo al tiempo de la llamada deben ir al delantero con el sombrero en la mano: y, dadas las buenas tardes, le dirán que se encuentran allí a sus órdenes. Entonces el delantero les dice a los servidores que vayan al último y que le digan de su parte que escoja para las dos manos las dos mujeres distinguidas que quiera. El último le debe contestar con el mismo mensajero que, siendo quehacer suyo, escoja dos que bien le parezcan; y, quedándose con una para mano suya, le envíe la otra, que él se dará por contento.

En recibiendo esta respuesta, el delantero encarga a los servidores que vayan a la esposa del alcalde del pueblo y le digan de su parte que tenga a bien venir a la danza, para ser de su mano. Los servidores llevan este encargo a aquella señora, con modos finos, cortesmente; pues las señoras a las que se les invita al baile suelen ser muy puntillosas. Cuanto más desean las señoras bailar en la plaza con el delantero y de mano del último, tantas más excusas discurren así como si no lo desearan. De esta clase de gente he conocido yo las más.

Al recibir la orden del baile, acostumbran a decir que no están vestidas como para aparecer en público y para ser de mano de hombre tan distinguido; otras, mejor sería que llevara una más joven y quien supiera bailar mejor; que el bailarín prefería llevar una más de su agrado... Los servidores deben responderle que, por una parte, está muy bien vestida y, por otra, que no habría mujer que se atreviera a ponerse delante del bailarín, porque saben ciertamente que no querrá que lleven a otra sino a ella. Estos y más cumplidos

hay que hacer con las señoras en tiempo de bailes; por eso es muy necesario que los servidores que salen a la danza sepan bien cómo hay que hablar a las mujeres.

Con esto, muy contenta saldrá a la danza la señora, y deben llevarla los servidores en medio, dando una vuelta completa a la plaza, por detrás de los bailarines hacia el delantero; el cual, saliendo al encuentro, bailará frente a ella tres o cuatro mudanzas de las que mejor sepa; pero sin dar vuelta completa, porque es feo que el danzarín dé la espalda a la señora. Así, esta señora, como toda otra que vaya al baile, en el momento de entrar en él debe saludar primeramente al que le ha invitado al baile; después al servidor de la danza de la derecha; luego al de la izquierda. Hechos estos saludos, debe entrar en la danza mirando de frente a su bailarín, el cual le dará el pañuelo; del mismo modo se lo dará ésta al hombre más próximo. El delantero, al dar el pañuelo a la señora de su mano, le dará amablemente la bienvenida, tal como antes ha bailado con los pies; en seguida le ha de decir que escoja, para mano del último, la mujer que más le plazca. Entonces la señora dirá a los servidores cuál es la que deben llevar para mano del último.

Los servidores deben dar a entender a este último quién es la que ha escogido para mano suya la señora del delantero. Se supone que el último aceptará la que se ha escogido; por si no fuera así, es necesario comunicárselo de antemano.

Del mismo modo que al delantero, conducirán también al posterior la señora de su mano y éste la recibirá como su compañero el delantero.

Al conducir a la danza a estas dos señoras irán la mitad de los servidores hacia adelante, y la otra mitad, por detrás del último, irán a completar con señoras la danza. Y, en haciendo esto, entrarán en la danza con las de su mano, en donde estaban al principio. Entonces el tamborilero debe tocar la melodía para hacer los segundos puentes, para lo cual los delanteros y los últimos con sus señoras harán dos puentes como antes se ha descrito. Al hacer estos puentes se tocan los zortzikos de los saltos. Entonces deben ponerse las boinas el delantero y el último, saludando en la forma que antes he indicado. Hecho esto, puede bailar todo el que quiera.

Si la danza quiere ir por las calles, el tamborilero tocará la melodía apropiada, y con ella irán bailando desde la plaza a las calles; con ella también volverán a la plaza para dar fin al baile. En los pueblos en que no haya calle se toca esta melodía, dando una vuelta completa a la plaza, para que así se sienten en los asientos

puestos a este fin. Las señoras y muchachas, con lo que han llevado de comer y el vino que saca el pueblo, hacen una meriendilla muy gustosa.

En mi juventud las señoras tenían costumbre de ir a estos *Guizon-dantza* vistiendo una saya exterior negra y ahuecada; al sentarse para tomar la meriendilla la venía a cada una su criada a quitarle la saya ahuecada; habiéndosela dado, cada una se ponía al lado de su danzarín, dejando ver las hermosas sayas interiores de seda lisa y de cáñamo. Pasada una media hora en esta meriendilla, se levanta el grupo al son de la melodía apropiada, y, al dar una vuelta a la plaza, el delantero da unas palmadas con sus manos. También el tamborilero toca la llamada para que el último, dirigiéndose hacia adelante, pueda a su vez bailar.

Este último puede bailar cuantos zortzikos quiera, y también aires antiguos, si el delantero los ha bailado; no en caso contrario, porque parecería poco delicado mostrar más habilidad que el delantero. Al hacer su cambio, dará unas palmadas, y el tamboril tocará la llamada para que, puesto en su lugar, el delantero pueda dar fin al baile.

Al terminar la danza, delantero y último llevan al sitio del comienzo a las señoras y muchachas de su mano, mientras el tamborilero les acompaña con el *Alkate-soñua*. Con la melodía debe llevar al salón del Ayuntamiento a los señores, donde se acostumbra dar muchas gracias, etc., a los que han bailado.

XIII

ADVERTENCIAS

PARA LOS SERVIDORES DE LA DANZA Y PARA LOS QUE LLAMAN A LAS MUCHACHAS AL BAILE

Los servidores de la danza deben decir siempre a la muchacha invitada al baile a qué mano debe ir. Si tiene algún inconveniente para ir a la mano que se le señala y, si no quiere complacer, en aquella tarde no debe aceptar otra invitación, porque es molesto para el joven que la que no ha aceptado su invitación vaya con otro.

De esto he visto yo surgir enfados grandes, riñas y palos, tanto en plazas públicas como en otros muchos sitios.

XIV SIGNIFICADO DE LOS PUENTES

Según Iztueta, servían para no admitir en la danza a hombre o mujer que no fueran dignos. Para ello era preciso que el tamborilero no tocara el aire de las señoras hasta ver completo el número de éstas. Iztueta dice que el *Guizon-dantza* servía para conservar la amistad entre pueblos vecinos, amistad que se procuraba conservar como una de las primeras leyes o costumbres del pueblo.

El Alcalde del pueblo en que se celebraban las fiestas, ocho días antes avisaba, por medio del alguacil, al Alcalde vecino, diciéndole que desearía fuera a comer a su casa, y luego, a la tarde, según costumbre, a hacer un baile en la plaza. El Alcalde invitado aceptaba la invitación muy gustoso y, bien trajeado, iba a casa del que le había invitado. Si no sabía bailar, llevaba uno del pueblo que lo supiera. El Alcalde invitado sacaba a la tarde un *Guizon-dantza*, acompañándole de mano el alcalde del pueblo; se le daba a aquél la señora de éste y a éste la del invitado. Muchos pueblos de Guipúzcoa guardaban fielmente esta costumbre. Iztueta cita una veintena de pueblos en cuyas fiestas patronales se hacían estas mutuas invitaciones.

XV GAZTE-DANTZA, O DANZA DE JOVENES

Los jóvenes de los pueblos acostumbraban hacer cosa parecida ofreciendo la danza a los del pueblo vecino. A este baile de jóvenes cada uno llevaba de su pueblo a las muchachas más distinguidas. Sentados los bailarines en la plaza, al tiempo de tomar la pequeña merienda, el pueblo no les ofrecía vino, como se hacía con los mayores. Pero lo hacían los jóvenes por cuenta suya, para demostrar su cortesía.

XVI ECHE ANDRE-DANTZA, O DANZA DE SEÑORAS

Es ésta la danza que, terminada la fiesta, al retirarse la gente a su casa, hacen las señoras distinguidas del pueblo, en la primera tarde, queriendo dar a entender a sus maridos que no querían mostrar su habilidad ante gente forastera; y esto no sólo por no molestar

a éstos, sino también a las señoras forasteras. Las señoras sacaban a la plaza una danza, teniendo de mano a sus maridos. Las fiestas del pueblo duraban, generalmente, tres días; había en ellos funciones de iglesia y diversiones en la plaza. Por eso, en tiempo de Iztueta joven, dice, se daba fin a las fiestas la cuarta tarde, con esta danza de señoras o, si no, con la *Jorrai-dantza*, como luego se verá.

XVII

INSTRUCCION PARA HACER COMO SE DEBE
LA *ESKU-DANTZA* DE GALANES

Cuando aparecen en la plaza algunos caballeros jóvenes con deseos de bailar y no son bastantes para bailar una *Guizon-dantza*, dicen al tamborilero que toque la *Esku-dantza*. Dos de los galanes van adonde están las muchachas. Descubiertos, les dan las buenas tardes y ruegan a dos de ellas, las preferidas, que quieran ser su mano; escogen, luego, otras, para el centro del baile.

El delantero, sin bailar, debe dar una vuelta a la plaza, invitando al centro de la danza a todas las muchachas que quieran venir. Reunidas así suficientes muchachas, saldrá al medio de la plaza y danzará cuantos zortzikos y antiguas melodías quiera. No podrá, en cambio, bailar ni la melodía del comienzo de la danza ni la llamada de las señoras o contrapás. Cuando se canse o le venga en gana, dará unas palmadas, y el tamborilero tocará la llamada para que el último, vuelto hacia adelante, pueda danzar. Este, a su vez, dará palmadas cuando le plazca, y el tamborilero tocará la llamada para que, colocado cada uno en su sitio, se dé fin al baile.

Como queda dicho, esta *Esku-dantza* la sacan dos galanes con muchas muchachas. El joven que primero entra en la danza debe ir a la mano de la muchacha siguiente, a la que lleva de mano el delantero; en cambio, el que va segundo debe ir de mano de la muchacha que está junto a la que acompaña al último. Después de esto, cada cual puede dirigirse a la que le plazca; la muchacha no podrá negarle la mano por muy enemigo que sea, porque quien sale a la plaza suspira porque alguien vaya a buscarle. Ninguna de las que entran en este baile puede llevar otra muchacha a la danza, hasta que esté completo el número de hombres; pero sí luego, cada cual la que quiera.

Como en las *Guizon-dantz*as, no se debe en las *Esku-dantz*as esperar a los zortzikos de saltos para comenzar la danza. Se puede

tocar cualquiera de ellos como les venga en gana. Terminada esta danza, no hace falta tocar el *Alkate-soñua* para llevar las muchachas a su sitio, como se hace en el *Guizon-dantza*.

XVIII

COMO SE DEBE HACER LA *ESKU-DANTZA* DE MUCHACHAS

Cuando en la plaza haya alguna que otra muchacha que sepa bailar bien y tenga deseos de mostrar su habilidad, avisará al tamborilero que toque la tonada de la *Esku-dantza*. Cuando éste comienza el zortziko, tomará ella de la mano a las que allí estén presentes, en el sitio en que está, y dará una vuelta a la plaza sin danzar, mientras invita a la cuerda de danza a las muchachas que allí haya con ganas de tomar parte en ella. Reunidas así éstas, saldrá al medio de la plaza y bailará cuanto zortziko guste, y aun antiguas melodías, si las supiera; pero no la melodía llamada de señoras ni de comienzo de danza.

En estas *Esku-dantz*as no hay puente como en las de hombres y mujeres, porque lo mismo que el galán de la primera danza, así también lo hace la muchacha; recorre la plaza llamando a las que quieran venir a la cuerda; no puede hacerse una revista por segunda vez a los que se le presentan allí. Hasta que se comienzan los zortzikos de saltos no puede ningún hombre presentarse a la que hace de delantera. No está bien que mientras ésta muestra sus habilidades, el hombre le estorbe tomándole la mano.

Iztueta dice haber visto a muchachas de mucha habilidad haber quedado desairadas porque algunos jóvenes mal educados les agarran la mano. Por eso, cuando ocurriera cosa semejante, la muchacha no debía dar la mano hasta que comenzaran los zortzikos de saltos. En cuanto comienza esta música alegre, puede ir a la muchacha el joven o el hombre que sepa bailar bien; de lo contrario, no. No es conveniente quitarle la vez a uno que sea buen bailarín.

Todo aquel que vaya a la muchacha delantera, debe, descubriéndose, pedirle la mano respetuosamente; ella no se la negará, si va a su tiempo debido. Cualquiera otro de los hombres que vaya después a la danza, al igual que él, tiene que ir a la muchacha que hace de última mano y pedírsela en la forma indicada. Los que después de éstos vayan, de los dos puede ir el primero con la muchacha que sigue a la delantera y el otro con la que está junto a la última. Los demás pueden entrar donde guste cada uno; la muchacha podrá negarle la mano, como queda dicho. Tan pronto como se

ha entrado en la danza se puede comenzar a bailar en estas *Eskudantzak*. Pero todos deben andar modestamente, sin volteretas y sin dar empujones, porque es muy feo hacer en plaza pública estas indecencias, cosa que se ha introducido en Guipúzcoa no hace muchos años.

XIX

INSTRUCCION A LOS TAMBORILEROS
DE COMO TIENEN QUE TOCAR LA MUSICA
DE LA *ESKU-DANTZA*

Cuando sale la *Esku-dantza* el tamborilero debe tocar los conocidos zortzikos del comienzo. Después de éstos tocará los zortzikos de saltos y también melodías antiguas, si se las pide el danzarín. Cuando éste dé las palmadas, el tamborilero debe tocar la llamada como en la *Guizon-dantza*, pero no el *Alkate soñua*, para llevar a su sitio a las muchachas.

XX

EDATE O *KARRIKA-DANTZA*
(DE LA BEBIDA O DE CALLES)

Esta clase de baile se hace el día del Santo Patrono del lugar, y también en las grandes festividades, cuando salen a bailar a la plaza las personas distinguidas con sus señoras; no se hace en otra ocasión. El Alcalde, y no otro, es el que debe ordenar que se baile y se toque este baile especial, porque al tocarlo se honra mucho al que baile la danza. A esta persona distinguida y a las que le acompañan ofrece el pueblo galantemente un refresco aquella tarde. Por eso ordena el Alcalde, y no el que dirige la danza, que se toque esta música.

XXI

SIGNIFICADO DE ESTA DANZA

En sonando esta melodía, se sale a la calle con gran entusiasmo, lanzando *irrintzis* y gritos, y haciendo cabriolas. Hombres y mujeres, muchachos y muchachas van por las casas tratando de dar alegría a aquellos que por algún motivo justificado han tenido que permane-

cer retirados en casa; unos por luto, otros por su edad avanzada, o bien por alguna enfermedad o desgracia.

XXII
EZPATA-DANTZA

Con ella se obsequia no sólo a los regidores del pueblo, sino también a los que muchas veces han pasado por nuestro país, personajes españoles, especialmente los Reyes. También se hace para honrar al Señor, en la fiesta del Corpus. Esta danza ha sido muy alabada en varias relaciones o historias.

Para Iztueta la *Ezpata-dantza* tiene un significado guerrero. Hoy se busca, se le atribuye otro distinto; modernamente se le tiene por rito medicinal o primaveral. (5)

Cuando Iztueta era joven dice se hacía esta danza en todos los pueblos el día de Corpus y el de los Santos Patronos. Entonces se sabía bailarla bien; viendo que en tiempos posteriores había sido bastante olvidada y que se ignoraba hasta cómo había que llevar las espadas en la mano. Iztueta escribió lo siguiente.

XXIII
INSTRUCCION A LOS EZPATADANTZARIS

Estos precisan de un capitán, el cual no necesita llevar espada. Los postreros necesitan a cada dos espadas pequeñas, fáciles de manejar; también dos pañuelitos blancos, para con ellos tomar las espadas en la mano. Los restantes bailarán cada uno con una espada grande.

En los pueblos en que se reúnen pocos individuos, han de ponerse en dos o tres hileras; pero lo más propio es que sea en cuatro, así:

CAPITAN

Pedro	Martín	Agustín	Joaquín
Juan	Bernardo	Fermín	Andrés
Domingo	Matías	Ignacio	Simón
Antonio	Francisco	Tomás	Mateo
Etc.	Etc.	Etc.	Etc.

Todos deben tomar la espada, cada uno en su mano derecha, y la de los compañeros que siguen, por su punta, en la izquierda.

El capitán debe tomar en la mano derecha, con Agustín, las espadas de Joaquín, por el lado de la punta, y lo mismo en la izquierda, con Pedro, la de Martín.

Siempre que se ha de hacer el puente, el capitán ha de levantar los dos brazos por encima de la cabeza y, cambiando de mano las espadas, ponerse de frente a los bailarines; también debe pasar por el medio de las cuatro filas teniendo los brazos lo más levantados posible hasta el sitio en que se encuentran los últimos.

Los de la primera fila, que son los que están del lado de Pedro, deben pasar del modo siguiente:

Pedro debe levantar el brazo derecho por encima de la cabeza, y debe pasar hacia afuera mirando hacia la izquierda, metiendo la cabeza por encima de su brazo derecho y por debajo de la espada. Juan, a su vez, debe levantar su brazo derecho por encima de la cabeza y debe pasar por debajo de este brazo y de la espada hacia la derecha y mirando hacia el centro. Domingo debe hacer como Pedro. Antonio, como Juan. Los que vienen detrás de éstos deben pasar también de la misma forma, unos a un lado y otros a otro.

Los de la segunda fila (es decir, los que están en el sitio de Martín), han de pasar así: Martín tiene que levantar el brazo derecho por encima de la cabeza y, metiendo la cabeza por debajo de la espada, debe pasar debajo de su brazo y de la espada hacia la derecha. Bernardo debe levantar su brazo derecho y pasar hacia la izquierda, metiendo la cabeza por encima de este brazo y por debajo de la espada. Matías debe hacer como Martín. Francisco como Bernardo, y otro tanto los que le siguen a éstos, unos a un lado y otros a otro.

Los de la tercera fila, donde está Agustín, así:

Agustín como Pedro. Fermín como Juan. Ignacio como Domingo. Tomás como Antonio.

Los de la cuarta línea del modo siguiente: Joaquín como Martín. Andrés como Bernardo. Simón como Matías. Mateo como Francisco.

* * *

XXIV

TIEMPO Y FORMA DE HACER ESTE PUENTE

Instrucción

El capitán, como queda dicho, mudadas las espadas de una mano a la otra, se pone de frente a los bailarines; los de las cuatro hileras tienen que pasar a la vez como queda dicho.

Los primeros, es decir, Pedro, Martín, Agustín y Joaquín. Habiendo pasado éstos, Juan, Bernardo, Fermín y Andrés. Tras de éstos, Domingo, Matías, Ignacio y Simón. Luego, Antonio, Francisco, Tomás y Mateo, etc.

En todos los sitios en que hayan de bailar se han de hacer tres puentes; se harán dos antes de la danza, y el tercero, en seguida de hecha la danza. El primer puente es para que el último danzari pase hacia adelante a bailar; el segundo, para que el jefe baile mirando a los últimos, y el tercero para que el último vaya a su lugar.

Ha de hacerse también otro tipo de puente para cuando el Alcalde, con sus regidores, entra en la Iglesia y en el Ayuntamiento. Se hace así: Para acompañarles a la Iglesia, el jefe, con todos los bailarines, debe ir a la puerta de la Iglesia, y hecho un puente como ya se ha dicho, debe ponerse de frente a estos señores, soltando de sus manos las espadas de Martín, Agustín y Joaquín, pero no las de Pedro. Entonces Pedro debe pasar como en los puentes anteriores, y se debe colocar en frente del jefe, dejando entre ambos el espacio necesario para que los del Concejo puedan pasar. Juan debe ponerse al lado del capitán, sin pasar por debajo del puente de espadas, como en puentes anteriores, y debe ir recto, derechamente. Domingo debe ponerse al lado de Pedro, pasando como éste la cabeza por encima del brazo derecho de su espada. Antonio se colocará al lado de Juan, y como éste, sin pasar debajo de la espada. En una palabra, los que están del lado de Pedro, han de hacer como éste, y los del lado de Juan, también como éste.

En cuanto el capitán ha dejado las espadas, Martín, con su fila, debe ir al sitio donde se encuentra el último de la fila de Pedro, al cual debe dar la punta de la espada, como antes al capitán, y comenzar a pasar como queda dicho. Agustín, con su fila, debe ir, asimismo, adonde está el último de la fila de Martín y darle a éste la punta de la espada, comenzando a pasar. Joaquín, en la misma forma, con toda su fila, debe ir adonde está el último de la fila de Agustín, y dándole a éste la punta de la espada, comienza a pasar.

Puestos todos así, en trance de pasar, se quedan teniendo las espadas cruzadas encima de la cabeza, dejando sitio para que las personas respetables pasen a la Iglesia. Al capitán le queda libre la mano derecha para saludar a los señores cuando entren y salgan del puente. A la puerta principal de la Iglesia estarán cuatro de los últimos, dos a cada lado, para saludar con sus espadas a los ilustres señores, a la terminación del puente, y a la entrada en la Iglesia. De la misma forma se ha de hacer el puente éste cuando los Regidores han de entrar en el Ayuntamiento. A la salida de la procesión el día de Corpus, el capitán debe estar en la puerta de la Iglesia, teniendo delante a los cuatro últimos; nadie debe comenzar a bailar hasta que el Señor llegue a la puerta de la Iglesia. En cambio, sí debe estar tocando ya el tamborilero.

Cuando el Señor llega a la puerta de la Iglesia, el tamborilero debe tocar la llamada; al oír el tercer punto de ésta, los bailarines hacen una cabriola; en el cuarto se ponen de rodillas y, levantándose, sin perder el ritmo, bailan el zortziko. También manejan las espadas, arrodillándose como al principio, al sonar la última llamada. Esto mismo deben hacer en la calle cuando colocan el Santísimo en los altares; también al entrar en la Iglesia. Cuando bailen delante del Santísimo, no deben hacer cabriolas con vuelta, porque no está bien dar la espalda al Señor que nos crió y redimió.

XXV

INSTRUCCION PARA HACER FACIL Y RAPIDAMENTE ESTOS PUENTES

El capitán debe colocar a los bailarines teniendo muy en cuenta a quiénes elige, poniendo los mejores mozos en los extremos de las dos filas y a los más pequeños y menos esbeltos en los dos centros. Al alinear así las cuatro filas, debe hacer salir a una de las otras tres, y a ella le debe enseñar, mientras las otras se dan cuenta de la enseñanza. Cuando ésta lo haya aprendido bien, a otra; y después de ésta, a la siguiente. Así, lo que en un par de horas aprendan, no lo aprenderían en dos días, si se les enseñara a las cuatro filas a la vez.

XXVI

REGLAS A LOS TAMBORILEROS DE COMO HAN DE TOCAR LA EZPATA-DANTZA

Cuando los ezpata-dantzaris salen del Ayuntamiento se toca un zortziko propio muy conocido, mientras el tambor toca con el mis-

mo ritmo del comienzo de la *Guizon-dantza*. De este zortziko pasa a la melodía del *Ezpata-dantza*, la cual tiene tres partes de seis compases cada una.

En todos los sitios que tiene que bailar, cuando el capitán hace el segundo puente, el tamborilero debe tocar la llamada. Después de ésta, el zortziko. En los cuatro últimos compases de este zortziko, la llamada: y en seguida, el mismo zortziko para más rápidamente cruzar las espadas. En los cuatro últimos compases de este zortziko, tocando la llamada, empezará de nuevo la melodía de la *Ezpata-dantza*.

En todo el tiempo en que se mueven estos bailarines no tiene que tocar zortziko nuevo, sino el propio de la *Ezpata-dantza*, porque es feo mezclar danzas antiguas con tonadas nuevas y, además, porque con los nuevos no se da uno cuenta tan bien de los bailes.

XXVII BROKEL-DANTZA

Esta danza se hace en pueblos importantes desde hace cuatro o cinco años, pues es muy del gusto de los bailarines, y del pueblo que lo ve gustoso todos los años. Para salir a la plaza pública con esta danza aprendida como es debido, los bailarines deben emplear por lo menos veinte días, y éstos enseñados por buen maestro; otros ocho, con el tamborilero, si por ventura no fuese del pueblo.

Para esta danza hacen falta doce compañeros, y trece con el capitán: se han de escoger los mozos más robustos y de buen porte. Los doce deben ir vestidos de una manera igual, y mejor vestido todavía, el capitán.

En comenzando a aprender la *Brokel-dantza*, hasta que la terminen, los doce deben obedecer al capitán tan bien como al Alcalde, tanto en lo que se refiere al traje como a cualquier otro punto de los que hacen referencia a los bailarines. Ocho días antes de salir a la plaza debe hacer traer a su presencia los trajes de los doce bailarines e inspeccionarlos para que no vaya a la plaza uno mejor vestido que otro. El capitán debe, asimismo, guardar bajo llave estos vestidos hasta la mañana del baile; entonces les ha de hacer vestir en una casa, y esto en su presencia. Porque capitanes que no lo hicieron así dieron lugar a grandes riñas entre danzarines.

Como estos bailarines suelen ser los mejores mozos del pueblo, es de suponer que cada uno tiene su enamorada. Por eso, en cuanto

es cosa hecha que van a aprender la *Brokel-dantz*a, en seguida cuentan a su querida su ilusión. Estas enamoradas, encantadas, les responden que con gusto les proporcionarán traje, y también que la mañana del baile tratarán de ponérselo a punto, pues les daría pena que se vistieran en otro lugar. Cada uno de estos caballeros desea oír esto de labios de sus enamoradas; por eso les prometen que saldrán a la plaza arreglados por sus manos delicadas. Estas enamoradas, que les arreglan los trajes, tratan, a porfía, de que su preferido sea quien haya de salir mejor vestido. Buscan en silencio en el pueblo, o fuera de él, los trajes mejores y los adornan con gran lujo para la mañana del baile, y los envían diciendo que cuidado con quitar alguno de los adornos, y que salgan a la plaza de la manera que ellas los han preparado.

Claro es que, en reuniéndose algunos de estos bailarines señoritos vestidos por tantas manos, habrá quien traiga vestido más hermoso que otro. Entonces suelen ser los cuentos y los líos. Los que están vestidos modestamente dicen que todos han de salir igualmente vestidos; en cambio, los de mejores trajes, dicen que no rebajarán por nada los suyos.

De aquí provienen entre jóvenes, que se querían como sus niñas de los ojos, riñas, palos y muertes. Me ha tocado presenciar enfados de esta clase. Y aun el que, sin salir a la plaza los bailarines, se suspendiera la fiesta de miedo que ocurriera algo grave. Desde luego, las veces que he hecho bailar a los *brokel-dantzaris*, he tenido costumbre de hacer lo que acabo de decir.

XXVIII

MUDANZAS DE LA *BROKEL-DANTZA*

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| 1.º Paseo. | 6.º Zortziko de cuarenta cabriolas. |
| 2.º Saludo o reverencia. | 7.º Palos grandes. |
| 3.º Palos pequeños. | 8.º Villancico. |
| 4.º Zortziko de cuatro lados. | 9.º Danza de cintas. |
| 5.º Brokel de palos. | |

Estas nueve mudanzas se ejecutaban en mi juventud cuando se hacían esta clase de bailes; pero ahora, como los señoritos distinguidos de Guipúzcoa han aprendido en academias contradanzas y otras muchas mudanzas, las han introducido en la *Brokel-dantz*a, adaptándolas muy bien y con propiedad, en forma que la enrique-

cen. Iztueta lamenta que, en algún pueblo, el día del Santo Patrón salen los jóvenes a la plaza pública como si fuera Carnaval, sin chistulari, tocando trompetas, zarrabets y otros instrumentos de este tipo, simulando turcos por su traje y juegos.

XXIX PORDON-DANTZA

Esta danza de bordones es la que acostumbra hacer todos los años el pueblo de Tolosa, el día de San Juan, un recuerdo de una memorable batalla ganada hace quinientos años, de la que dan fe historiadores antiguos y modernos. Se la señala el 19 de septiembre de 1321. Esta *Pordon-dantza* se hace con largas pértigas, en la misma forma que la *Ezpata-dantza*, tanto en los puentes como en los movimientos; las reglas dadas para ésta bastan para hacer bien aquélla.

XXX JORRAI-DANTZA (DANZA DE ESCARDAR)

Esta danza de escardillos se hace, al punto de terminar las fiestas, con escardillos y pellejos hinchados, en la forma siguiente:

Salen a bailar ocho, doce o dieciséis bailarines, con su capitán. Este debe llevar en la mano una pértiga o bordón largo, que en la punta tiene un hierro afilado; los demás llevan cada uno un escardillo. Para cada cuatro bailarines debe haber un quinto que lleva sobre la espalda un pellejo inflado; estos del pellejo deben ir detrás de los bailarines. En todos aquellos sitios donde hayan de bailar debe dar comienzo al baile el capitán con el zortziko, mientras los demás lo contemplan sin moverse. En bailando éste, lo hacen todos.

Terminado el zortziko, el chistulari toca la música de las azadas. Entonces los bailarines comienzan a escardar, señalando con los escardillos los puntos del compás.

En cuanto los bailarines comienzan a escardar, entra uno de éstos, portadores de pellejos, en medio de cuatro bailarines, y éstos, con el mango de los escardillos, pegan sobre los pellejos inflados; lo hacen todos a una en la última nota o punto de la música. Después de golpeados los pellejos, comienzan los bailarines a escardar hacia el otro lado; también entonces se les meten en medio los que llevan los pellejos, y los bailarines vuelven a golpearlos.

Con esta danza se quiere dar a entender que los festejos han terminado, que se han vaciado los pellejos y que hay que volver al trabajo.

XXXI

AZERI-DANTZA (DANZA DEL ZORRO)

La mayor parte de los guipuzcoanos entienden mal el nombre de esta danza, porque esta misma palabra o título se aplica a otra clase de baile que se hace en la *Guizon-dantza*, en la cual todos, uno por uno, pasan de adelante para atrás, bailando el *zortziko*.

La verdadera *Azeri-dantza* se acostumbra a bailar cuando se han terminado las grandes fiestas y por Carnaval. Con esta clase de danza salen los jóvenes del pueblo a los caseríos en busca de pollos, longanizas, solomillo, huevos y otras cosas de comer, según sea la estación del año. Después de comidas algunas de estas cosas regaladas, cuando han bailado a las puertas de las casas, salen a la plaza pública con esta misma danza y, colocados algunos pollos en los palos, después de terminada la danza, les cortan el cuello a ciegas en el mismo sitio.

Este linaje de baile es muy divertido. Algunas veces con un tizón encendido el capitán da fuego a pedazos de estopa, que antes se han colocado en los agujeros del pico. Otras veces, en la última nota de la música, con los ojos tapados, tienen que meterles la cabeza en un aro pequeño que, en la plaza, cuelga de una cuerda. En esta *Azeri-dantza* se hacen toda clase de muecas risibles. Terminado el baile, hacen el juego del pollo y, comiéndolo a la tarde, dan fin a la fiesta popular.

XXXII

BIZKAI-DANTZA (DANZA VIZCAINA)

Baile propio de los vizcaínos, bailado, según costumbre, al modo del fandango, con música en dos por cuatro. Por esto, a toda esta clase de danzas acostumbraban llamar "músicas de danza de Vizcaya". Todas las letras o versos que se han aplicado a estas melodías se hallan en dialecto vizcaíno. Como los guipuzcoanos en el *zortziko*, los vizcaínos han puesto sus letras o versos en la música que conocen.

Los vizcaínos tienen tal afición a estas músicas, que en todos los *Guizon-dantzak* que hacen, terminado éste, bailarán esta clase de músicas, empleando en éstas más tiempo que no en aquéllos. No es costumbre en Guipúzcoa, una vez bailada la *Guizon-dantza*, hacer un fandango ni danza vizcaína. Cierto que en algunos pueblos han comenzado a hacerlo, pero en mi juventud, dice Iztueta, nunca se hacían esta clase de danzas.

Los vizcaínos tienen romerías todo el verano, y muchas veces pasan días enteros en esta clase de músicas y danzas sin hacer una *Guizon-dantza*. En cambio, los guipuzcoanos no creen que pueda haber fiesta, ni aun en las más pequeñas romerías, si no sacan la *Guizon-dantza*.

Iztueta dice haber conocido en su juventud buenos danzarines en Vizcaya. Pero apunta su sospecha de que las melodías antiguas y las danzas de este tipo habían retrocedido más que en Guipúzcoa, pues vio a bailarines que con tamborilero de Guipúzcoa bailaban perfectamente; no así con tamborilero de Durango (Vizcaya), muy afamado.

XXXIII

SOÑU-ZARRAK (MUSICAS ANTIGUAS)

Para Iztueta la danza no es sino una canción con pies, hacer que la línea del canto y sus palabras, fundidas en uno, sean reproducidas en sus mínimos detalles como si fuera el mismo canto. El que sepa bailar un *zortziko* puede bailar miles, dice; no así el que no conozca sino una melodía antigua. Los *zortzikos*, *boleras*, etc., tienen puntos fijos, sabidos; en cambio, los *sones* antiguos los tienen muy asimétricos y variables. Iztueta pone a continuación esquemas de las divisiones melódicas por frases o compases.

XXXIV

KUARRENTAKO ERREGUELA

Tiene 18 partes, con 213 puntos (Iztueta llama así a los compases). Se repite cada parte y también se danza (dos veces). De ahí que haya que bailar 426 puntos o compases. (Para mayor comodidad del lector agrupamos bajo la letra *A* los puntos de las diversas partes de que consta la danza, y bajo *B* los que el bailarín debe tener en cuenta para sus cadencias coreográficas).

	A	B
Primera parte	15	8, 5, 2
Segunda parte	6	6
Tercera parte	11	5, 2, 4
Cuarta parte	12	8, 4
Quinta parte	13	5, 2, 6
Sexta parte	11	5, 6
Séptima parte	11	4, 3, 4
Octava parte	9	4, 5
Novena parte	15	4, 6, 5
Décima parte	13	4, 6, 3
Undécima parte	10	6, 4
Duodécima parte	15	6, 3, 6
Decimotercera parte	12	6, 6,
Decimocuarta parte	8	8
Decimoquinta parte	14	8, 6
Decimosexta parte	12	6, 6
Decimoséptima parte	8	8
Decimooctava parte	18	6, 6, 6

XXXV

LA ANTIGUA MELODIA LLAMADA DE SAN SEBASTIAN

Tiene 17 partes, con 189 compases o puntos. De estas partes, 15 se repiten y danzan dos veces; las otras 2, que son la octava y la decimatercera, no se tocan sino una vez. Estas 2 partes son una de 26 compases y la otra de 18; de ahí el que hayan de bailarse 334 compases en esta forma:

	A	B
Primera parte	12	6, 6,
Segunda parte	8	8
Tercera parte	16	2, 4, 4, 4, 2
Cuarta parte	10	7, 3
Quinta parte	8	8
Sexta parte	10	7, 3
Séptima parte	8	8
Octava parte	26	4, 6, 8, 4, 4
Esta parte no se toca sino una vez		

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

Novena parte	8	8
Décima parte	14	4, 6, 4
Undécima parte	11	7, 4
Duodécima parte	8	8
Decimotercera parte	18	3, 4
Esta parte no se toca sino una vez.		
Decimocuarta parte	8	8
Decimoquinta parte	9	5, 4
Decimosexta parte	8	8
Decimoséptima parte	7	3, 4

XXXVI

GALANTAK

Esta danza tiene 121 compases, en 9 partes; 9 se tocan y bailan dos veces. De ahí resulta que haya que bailar 242 compases así:

	A	B
Primera parte	16	5, 2, 4, 5
Segunda parte	6	6
Tercera parte	13	6, 2, 5
Cuarta parte	18	5, 3, 4, 6
Quinta parte	8	8
Sexta parte	18	5, 5, 6, 2
Séptima parte	21	5, 4, 4, 3, 5
Octava parte	6	6
Novena parte	15	3, 4, 5, 3

XXXVII

CHANCHAKAK

Tiene 20 partes, con 178 puntos, y de esas 20, 17 se tocan y bailan dos veces. Las otras 3 sólo una vez, y son la cuarta, la sexta y la undécima. Las tres son de cuatro compases, por eso hay que bailar 344 compases de este modo:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	12	6, 6
Tercera parte	8	8

Cuarta parte	4	4
Esta parte sólo se toca una vez.		
Quinta parte	8	8
Sexta parte	4	4
Esta parte sólo se toca una vez.		
Séptima parte	12	6, 6
Octava parte	12	6, 6
Novena parte	8	8
Décima parte	12	4, 4, 4
Undécima parte	4	4
Esta parte sólo se toca una vez.		
Duodécima parte	8	5, 3
Decimotercera parte	8	8
Decimocuarta parte	10	3, 7
Decimoquinta parte	8	8
Decimosexta parte	10	3, 7
Decimoséptima parte	8	8
Decimooctava parte	8	8
Decimanona parte	8	8
Vigésima parte	18	2, 8, 8

XXXVIII

EUN DUCATECOA (DE LOS CIEN DUCADOS)

En 5 partes, con 71 puntos. De estas 5 partes, 3 se tocan dos veces y las otras sólo una; son éstas la segunda y la cuarta, las dos de 23 compases. Por consiguiente, hay que bailar 96 compases en esta forma:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	23	8, 3, 6, 2, 4
Esta parte sólo se toca una vez.		
Tercera parte	8	8
Cuarta parte	23	8, 3, 6, 2, 4
Esta parte sólo se toca una vez.		
Quinta parte	9	5, 4

XXXIX

BETRONIO CHIQUIA (BETRONIO CORTO)

No tiene sino una parte, y ésta de 22 compases. Se toca dos veces, y también se baila dos. Resultan 44 compases, que hay que bailar en esta forma:

	A	B
Primera parte y la última tiene ..	22	5, 4, 4, 5, 4

Como este *Betronio chiquia* es muy corto, se acostumbra bailarlo en seguida de *Eun ducatecoa*.

XL

BETRONIO AUNDIA (BETRONIO LARGO)

Tiene 41 compases, en 3 partes. Se cantan y bailan dos veces, y resultan 82 compases, que hay que danzar en la forma siguiente:

	A	B
Primera parte	6	6
Segunda parte	10	6, 4
Tercera parte	25	2, 7, 3, 4, 5, 4

XLI

AZA LANDERE (PLANTA DE BERZA)

Tiene dos partes, con 35 compases. Las dos se tocan y bailan dos veces. Por consiguiente, hay que bailar 70 compases en esta forma:

	A	B
Primera parte	9	5, 4
Segunda parte	26	3, 3, 4, 3, 4, 5, 4

XLII

ERREGUELA ZARRA (REGLA ANTIGUA)

Tiene 18 partes, 208 compases. De estas 18 se tocan y bailan

dos veces 13; las otras 5 sólo una, y son: séptima, décima, decimosegunda, decimocuarta y decimosexta. Estas 5 partes, que no se tocan sino una vez, son de 20 compases, de 6, de 16 y de 24. De ahí que haya que bailar 334 compases, de este modo:

	A		B
Primera parte	8		8
Segunda parte	8		8
Tercera parte	8		8
Cuarta parte	12		4, 8
Quinta parte	12		6, 6
Sexta parte	5		5
Séptima parte	20		4, 4, 4, 4, 4
Esta parte sólo se toca una vez.			
Octava parte	10		6, 4
Novena parte	8		8
Décima parte	6		6
Esta parte sólo se toca una vez.			
Undécima parte	12		6, 6
Duodécima parte	16		4, 3, 5, 4
Esta parte sólo se toca una vez.			
Decimotercera parte	12		6, 6
Decimocuarta parte	16		4, 3, 5, 4
Esta parte sólo se toca una vez.			
Decimoquinta parte	12		6, 6
Decimosexta parte	24		4, 4, 2, 2, 4, 2, 6
Esta parte sólo se toca una vez.			
Decimoséptima parte	8		8
Decimoctava parte	11		4, 3, 4

XLIII

EUN DA BICOA (DE 102)

Tiene 64 compases, en 3 partes: las dos primeras se tocan dos veces, y la tercera sólo una, y es de 26 compases. De ahí que haya que danzar 102 compases, como lo indica el título de esta melodía, en esta forma:

	A		B
Primera parte	26		4, 2, 4, 6, 6, 4
Segunda parte	12		6, 6

Tercera parte 26 4, 2, 4, 6, 6, 4
 Esta parte sólo se ha de tocar una vez.

XLIV

AMOREA, MARGARITACHO (EL AMOR, MARGARITA)

Tiene, en 5 partes, 34 compases. De estas 5, 4 se tocan dos veces, y la otra, que es de 2 compases, sólo una. De ahí que haya que bailar 66 compases en esta forma:

	A	B
Primera parte	9	6, 3
Segunda parte	6	4, 2
Tercera parte	8	8
Cuarta parte	2	2
Esta parte sólo se toca una vez.		
Quinta parte	9	6, 3

XLV

ERRIBERA (RIBERA)

Tiene, en 2 partes, 30 compases. Las 2 se tocan dos veces, y resultan 60 compases, que se bailan de este modo:

	A	B
Primera parte	16	4, 6, 6
Segunda parte	14	8, 6

XLVI

PUNTA MOTZ (CUERNO CORTO)

Tiene 21 compases, en dos partes. La primera se toca dos veces, y la otra, sólo una. Esta tiene 13, y resultan 29, que se han de bailar así:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	13	4, 4, 5
Esta parte sólo se toca una vez.		

XLVII

ONDARRIBIA AUNDIA (FUENTERRABIA LARGO)

Tiene 33 compases, en 3 partes. Las 3 se han de repetir y se han de bailar, por consiguiente, 66 puntos, así:

	A		B
Primera parte	16		7, 4, 5
Segunda parte	8		8
Tercera parte	9		4, 5

XLVIII

ONDARRIBIA CHIKIA (FUENTERRABIA CORTO)

Tiene, en 2 partes, 29 puntos. Las dos partes se tocan dos veces, y hay que bailar, por consiguiente, 58 puntos, así:

	A		B
Primera parte	7		7
Segunda parte	22		4, 4, 4, 6, 4

XLIX

NAPARCHO (NAVARRITO [EL VINO])

Tiene 59 compases, en 4 partes. Estas 4 partes se tocan dos veces, y hay que bailar, por consiguiente, 118 compases, así:

	A		B
Primera parte	11		6, 5
Segunda parte	12		3, 3, 3, 3
Tercera parte	15		8, 7
Cuarta parte	21		4, 6, 3, 8

L

ORMACHULO (AGUJERO DE PARED)

Tiene, en 4 partes, 21 compases. De estas 4 partes, 2 se tocan

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

dos veces, y las 2 restantes, sólo una; éstas son la segunda y la cuarta, las dos de 2 compases. De ahí que haya que bailar 38 compases, de esta manera:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	2	2
Esta parte no se toca sino una vez.		
Tercera parte	9	4, 5
Cuarta parte	2	2
Esta parte no se toca sino una vez.		

LI

UPELATEGUI (BODEGA)

Tiene 19 puntos o compases, en 2 partes. Estas se tocan dos veces. Por consiguiente, hay que bailar 38 compases, así:

	A	B
Primera parte	9	5, 4
Segunda parte	10	6, 4

LII

CHIPIRITONA (CHIPIRITONA)

No tiene más que una parte, y ésta de 13 puntos. El bailarín debe tomarlos así: 4, 5, 4.

Iztueta dice más adelante cómo se ha de bailar esta danza.

LIII

ERREBERENCIA (REVERENCIA)

Tiene 16 compases, en 2 partes. Las dos se tocan dos veces, y hay que bailar 32 compases, en esta forma:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	8	8

Era costumbre bailar la *Erreberenzia* delante del altar mayor, cuando los bailarines bailaban en la Iglesia. No se bailaba en ninguna otra parte.

LIV
CHACOLIN (CHACOLI)

Tiene 16 compases, en dos partes: las dos se tocan dos veces, de ahí que haya que bailar 32 compases, en esta forma:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	8	8

Este *Chacolín* se baila en las Casas Consistoriales, las noches de las fiestas. En otras ocasiones, de broma, haciendo una cruz con dos palos o dos cuerdas; (6) se ejecutan mudanzas con los dos pies a la vez, en los cuatro lados, sin dejar de hacer la cruz.

LV
MIZPIROTZ (NISPERO)

En 7 partes, tiene 99 compases; las 6 primeras partes se tocan dos veces, y la séptima, una sola, y es de 32 compases. Por lo tanto, hay que bailar 166 compases, así:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	16	6, 3, 7
Tercera parte	8	8
Cuarta parte	14	8, 2, 4
Quinta parte	8	8
Sexta parte	13	4, 5, 4
Séptima parte	32	8, 2, 5, 5, 4, 4, 4

Esta parte no se toca sino una vez.

LVI
GRAZIANA (GRACIANA)

Tiene 52 puntos, en 6 partes. Las 6 se repiten: por consiguiente.

hay que bailar 104 compases, en esta forma:

	A	B
Primera parte	8	8
Segunda parte	8	8
Tercera parte	10	6, 4
Cuarta parte	8	8
Quinta parte	11	4, 3, 4
Sexta parte	7	3, 4

LVII

BILLANCICOA (VILLANCICO)

Tiene 16 compases, en 2 partes; cada una es de 8 compases. Al principio se tocan despacio las dos partes, luego más aprisa, de donde resulta que se viene a bailar las dos partes cuatro veces y 32 puntos.

Este *Billancicoo* se baila en la plaza, en las *Brokel-dantza*, y de noche en los salones. Iztueta dice haber visto bailar, con 16 variantes, otros tantos *Billancicoo*, a un labrador que no había estudiado con maestro.

DONDE Y COMO SE HA DE
BAILAR LA *CHIPIRITONA*

Provista la Guizon-dantza de señoras y muchachas, hecho el segundo puente, sale el delantero al medio de la plaza, con su señora de mano, así, sin más, y se colocan uno en frente de otro. El tamborilero da entonces la llamada. En el cuarto compás, el delantero, haciendo una cabriola, debe poner a la señora que tiene en frente, el sombrero o boina sobre la cabeza de ella. Debe bailar entonces dos veces los 13 compases de la *Chipiritona*, la primera vez sencillamente y la segunda mejor, y lo más adornada posible. Terminado esto, el chistulari toca la llamada, y en el cuarto compás, la mujer, haciendo una cabriola (como antes el hombre), debe poner a éste sobre su cabeza el gorro, y los dos a una deben bailar dos veces los 13 compases de la *Chipiritona*; la primera, sencillamente, la segunda, con adornos apropiados y lo mejor posible. Entonces el tamborilero tocará la llamada, y en el último compás el delantero, con sus danzarines, saludada la plaza, irá a su primer lugar.

Otro tanto puede hacer el último con la señora de su mano, si es que sabe bailar bien la *Chipiritona*, pero no en caso contrario. Es de necesidad que, como los hombres, las mujeres sepan esta danza, en caso de que hayan de salir a bailarla en medio de la plaza.

Iztueta dice haber visto bailar este baile sólo una vez, hacía cuarenta y cuatro años. Oyó decir a sus antepasados que los danzaris de aquellos tiempos bailaban con frecuencia la *Chipiritona*, porque la mayor parte de las mujeres acostumbraban aprender las danzas de sus pueblos. Cita Iztueta dos mujeres que bailaban muy bien, tan bien como los hombres. Y el caso de un bailarín de boleras, un tal Vélez, que aprendió a bailar bien el zortziko y que decía que entre las danzas que conocía no había una que se pudiera poner a su lado.

LVIII

INSTRUCCION PARA APRENDER A HACER LAS MUDANZAS Y ASI BAILAR DEBIDAMENTE TODA CLASE DE DANZAS

En toda clase de danzas que haya que bailar, el bailarín debe poner así los pies:

Debe poner el talón izquierdo en el medio del hueco interior del pie derecho en forma de cruz sin cabeza.

Debe aprender a hacer la cabriola de dos maneras, así: erguido el cuerpo, tiene que cruzar las dos piernas con las puntas de los pies hacia atrás cuanto más posible le sea y los talones hacia adelante.

Para cruzar bien las dos piernas tiene que dar primero en el aire con el hueso del tobillo exterior del pie izquierdo muy abajo en el hueso del centro de la cañada del pie derecho; y después, con el tobillo exterior del pie derecho muy abajo en el hueso del medio de la cañada del pie izquierdo. Esto es suficiente para hacer bien una cabriola hacia uno y otro lado, haciendo con la derecha lo que antes ha hecho con la izquierda, y luego con la derecha lo que ha hecho con la izquierda.

Del mismo modo que estas cabriolas hacia arriba, rectas, se hacen las cabriolas dando una vuelta entera en el aire con el cuerpo hacia los dos lados. Para esto es muy necesario aprender los dos modos que acabo de señalar, porque el que sólo sabe hacerlo de una manera no sabrá hacer bien una cabriola completa.

Cuando hay que hacer una cabriola entera de derecha a izquierda tiene que dar, primeramente, al tiempo de girar, con el saliente

exterior del tobillo derecho en el hueso central de la cañada del pie izquierdo, tal como lo hemos dicho; y, luego, con el saliente del tobillo de éste (pie izquierdo) en el saliente de la cañada de aquél.

Al hacerlo de izquierda a derecha, tiene que dar primero con el saliente exterior del tobillo izquierdo en el hueso central del pie derecho, y, luego, con este saliente exterior de este tobillo en el hueso central de la cañada de aquél.

LIX

LAS MURISCAS O CABRIOLAS SE HACEN ASI:

Teniendo los pies como para comenzar a danzar, debe levantarlos los dos a la vez, y, como en la cabriola entera, debe dar con el saliente exterior del tobillo izquierdo en el hueso central de la cañada derecha, y debe posarse en tierra con los dos pies, teniendo cruzadas las piernas en la misma disposición con que ha tocado el derecho hacia atrás y el izquierdo por encima. En seguida se levantará del suelo con los dos pies juntos y dará primero con el saliente exterior del tobillo derecho en el hueso central de la cañada izquierda, y se posará en tierra del mismo modo, cruzados los pies, el izquierdo por la parte de atrás y el derecho por delante. Estas son las dos medio-cabriolas.

LX

MODO DE HACER LAS CARRERAS

Cada carrera tiene cinco golpes o puntos:

1.º En el primer golpe, teniendo los pies como para bailar, ha de abrir los dos pies al mismo tiempo: el derecho hacia la derecha y el izquierdo hacia la izquierda, dejando entre los dos talones el espacio de un palmo. Quedan los talones en frente uno de otro, y las puntas de los pies hacia los dos lados.

2.º El segundo punto, quedando el pie derecho en su lugar, tiene que poner el izquierdo tocando con su dedo grueso al talón del derecho.

3.º En el tercero tiene quieto en su sitio el izquierdo, y levantando el derecho, ha de ponerlo en el suelo un palmo más adelante hacia la derecha, con la punta hacia el lado, en la misma forma que lo tenía antes.

4.^o En el cuarto, teniendo fijo el derecho, debe colocar el izquierdo con su talón tocando por la parte interior al dedo grueso del derecho.

5.^o En el quinto, teniendo fijo el izquierdo, debe colocar el derecho con su talón en forma que toque el hueco en la mitad exacta del izquierdo, quedando los pies con las puntas dirigidas a los lados, al modo de una cruz sin cabeza. Esto es hacer una carrera hacia la derecha.

Del mismo modo se ha de hacer la carrera a la izquierda. Para hacer esto como es debido, no hay que hacer más que, al finalizar hacia el lado derecho, abrir los dos pies a una, de modo que cada uno se dirija hacia su lado y dejando entre ambos el espacio de un palmo. En el segundo punto o golpe, teniendo fijo el pie izquierdo, hay que colocar el derecho con su dedo grueso de modo que toque al talón izquierdo. Al tercer punto, fijo el pie derecho, debe adelantarlo hacia la izquierda como cosa de un palmo. En el cuarto, teniendo quieto el izquierdo, debe poner el talón del derecho tocando al izquierdo en su dedo grueso; y en el quinto, teniendo fijo el derecho, debe colocar el talón del izquierdo de modo que toque el hueco del pie derecho en su justa mitad. Estas son las carreras sencillas.

LXI

CARRERAS AUMENTADAS Y MODO DE HACERLAS

Se ha de comenzar por hacer una sencilla, en la forma dicha, y, en seguida, se le añade una media cabriola, como antes se ha explicado. Ha de hacer estas medias cabriolas al lado derecho en la carrera añadida, primeramente encima del pie izquierdo teniendo debajo el derecho: luego, encima del derecho y colocando en tierra el izquierdo por debajo, como queda dicho. Pero en la carrera añadida o aumentada del lado izquierdo tiene que hacerlas primero por encima del pie derecho, teniendo el izquierdo debajo y luego el izquierdo encima con el pie derecho en tierra y abajo.

Hay que hacer todas las mudanzas primero hacia la derecha, luego hacia la izquierda; por eso, así como empieza con un pie hacia un lado, debe hacerlo con el otro pie hacia el otro lado.

Tanto las carreras sencillas como las dobles o añadidas ya hacia la derecha como hacia la izquierda, se hacen del mismo modo girando por completo el cuerpo; y a éstas se les llama carreras de vuelta, como lo veréis en la instrucción para bailar las mudanzas.

LXII
COMO SE HACEN LOS CUATRO PELOS

Levantando sólo el pie derecho y teniendo la punta de lado, moviéndolo hacia afuera, tiene que tocar con el saliente exterior del tobillo en el hueso central de la cañada del izquierdo, y tiene que poner en el suelo apartado del izquierdo medio palmo, con la punta muy hacia atrás y el talón mirando hacia adelante. Al poner éste en el suelo levantando en seguida el izquierdo, tiene que ponerlo con el talón tocando al dedo grueso del derecho por la parte interior y el cuerpo mirando al lado derecho. Este es un "lau-arín" o *cuatro pelos*. Teniendo los dos pies en la forma dicha, ha de levantar solamente el izquierdo y con la punta dirigida hacia el lado y moviéndola hacia afuera, con el saliente exterior de su tobillo debe tocar en la mitad de la cañada del pie derecho, que está en tierra y tiene que ponerlo en el suelo a distancia de medio palmo del derecho, con la punta muy hacia atrás y el talón hacia adelante. Al colocar éste en tierra, levantando en seguida el derecho tiene que ponerlo con su talón tocando por el interior al dedo grueso del izquierdo y con el cuerpo mirando hacia el lado izquierdo. Este es el segundo *cuatro pelos*. Estos *cuatro pelos* no se hacen, una vez empezados, menos de cuatro; ni tampoco más.

LXIII
CUATRO PELOS DOBLADO Y FORMA DE HACERLOS

Levantando solamente el pie derecho y con la punta dirigida rectamente hacia el suelo, moviéndolo hacia adentro, con su saliente exterior del tobillo, pega, toca el hueso del medio de la cañada y tiene que plantarlo en tierra, tocándose ambos pies por los talones. Entonces, levantando el pie izquierdo y moviéndolo hacia afuera, debe tocar con el saliente exterior el hueso del medio de la cañada y colocarlo en tierra, separándolo del de la derecha medio palmo, con la punta muy atrás y el talón mirando adelante. Tan pronto como pone éste en el suelo, debe levantar el derecho y debe ponerlo con el mismo talón tocando el dedo grande del pie izquierdo; el cuerpo debe mirar también hacia el lado izquierdo. Esto se llama *cuatro pelos doblado*. Para hacer el otro debe levantar solamente el pie izquierdo y con la punta hacia el suelo debe tocar con el saliente exterior del tobillo al hueso central de la cañada del derecho y debe

poner en el suelo los dos talones tocándose ambos. Entonces, levantando el pie derecho y moviéndolo hacia afuera, debe tocar con el saliente exterior de su tobillo el hueso medio de la cañada del izquierdo y ponerlo en el suelo, apartado del izquierdo un medio palmo, con la punta muy atrás y el talón hacia adelante. Luego de puesto éste en tierra, en seguida, levantará el izquierdo, poniéndolo de modo que con el talón toque el dedo grueso del derecho, y haciendo que su cuerpo mire al lado derecho. Este es el segundo *cuatro pelos*.

LXIV

COMO SE HACEN LAS ALAS DE PICHON

Levantado el pie derecho y teniendo alargada la punta que mira hacia abajo, tiene que dar con el izquierdo en la parte inferior y luego en la superior, como se hace en la cabriola y ha de colocar en el suelo sólo el pie derecho. Debe colocar hacia atrás, alargándola, la punta del pie izquierdo que le ha quedado en el aire y debe tocar con el derecho arriba y abajo, primero éste, como con aquél; debe poner en el suelo sólo el izquierdo. Estos son los que llaman "alas de pichón". En esta forma puede hacer el bailarín cuantas "alas de pichón" quiera, pero debe hacer con el izquierdo tantas como con el derecho, para que los espectadores no digan que "el pie izquierdo no trabaja, que come de balde".

LXV

COMO SE HACE EL ZAPATEO

Con el dedo grueso del pie derecho tiene que tocar el suelo teniendo el talón lo más alto posible, dirigido hacia afuera; en seguida con el extremo próximo del mismo talón ha de tocar el suelo, teniendo recta la punta del pie en dirección hacia el lado de afuera; de nuevo, en cambio, tiene que tocar con la punta del dedo grande del mismo pie, como antes. Al dar estos tres golpes, con el saliente de la parte de afuera del tobillo del mismo pie, tiene que tocar el hueso central de la cañada del pie izquierdo que tiene en el suelo y colocarlo en el suelo, a cuatro dedos de distancia del izquierdo, teniendo los dos talones de frente y las puntas cada una a un lado. Esto es un *zapateo*. El otro debe hacerse con el pie izquierdo de la misma forma que se ha hecho con el derecho.

LXVI

MODO DE HACER LA *CORROCHA* DELANTERA

Levantado el pie derecho y teniendo muy alargada hacia adelante la punta, la cual mira hacia abajo, tiene que tocar con la del izquierdo primero abajo y luego encima; al tiempo de poner en el suelo la del derecho, deberá arquear la del izquierdo lo más posible, hacia adelante, esto con gran agilidad.

LXVII

LA *CABRIOLA* HACIA ATRAS Y MODO DE HACERLA

En terminando la *chorrocha* delantera, teniendo en el aire el pie izquierdo levantado y muy alargado hacia atrás, tiene que tocarle con el derecho primero en lo alto y luego en lo bajo, y al mismo tiempo de poner el izquierdo en tierra debe alargar el derecho cuanto más pueda hacia atrás, con mucho garbo.

LXVIII

MODO DE HACER LA *CABRIOLA*
HACIA EL LADO DERECHO

El bailarín debe hacer la *cabriola* hacia el lado derecho, ladeándose, en la misma forma que hace la *chorrocha* delantera, alargando mucho hacia la derecha los dos pies y doblando el cuerpo hacia la izquierda.

LXIX

MODO DE HACER LA *CABRIOLA*
HACIA EL LADO IZQUIERDO

Como la *cabriola* hacia atrás, así ha de hacerse la *cabriola* hacia el lado izquierdo, alargando los dos pies todo lo posible y doblando el cuerpo hacia la derecha.

LXX

MODO DE HACER LA *VUELTA PERDIDA*

Levantado el pie derecho una media cana (7) y teniéndolo muy alargado hacia adelante, con la punta en el aire mirando hacia abajo,

debe pasar el izquierdo por encima del derecho y debe tocar el suelo con sólo el izquierdo, teniendo el derecho en el aire; luego lo bajará en seguida a tierra con el derecho. Esta es la *vuelta perdida* al lado derecho.

La del lado izquierdo debe hacerse poniendo el izquierdo como antes se ha puesto el derecho, pasando con el derecho sobre aquél, tocando el suelo con éste, mientras esté en el aire el otro.

Para hacer cualquiera clase de cabriola ha de tocarse la tierra siempre primero con la punta del pie antes que con el talón, porque por una parte es muy feo que el bailarín, al hacer la cabriola, toque la tierra enteramente con el pie, y por otra, porque, balanceándose, al tocar el suelo corre peligro de caerse, y también porque da al cuerpo una oscilación peligrosa. Por eso se dice, entre bailarines vascos, que el buen danzarín no debe romper ni siquiera un huevo, aunque lo tome bajo sus pies.

Hay otras mudanzas más, pero las omito, por una parte, para no alargarme demasiado y, por otra, porque hecho bien lo que acabo de describir y hecho en tiempos convenientes, el bailarín se lucirá de verdad.

Muchas veces he oído decir a los que se tienen como bailarines famosos, unas veces que esta mudanza es de un baile inglés; otras, que es de las boleras; unas, que del minueto; la de más allá, del zortziko..., y que no deberían ejecutarse sino en estas clases de danzas. Los que así hablan se engañan de medio a medio; también los que lo piensan. En cualquier clase de danzas caen bien todas las mudanzas, a condición de que se les aplique bien a los compases correspondientes, pero no si caen fuera de ellos, aunque sean muy hermosas las invenciones.

LXXI

INSTRUCCION DE CUANDO, COMO Y CUANTAS SE HAN DE HACER LAS MUDANZAS DESCRITAS

Como antes hemos dicho, los sonos o melodías del comienzo de la danza, de la llamada a las señoras y los zortzikos, todos son de ocho compases, de donde le viene el nombre propio de zortziko.

En cualquiera de estas melodías se han de bailar ocho compases, comenzando y terminando con el pie derecho y haciendo con el otro las mismas mudanzas que ha hecho el primero.

He visto, aun a buenos bailarines, terminar con el pie derecho el cuarto compás del zortziko, como lo hacen en el octavo; y también hay quienes comienzan con el izquierdo el primer compás. Otros, en cambio, queriendo hacer mucho en poco tiempo, saliéndose del compás, andan apurados sin poder llegar al último compás, como un perro que va tras una cabra montés que salta de peña en peña; a éstos no se les puede llamar bailarines, sino saltarines y corredores.

No hay cosa ni procedimiento que no tenga sus reglas fijas, conocidas, y tanto lo que sobrepasa la medida como lo que no la llega será defectuoso; lo que mejor guarde la medida de su ser, sea pequeño o grande, será siempre lo perfecto. Por eso, será mucho más bailarín, aunque haga pocas cosas, el que guarda la medida que no el que haciendo grandes habilidades se sale del compás.

En las danzas citadas el bailarín tiene que tomar los ocho compases en la forma siguiente:

- | | |
|---------------------------|-----------------------|
| 1.º Con el pie derecho. | 5.º Con el izquierdo. |
| 2.º Con el pie izquierdo. | 6.º Con el derecho. |
| 3.º Con el pie derecho. | 7.º Con el izquierdo. |
| 4.º Con el pie izquierdo. | 8.º Con el derecho. |

Como dejo dicho, la habilidad del bailarín consiste en hacer con un pie todo lo que hace con el otro, y lo que hace a un lado ejecutarlo al otro.

Lo que ha hecho comenzando en el primer compás con el pie derecho, viene a ejecutar con el izquierdo en el cuarto; y, comenzando el quinto con el izquierdo, termina el octavo con el derecho, como queda indicado. El que quiera bailar bien, debe tener siempre presente esta instrucción, porque de lo contrario, no puede ser un buen danzarín; ni puede tener ese nombre honroso, porque no basta ejecutar bien el primero y el último compás, si los intermedios están mal ejecutados.

El que tiene que subir una escalera, aunque llegue a la última grada después de comenzar derecho en la primera, si en los escalones del medio anda a tropezones cayendo, no se podrá decir de él que la ha subido bien.

LXXII

COMO HA DE BAILARSE LA MUSICA DEL COMIENZO DE LA DANZA

El buen danzarín, donde quiera que comience a bailar, tiene

que hacerlo bailando los ocho compases, primeramente sencillo, luego con más mudanzas. Aun éstas debe bailarlas primero más sencillamente, y luego, con más complicación, porque no está bien comenzar por lo mejor y luego mostrar lo menos bueno.

LXXIII

MODO DE HACER EL SENCILLO

En el primer compás o punto debe hacer con los dos pies cuatro golpes, así:

1.º Levantado el pie derecho, y con la punta hacia el lado en dirección al suelo, debe moverlo hacia afuera.

2.º Colocarlo en el suelo, separado del izquierdo palmo y medio, el talón al aire y dirigirlo hacia el hueco del medio del izquierdo.

3.º Levantado el pie izquierdo, tiene que ponerlo con el hueco del medio, tocando al talón del pie derecho.

4.º Levantará el pie derecho y lo colocará de plano en seguida en el suelo, medio palmo más adelante.

En el segundo compás tiene que hacer cuatro golpes en la misma forma, comenzando con el pie izquierdo. Para mejor comprenderlo, lo indico:

1.º Levantado el pie izquierdo, y con la punta de lado hacia el suelo, debe moverlo hacia afuera.

2.º Debe ponerlo en el suelo apartado del derecho medio palmo, el talón en el aire y mirando hacia la mitad del hueco del derecho.

3.º Levantado el pie derecho, debe ponerlo en forma que el hueco del medio toque al talón del izquierdo.

4.º Levantará el pie izquierdo y lo pondrá en seguida de plano en el suelo, medio palmo más adelante.

En el tercer compás deben hacerse dos golpes, así:

1.º Levantado el pie derecho y alargado mucho hacia afuera, con el hueso saliente del tobillo tiene que tocar a la cañada en el hueso del medio, muy abajo.

2.º Debe poner el mismo pie derecho detrás del izquierdo y separado medio palmo, en el centro de la cruz mirando hacia el talón izquierdo con el hueco del medio.

En el cuarto compás hay que hacer dos golpes así:

1.º Levantado el talón del pie izquierdo y resbalando la punta en tierra, tiene que tocar con el hueso exterior del tobillo en la parte bien inferior del hueso central de la cañada.

2.º Se pone el pie izquierdo en seguida en el suelo y adelantado medio palmo del derecho, en el mismo sitio en que estaba antes, y en comenzando el quinto compás, debe colocar levantado, de plano, el pie derecho medio palmo más adelante.

En el quinto compás se ha de hacer lo mismo que en el segundo.

En el sexto lo mismo que en el primero.

En el séptimo debe hacer con el izquierdo lo que en el tercero ha hecho con el derecho.

En el octavo debe hacer con el derecho lo que con el izquierdo en el cuarto. Así nos encontramos con el zortziko terminado. Para comenzar otro debe mover siempre el pie izquierdo, en la misma forma que lo ha hecho el derecho desde el compás cuarto hasta el quinto.

En todas las mudanzas la música ha de terminar en los dos últimos compases, en el séptimo y octavo, tal como lo he indicado; por eso, aunque en los seis primeros compases haga cuantas mudanzas quiera y de la clase que quiera, debe reservar siempre los otros dos puntos o compases, es decir, el séptimo y el octavo, para terminar la melodía en la forma dicha.

LXXIV OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases tiene que hacer cuatro *cuatro-pelos* sencillos y cuatro *carreras* sencillas, de este modo:

En los dos primeros compases, cuatro *cuatro-pelos* sencillos, dos en cada uno, y en los otros cuatro compases, cuatro *carreras* sencillas, una por compás. He aquí hechos ya seis compases; y terminar los dos compases, con el séptimo y octavo, tal como se ha

dicho antes. Tanto los *cuatro-pelos* como las *carreras* y otras mudanzas, hay que hacerlos primeramente hacia la derecha y después a la izquierda. Para que se os graben bien en la memoria estas reglas tan necesarias, os las repito tantas veces; no digáis, pues, que soy enojoso.

LXXV
OTRA MUDANZA MAS

En los seis primeros compases debe hacer seis *carreras sencillas*, cada una con su zapateo, así:

En el primer compás *carrera sencilla* al lado derecho y un zapateo, haciendo éste con sólo el pie derecho.

En el segundo compás, *carrera sencilla* hacia la izquierda y zapateo con el pie izquierdo.

En el tercero, *carrera sencilla* de vuelta y zapateo con el pie derecho.

En el cuarto, *carrera sencilla* al otro lado y zapateo con el pie izquierdo.

En el quinto, lo mismo que en el primero.

En el sexto, lo mismo que en el segundo, y se ha de terminar con los dos compases en la forma acostumbrada.

LXXVI
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *cuatro-pelos* doblados y dos *carreras* añadidas en esta forma:

En los primeros cuatro compases, cuatro *cuatro-pelos* doblados, uno por compás, y en los otros dos compases, dos *carreras* añadidas, una por compás, y terminar con los dos últimos compases, como siempre.

LXXVII
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *carreras* añadidas y cuatro *cabriolas rectas*, así:

- En el primer compás, una *carrera* añadida hacia la derecha.
- En el segundo, dos *cabriolas* rectas en el mismo sitio.
- En el tercero, una *carrera* añadida hacia la izquierda.
- En el cuarto, dos *cabriolas* rectas en el mismo sitio.
- En el quinto, *carrera* añadida de vuelta, de derecha a izquierda.
- En el sexto, *carrera* añadida de vuelta de izquierda a derecha y terminar con los dos otros compases.

LXXVIII
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *alas de pichón*, dos *carreras* añadidas y dos *cabriolas* de vuelta completa, en esta forma:

- En el primer compás dos *alas de pichón*.
- En el segundo, otras dos *alas de pichón*.
- En el tercero, *carrera* añadida hacia la derecha.
- En el cuarto, *cabriola* de vuelta completa en el mismo lugar de derecha a izquierda.
- En el quinto, *carrera* añadida hacia la izquierda.
- En el sexto, *cabriola* de vuelta completa de izquierda a derecha, y terminar con los dos compases.

LXXIX
OTRA MUDANZA

En los primeros seis compases, tiene que hacer seis *carreras* añadidas, así:

- En el primer compás, *carrera* añadida hacia la derecha.
- En el segundo, *carrera* añadida hacia la izquierda.
- En el tercero, *carrera* añadida de vuelta completa.
- En el cuarto, *carrera* añadida de vuelta completa de izquierda a derecha.
- En el quinto, como en el primero.
- En el sexto, lo mismo que en el segundo, y terminar con los dos últimos compases.

LXXX
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *cuatro-pelos* sencillos, dos *carreras* añadidas, dos *cabriolas* rectas y dos *cabriolas* de vuelta entera, en esta forma:

En el primer compás, dos *cuatro-pelos* sencillos.

En el segundo, otros dos *cuatro-pelos* sencillos.

En el tercero, *carrera* añadida hacia la derecha.

En el cuarto, en el mismo sitio una *cabriola* recta y otra completa haciendo ésta de derecha a izquierda.

En el quinto, *carrera* añadida hacia la izquierda.

En el sexto, en el mismo sitio, dos *cabriolas*, una recta y otra de vuelta completa haciendo ésta de izquierda a derecha y terminar con los otros dos compases.

LXXXI
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer dos *cuatro-pelos* redoblados, dos *carreras* de vuelta completa, dos *zapateos* y dos medias *cabriolas*, así:

En el primer compás, un *cuatro-pelos* redoblado.

En el segundo, otro *cuatro-pelos* redoblado.

En el tercero, *carrera* sencilla de vuelta completa, de derecha a izquierda con *zapateo*.

En el cuarto, *carrera* sencilla de izquierda a derecha, haciendo vuelta completa, con *zapateo*.

En el quinto a cada *cabriola* quedando con el pie izquierdo sobre el derecho.

En el sexto, otra *media cabriola*, quedando el pie izquierdo sobre el derecho y terminar con los dos últimos compases.

LXXXII
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases ha de hacer dos *zapateos*, dos *carreras* añadidas, cuatro *cabriolas* rectas y dos *cabriolas* de vuelta

entera.

En el primer compás, haciendo un *zapateo* con el pie derecho, se ejecuta una *carrera* añadida al mismo lado.

En el segundo, dos *cabriolas* rectas, en el mismo sitio.

En el tercero, haciendo el *zapateo* con el pie izquierdo, ejecutar una *carrera* añadida hacia el mismo lado.

En el cuarto, dos *cabriolas* rectas en el mismo sitio.

En el quinto, una *cabriola* de vuelta entera de derecha a izquierda.

En el sexto, *cabriola* de vuelta entera de izquierda a derecha y terminar con los últimos compases.

LXXXIII OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer dos *carreras* añadidas, seis *cabriolas* rectas y dos *cabriolas* de vuelta entera, así:

En el primer compás, *carrera* añadida al lado derecho.

En el segundo, tres *cabriolas* rectas en el mismo sitio.

En el tercero, *carrera* añadida hacia la izquierda.

En el cuarto, tres *cabriolas* rectas en el mismo lugar.

En el quinto, una *cabriola* de vuelta entera de derecha a izquierda.

En el sexto, *cabriola* de vuelta entera de izquierda a derecha y terminar con los dos últimos compases.

LXXXIV OTRA MUDANZA

En los primeros seis compases tiene que hacer dos *carreras* añadidas, cuatro *alas de pichón*, dos medias *cabriolas* y dos enteras, rectas, así:

En el primer compás, *carrera* añadida hacia el lado derecho.

En el segundo, en el mismo sitio, dos *alas de pichón*.

En el tercero *carrera* añadida hacia la izquierda.

En el cuarto, en el mismo lugar, dos *alas de pichón*.

En el quinto, dos medias *cabriolas*.

En el sexto, dos cabriolas completas, rectas, y terminar con los dos últimos compases.

LXXXV
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *vuelatas-perdidas* y cuatro *carreras* sencillas, así:

En el primer compás, una *vuelta perdida* de derecha a izquierda.

En el segundo, otra igual de izquierda a derecha.

En el tercero, dos *carreras* sencillas, una hacia la derecha y la otra hacia la izquierda.

En el cuarto, dos *carreras* sencillas de vuelta completa, una de la derecha y la otra de la izquierda.

En el quinto, *vuelta perdida* de derecha a izquierda.

En el sexto, otra igual de izquierda a derecha, y terminar con los dos últimos compases.

LXXXVI
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases tiene que hacer ocho *cabriolas* de las de a cuatro lados, dos *carreras* sencillas y dos *cabriolas* de vuelta entera, en esta forma:

En el primer compás la *chorrocha* para adelante y *cabriola* para atrás.

En el segundo, dos *cabriolas* a los dos lados, la primera a la derecha y la otra a la izquierda.

En el tercero, una *carrera* sencilla y una *cabriola* de vuelta entera; *carrera* a la derecha y *cabriola* de derecha a izquierda.

En el cuarto *carrera* sencilla hacia la izquierda y *cabriola* de vuelta completa de izquierda a derecha.

En el quinto, lo mismo que lo hecho en el primer compás.

En el sexto, lo mismo que en el segundo y termina con los dos últimos compases.

A esta mudanza le caería bien darle la terminación de los dos últimos compases en esta forma:

En el séptimo compás debe hacer una *cabriola* ágil de vuelta completa del lado derecho hacia el izquierdo y en el octavo una *chorrocha* para adelante, que sea airosa.

De vez en cuando hace bien terminar la melodía con una *chorrocha* para adelante, y sobre todo en las melodías antiguas, al hacer los puentes de la danza, al comenzar una nueva melodía cuando ha terminado la otra y cuando se traen al baile a las señoras y a las muchachas. El bailarín puede hacer mudanzas por miles, una vez aprendidas las que he apuntado.

Un ordenador de ramilletes puede hacer con unas cuantas clases de flores diversos ramilletes, cambiándolas con gran gusto; una vez, colocándolas en medio; otras, en el extremo; poniéndolas una vez en su sitio; otras, en otro; colocándolas arriba, abajo...

Lo mismo ocurre con los escritos. Aunque no haya más que veinticuatro letras para escribir, con estas mismas se dan a entender todas las lenguas del mundo con toda claridad y satisfacción de lo que uno pueda idear, si se colocan en su sitio según el genio de la lengua. Del mismo modo el bailarín también puede hacer cuantas mudanzas le vengan en gana si se penetra bien de las que he descrito. Pero por más que con sus piernas ejecute movimientos bonitos, si éstos no concuerdan bien con el compás, tendrán el mismo mérito sus bailes que el de un reloj que saltando las muescas no sabe cuándo ha de dar la hora.

Las instrucciones que he dado para la danza del comienzo sirven también para la música de la llamada de señora o contrapás; pero no para los zortzikos, porque éstos se tocan más rápidamente y no hay en éstos tanto tiempo para desarrollar, efectuar un trabajo como en aquéllos.

LXXXVI

INSTRUCCION PARA BAILAR COMO ES DEBIDO
LOS ZORTZIKOS

De la misma manera que he expuesto para bailar la danza del comienzo, se ha de bailar también, en los zortzikos, el sencillo, suprimiendo en éste el movimiento de pies que se hace afuera en el primer compás, en el segundo, quinto y sexto.

LXXXVIII

OTRA MUDANZA TAN LENTA COMO LA SENCILLA

Tiene que hacerse en los seis primeros compases dos *carreras sencillas*, y dos *cuatro-pelos sencillos*, así:

En los dos primeros compases, una *carrera* sencilla hacia el lado derecho.

En los dos siguientes, otra *carrera* sencilla hacia la izquierda.

En el quinto compás, un *cuatro-pelos* sencillito hacia la derecha.

En el sexto, otro hacia la izquierda, y el fin con los dos últimos compases.

LXXXIX

OTRA MUDANZA MAS COMPLICADA

Se hacen en los seis primeros compases dos *cuatro-pelos* redoblados, y dos *cabriolas* de vuelta completa, en esta forma:

En los dos primeros compases, un *cuatro-pelos* redoblado, comenzando con el pie derecho. En los dos compases siguientes, otro comenzando con el izquierdo. En el quinto, *cabriola* de vuelta completa, de derecha a izquierda. En el sexto, otra *cabriola* de vuelta completa de izquierda a derecha, y terminar con los dos últimos compases.

XC

OTRA MUDANZA

Ha de hacer en los seis primeros compases dos *carreras* sencillas, cada una con un *zapateo*, hacia cada lado; dos medias *cabriolas* y otras dos enteras rectas, de este modo:

En los dos primeros compases, *carrera* sencilla y *zapateo* hacia la derecha; en los dos siguientes, *carrera* sencilla y *zapateo* hacia la izquierda. En el quinto compás, dos medias *cabriolas*, la primera teniendo por encima el pie izquierdo, posándose en tierra, y la segunda, teniendo encima el pie derecho. En el sexto compás, dos *cabriolas* enteras rectas y terminar con los dos últimos compases.

XCI

OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases ha de hacer cuatro *cuatro-pelos* sencillitos y dos *carreras* sencillas de vuelta a cada lado, así:

En los cuatro primeros compases, cuatro *cuatro-pelos* senci-

llos, uno por cada compás. En el quinto compás, *carrera* sencilla de vuelta, del lado derecho hacia el izquierdo. En el sexto, lo mismo de izquierda a derecha, y terminar con los dos compases restantes. Las *carreras* sencillas se han de hacer muy rápidamente, porque hay mucho que hacer en los zortzikos al ejecutar en cada compás una *carrera*.

XCII
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases, dos *carreras* sencillas con *cabriola* recta en cada una y cuatro *ala de pichón*, en esta forma:

En los dos primeros compases, *carrera* sencilla hacia el lado derecho y *cabriola* recta en el mismo sitio. En los dos siguientes, *carrera* sencilla hacia la izquierda y *cabriola* recta en el mismo sitio. En el quinto y sexto, cuatro *ala de pichón*, dos en cada compás; comenzando el primero con el pie derecho en el aire y terminando con los dos últimos compases.

XCIII
OTRA MUDANZA

Tiene que hacer en los seis primeros compases dos *carreras* añadidas a cada lado y dos *cabriolas* de vuelta completa, en esta forma:

En los dos primeros compases, *carrera* añadida hacia la derecha; en los dos siguientes, hacia la izquierda. En el quinto compás, *cabriola* de vuelta completa de derecha a izquierda. En el sexto, lo mismo de izquierda a derecha, y terminar con los dos últimos compases.

XCIV
OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer dos *carreras* sencillas de vuelta, con cada *zapateo*, a cada lado y cuatro *cabriolas* rectas en esta forma:

En los dos primeros compases, *carrera* sencilla de vuelta con *zapateo*, de derecha a izquierda; en los dos siguientes, otro tanto de

izquierda a derecha; y en los dos otros compases, cuatro *cabriolas* rectas, dos en cada compás, y terminación en los dos últimos compases.

XCV
OTRA MUDANZA

Debe hacer en los seis primeros compases dos *zapateos* y dos *carreras* sencillas a cada lado, con vuelta perdida en cada uno, así:

En el primer compás, un *zapateo* comenzando con el pie derecho. En el segundo, otro comenzando con el izquierdo. En los dos compases siguientes, *carrera* sencilla hacia el lado derecho y vuelta perdida en el mismo sitio, teniendo en el aire el pie derecho. En los compases quinto y sexto hará otro tanto hacia la izquierda; *carrera* sencilla y vuelta perdida en el mismo sitio, teniendo en el aire el pie izquierdo, y terminar con los dos últimos compases.

XCVI
OTRA MUDANZA

Debe hacer en los seis compases cuatro *ala de pichón* y cuatro *cabriolas*; dos rectas y otras dos de vuelta completa, así:

En los dos primeros compases cuatro *ala de pichón*, comenzando en forma que esté en el aire el pie derecho. En el tercer compás, una *cabriola* recta. En el cuarto, *cabriola* de vuelta completa, de derecha a izquierda. En el quinto, otra *cabriola* de vuelta completa, de izquierda a derecha, y en el sexto, *cabriola* recta, terminando con los dos últimos compases.

XCVII
OTRA MUDANZA

Tiene que hacer en los seis primeros compases dos *carreras* sencillas con cada *cabriola* de vuelta completa y cuatro *cabriolas* rectas, de este modo:

En los dos primeros compases, *carrera* sencilla hacia la derecha, y por el mismo lado, una *cabriola* de vuelta entera hacia la izquierda; en los dos siguientes, *carrera* sencilla hacia la izquierda y *cabriola* de vuelta entera hacia la derecha; en el quinto y sexto

compases, cuatro *cabriolas* rectas; terminando con los dos últimos compases.

XCVIII OTRA MUDANZA

En los seis primeros compases debe hacer cuatro *cabriolas* a los cuatro lados y dos *cabriolas* de vuelta completa una a cada lado, de esta forma:

En el primer compás, *cabriola* hacia adelante o *chorrocha*. En el segundo, *cabriola* hacia atrás. En el tercero, *cabriola* ladeada hacia la derecha; en el cuarto, otro tanto hacia la izquierda; en el quinto, *cabriola* de vuelta completa de derecha a izquierda. En el sexto, otro tanto de izquierda a derecha, y terminar con los otros dos compases.

Las mudanzas que he descrito —dice Iztueta— para los zortzikos sirven también para las melodías antiguas; pero es de todo punto necesario el acomodar aquellas (mudanzas) a los números que he puesto, si se quiere bailarlos bien.

Os he expuesto claramente cuántas y cuáles mudanzas caben en cada compás; y también cómo se han de acomodar todas las melodías hasta ocho compases. Y como el bailarín no debe nunca pasar de los ocho compases sin darles una terminación, fácilmente se comprenderá cómo debe bailar las melodías antiguas, guardando siempre los dos últimos compases, como se ha dicho, para la terminación de todos los números. Para esto tengo que declarar todavía cómo se ha de terminar el de dos números, en el lugar en que se halla solo.

En todos los lugares en que se hallan dos compases solos, el bailarín debe hacer, en el primero, una *cabriola* de vuelta completa de derecha a izquierda, y en ella queda teniendo el pie izquierdo sobre el derecho, como en el séptimo compás de todas las terminaciones; entonces le basta hacer con el pie derecho lo que hace en todas las terminaciones.

No hago esta advertencia sino porque hay que bailar toda clase de danzas empezando con el pie derecho y terminando con el mismo. Así, pues, cuando se hallan dos compases solo, si se baila como se ha dicho, se comenzará y terminará con el pie derecho, pues el izquierdo está ocupado.

XCIX

DIVERSIONES DEL PUEBLO VASCO

Agrupamos bajo este título algunas que Iztueta señala en su libro, y de las que hacemos un breve extracto.

Pelotaris.— Atestigua Iztueta que la diversión de la pelota estaba muy arrinconada, achacándolo a la introducción del guante, moda que hizo su aparición hacía veinte años. Por el guante se construyeron trinquetes, de los que en su juventud no conoció él ninguno ni en Vizcaya ni en Guipúzcoa. Era opinión corriente que el pelotari que jugaba con frecuencia en trinquete perdía fuerza, se le debilitaba el brazo.

Versolaris.— Improvisar versos sobre un tema dado ha sido y es cosa habitual en el país. Iztueta señala el hecho de haber presenciado una contienda entre dos de estos improvisadores que duró dos horas. La concurrencia era de 4.000 personas. Estos improvisadores eran gente iletrada. Iztueta se lamenta de que algunas veces hubo alcaldes que, en oyendo la música de estos improvisadores, caían sobre ellos apresuradamente como si se tratara de criminales.

Apuestas de bueyes.— Iztueta señala la mucha afición de los guipuzcoanos a este género de diversión. Cita algunos hechos, como el de la pareja de bueyes que arrastraron 420 arrobas; el de que 20 hombres apostaron contra la mejor pareja de bueyes, ganando aquéllos; el de uno que llevó a hombros 24 arrobas de hierro, etc.

Apuesta de carneros.— Otra diversión muy del gusto de los guipuzcoanos. Cita también Iztueta casos de lanzadores de palos a larga distancia, entre los que había uno que lo hacía mirando hacia atrás; de saltadores y de quienes sobre un pie, en dos *chingos*, y salto, pasaban los 30 pies.

Hace mención de los *Makilkaris* (que manejan la maquilla) con mucha destreza, de los *Palankaris* (lanzadores de palanca), señalando algunas marcas que se hicieron en su tiempo.

EL LIBRO DE MUSICA DE LAS DANZAS DE GUIPUZCOA

Como hemos indicado más arriba, al texto descriptivo de las danzas acompañó otro musical en que se transcribían las melodías propias de los bailes. Consta éste de 56 melodías, las 36 de las danzas reseñadas y las restantes, diversos aires musicales. He aquí

el índice de este cuaderno: *Kuarrentako erreguela*, *San Sebastián*, *Galantak*, *Txantxakak*, *Eun dukatekoa*, *Betronio txikia*, *Betronio aundia*, *Azalandare*, *Erreguela zarra*, *Eun da bikoia*, *Amorea Margatitaxo*, *Punta motz*, *Erribera*, *Ondarribia aundia*, *Ondarribia txikia*, *Napartxo*, *Ormatxulo*, *Upelategui*, *Txipiritona*, *Erreberentzia*, *Txakolin*, *Mizpirotz*, *Graziana*, *Belauntxingoa*, *Guizon-dantza*, *Gazte-dantza*, *Etxeandre dantza*, *Galaien esku-dantza*, *Neskatxen esku-dantza*, *Edate-dantza*, *Ezpata-dantza*, *Brokel-dantza*, *Pordon-dantza*, *Jorrai-dantza*, *Azeri-dantza*, *Bizkai-dantza*, *Bigarren aldiko zubiak eguiteko soñua*, *Dantza bukatzeko soñua*, *Alkate-soñua*, *Prozesioko-soñua*, *Alboraetako soñua*, *Bukaera*, *Ezkon berriak lotartzeko soñua*, *Aurtixikiari lo-eragiteko soñua*, *Aita San Ignazio-ren marcha*, *Kantabriako marcha*, *Zezenan soñua*, *Zapatagilen soñua*, *Esku aldatzeko soñua*, *Aita Meakerrek ardoari jarritako soñua*, *Neskatx gizonkoiak erritik botatzeko soñua*, *Korpus goizeko-soñua*.

No todos los números tienen letra, aunque sí la mayoría. Como hemos dicho al principio de este libro, los zortzikos en seis por ocho se han transcrito en cinco por ocho. Algunas de las letras no son las originales, pues la censura de la época mandó expurgarlas. Estas letras son, en general, o amorosas, o báquicas, alguna vez históricas. No falta melodía a la que se ha aplicado letra después de la publicación del libro de Iztueta, v. gr., la *Marcha de San Ignacio* (7). Algunas de las melodías de este libro de música no son de baile. La edición original de la música es rara, no fácil de encontrar. Por ello remitimos al lector curioso a la publicada por la Soc. de Estudios Vascos (1929).

* * *

NOTAS:

- (1) Se conserva en parte aún este modo de ensayarse, pero no es común la actuación de los chistularis en locales cerrados, si no es con ocasión de bodas u ocasiones parecidas. (N. del T.).
- (2) Hoy los traducimos por cinco por ocho.— (N. del T.).
- (3) El zortziko es una estrofa de ocho versos. Musicalmente, es una melodía escrita hoy en cinco por ocho, dividido el compás en 3 y 2. Antiguamente se escribía este ritmo en seis por ocho, pero no era la transcripción exacta del valor de las notas. Acerca de este particular, cfr. P. DONOSTIA, dos artículos aparecidos en *RIEV*, 1928 y 1929.
- (4) *Sasi* es sinónimo de *zarzal*; se dice: *sasikume* = al hijo ilegítimo; *sasi-mediku* = al curandero, etc.— (N. del T.).
- (5) Cfe. M. SCHNEIDER, *La danza de espadas y la tarantela*, Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales, por. Barcelona, 1948; R. WOI FRAM, *Die Volks-*

tanze in Oesterreich, Salzburg, 1951.

(6) La cana equivale a 84 cms.— (N. del T.).

(7) Cfr., acerca de su posible origen extranjero, P. DONOSTIA, dos artículos en *RIEV*, 1930 y 1935, y el colofón que les añadí en *BAP*, 1951 (N. del T.).

★ ★ ★

73.- ESNAOLA COMPOSITOR

[Inédito. Pronunciado en 23-Oct.-1954]

Señoras, Señores:

Invitado a participar en el homenaje al Mtro. Esnaola, voy a exponer con brevedad, y no a fondo, sino a grandes rasgos, el tema que se me ha encomendado: *Esnaola compositor*.

No disponemos de obras suyas en número suficiente para diseñar un perfil acabado. Lo que de él se ha impreso es muy poco: un cuaderno de *13 Coros a voces mixtas*, de los que oiréis cinco esta noche. Con él a la vista hilvano estas cuartillas.

Para juzgar a un compositor lo primero es situarle en su época. Conocida de algunos de los presentes es la de Esnaola, que todavía no se ha esfumado en nuestro horizonte. En su juventud estaban en boga los concursos orfeónicos de voces graves, en que se concedía mayor importancia a la bondad y a la potencia de las voces que no al repertorio. Era éste limitado y no del mejor gusto, y abundaba en efectos espectaculares, propios para entusiasmar a un auditorio de cultura musical no muy depurada. Aquellos concursos, ora locales o provinciales, ora nacionales o internacionales, eran más bien pugilatos, competiciones que dirían algunos; pero tuvieron la virtud de agrupar aficionados a la música y de preparar el advenimiento de orfeones como el Pamplonés, el Donostiarra y la Sociedad Coral de Bilbao. Aun por sola esta brillante floración de agrupaciones corales, que hoy vemos en el País Vasco, son dignos de aplauso aquellos beneméritos precursores.

Tal fue el ambiente en que Esnaola creció y se desarrolló. Pero tuvo el mérito de no inmovilizarse. Comprendió que aquellos concursos, —en que alguna vez había triunfado gloriosamente la enseña donostiarra—, eran hartamente deficientes en calidad artística, y que el remedio del mal consistía en ampliar con voces femeninas el estrecho cauce en que se mueven las voces graves.

Visto y hecho. Esnaola creó y tuvo a su disposición un hermoso instrumento coral de voces mixtas, del que supo sacar provecho, no sólo en beneficio del arte, sino también de su propia tarea de compositor. Porque, para descubrir las posibilidades que ofrece un coro o una orquesta, el mejor medio es ejercer oficio de director, con todos los malos ratos que el cargo trae consigo.

Esnaola, en efecto, aprovechó la coyuntura que para perfeccionarse le brindaba el orfeón reestructurado. Con el nuevo instrumento coral, cosa antes imposible, ensayó algunos coros de Debussy y de Ravel. Sabido es que estos autores, si escribiendo sus deliciosos cuartetos ensancharon el cauce por donde discurre la música de cámara, también al componer sus coros ampliaron las márgenes en que se mueven las voces, particularmente en lo que mira a la extensión y tratamiento de los tenores. Precisamente en el coro *Zuregatik* que vais a oír, los tenores están tratados de manera que, fundidos con los contraltos, crean una sonoridad dulce y robusta agradable. Son detalles que delatan mano experta y conocedora de los recursos del instrumento.

No se puede catalogar a Esnaola entre los compositores modernos, mejor dicho, modernistas, para quienes disonancia es sinónimo de belleza. Su armonía es conservadora, tradicional, sea dicho en el buen sentido de la palabra.

Un compositor de música vocal, sin acompañamiento, por fuerza ha de ser polifonista, mejor diríamos, polimelodista; y el recurso obligado en tales casos es la imitación. Nuestro Maestro la utiliza, pero siempre con su cuenta y medida. Hay en el cuaderno de *13 Coros Mixtos* dos composiciones religiosas, *Benedictus* y *Salve*, en que la imitación está en su propio lugar. Son dos bellas composiciones inspiradas en los buenos modelos de la polifonía del siglo XVI, mas no servilmente imitadas. En ellas se echa de ver la maestría de Esnaola en el manejo de la masa vocal, procediendo no por contrastes violentos, sino por planos, en que va situando los trozos a solo con las respuestas del conjunto del coro.

Este polifonismo, indispensable en quien escribe para coros,

idéntico en cuanto a movimiento, ya se trate de arte religioso, ya de profano (como en arquitectura, ya religiosa, ya civil, es idéntico un arco románico), Esnaola sabe adaptarlo con habilidad al texto literario: si religioso, con mesura y sobriedad propias del caso; si profano, aquí será juguetón, allá romántico, más allá marcadamente rítmico, según lo requiera la canción. Pero Esnaola suena siempre bien, cualidad que distingue a los compositores de fina estirpe.

Esnaola, buen conocedor de los públicos ante quienes tenía que presentarse, cedía alguna que otra vez ante ellos con algún latiguillo final, de esos que arrancan el aplauso. Mas por lo general sus efectos son de buena ley. Tiene para mí especial recuerdo su *Artzai Txirula*, en que se precisa un tenor ligero de gran calidad. Lo digo porque la melodía, que es graciosa, elegante, muy siglo XVIII, recogida por él de un boyero, me la comunicó, y yo la incorporé en mi *Cancionero* (n.º 332, p. 164). En la transcripción y armonización de Esnaola se echa de ver la mano de quien conoce bien los recursos vocales. No en vano fue un reputado profesor de canto.

No me compete hablar de Esnaola director de Orfeón; mas sí creo poder ensamblar ambas actividades suyas, la de director y la de compositor. Porque el ser compositor ayuda a comprender bien la mente, el texto musical, la gramática, el estilo del autor cuya obra interpreta. Y Esnaola director tuvo la ventaja de ser un buen compositor.

Por desgracia, lo que de él nos queda es poco. Si hubiera obras inéditas suyas, habría que revisarlas y darlas a la estampa; por lo menos otro cuaderno como el de los *13 Coros Mixtos*.

Lo mismo digo de las obras de otros compositores del País: se ha de pensar en editarlas, si no todas, al menos alguna parte de ellas. Cuando uno quiere saber lo que han hecho los compositores de épocas pasadas, —porque los ha habido—, para así formar juicio exacto de su capacidad musical y de la densidad artística del País, tropieza con la dificultad de no conocer sus producciones. Sería de desear que, publicadas o manuscritas, se guardaran en una biblioteca donde poderlas estudiar.

Las obras inéditas de Esnaola, si las hay, no han de ser difíciles de hallar. Reunámoslas, aunque no se hayan de publicar, y sean testimonio del mérito de uno de los vascos que han sabido honrar al País.

Lecaroz, 15 - Oct. - 1954.

* * *

74.- OÑATE Y EL «AGUR JAUNAK»

[OÑATE, 1954-1955, p. 15-16]

a REYES CORCOSTEGUI,
alcalde de Oñate.

Los que asistimos al I Congreso de Estudios Vascos de Oñate (1918) no olvidaremos fácilmente las escenas que en esta linda villa presenciarnos. Reunión de las cuatro Diputaciones con sus maceiros, conferencias, estudios sobre temas del país, exposición, exhibición de nuestros festejos populares, todo ello envuelto en un ambiente de simpatía, compenetración de espíritu, que iluminaba los rostros de los congresistas.

Hay una nota que hay que dejar consignada en esta Revista, a la que me invitan. Es el recuerdo que para nosotros tiene la melodía *Agur Jaunak*, y haberla oído en los balcones del Ayuntamiento de Oñate, este edificio tan aristócrata que da a la villa un sello inconfundible. Porque se ha de hacer constar que el *Agur Jaunak* sonó por primera vez, como un himno para las Diputaciones, en aquel Congreso de 1918. Los clarineros y los txistularis engualdrapados lanzaban desde aquellos balcones barrocos las notas de la melodía popular, mezclándose, confundiéndose los dulces sonidos de los txistus con las notas incisivas de las trompetas oficiales.

¿De dónde venía esta amalgama sonora? Puedo decirlo porque tuve que intervenir en este maridaje musical y en otros momentos, como organizar la música de la Misa mayor en la magnífica iglesia parroquial. Un diputado provincial guipuzcoano, el señor Ignacio Pérez Arregui, era el encargado de algunas de estas facetas del

programa y juntos cambiábamos impresiones para que el conjunto fuera digno, noble, bello. Necesitábamos un himno con que recibir a las Diputaciones, que les acompañara en sus presencias oficiales.

Convinimos en aceptar el *Agur Jaunak*, por ser corto y por tener aire señorial. Los dos tuvimos la misma idea; convinimos en ella y el que estas líneas escribe hizo el sencillo acoplamiento de las trompetas y los txistus. La música es noble y la letra es una salutación sobria, verdadero modelo de un texto para estas circunstancias. Recordar aquella plaza oñatiarra, vestida de sol, con el fondo de montañas tan majestuoso, es recordar uno de los buenos momentos de la vida en que un pueblo sin distinción de ideas rinde pleito homenaje a sus autoridades, homenaje sincero, nada ficticio.

¿De dónde procede esta melodía? La conocíamos desde hacía tiempo por haberla hallado en uno de los volúmenes de melodías vascas de la colección de Echeverría y Guimón. Recuerdo haber leído (creo que en algún libro de Peña y Goñi) que cuando nuestros pelotaris atravesaban la frontera, después de jugado el partido, al volver a transponerla, les acompañaban los colegas vasco-franceses y les cantaban esta melodía, salutación-despedida. No he podido volver a dar con esta cita.

En cambio, recorriendo la revista tan interesante *Euskal Erria*, año 1896, leí una conferencia de Peña y Goñi, en que se hace alusión a la melodía de que nos ocupamos en este artículo. *Los Cantos Euskaros* es el título de la conferencia; y Peña y Goñi habla del pelotari Lecuona (Urchalle). Dice el autor:

“Este jugaba en su juventud un partido de pelota contra otros jugadores franceses. Perdieron éstos y cuando los españoles festejaban el triunfo, presentóse un robusto mocetón, que dijo, traducido, lo siguiente: *Salud, señores; Agur Jaunak*. Con esto quería decir (afirma Urchalle) les diéramos la revancha” (pág. 492).

Sabemos, pues, de dónde viene esta melodía que ya ha tomado carta de naturaleza en nuestros pequeños conciertos, en saluciones instrumentales o vocales. Para los que vivimos aquel memorable Congreso de 1918, la melodía *Agur Jaunak* tiene un recuerdo especial. La juventud, el paisaje, el tiempo delicioso de septiembre, la ilusión nueva por los trabajos del país, la convivencia con los que se sentían movidos por idénticos ideales de cultura vasca, aquella plaza tan propicia para las exhibiciones de las autoridades provinciales, tan señores en sus cortejos, aquellos juglares oficiales de túnicas

polimitas, todo ello quedó grabado en el espíritu. La plaza de Oñate es el marco imprescindible para nuestros ensueños. Y qué grato me es decir, dejar consignado, que en esta plaza sonó por primera vez, oficialmente, el *Agur Jaunak*. Que no se olvide este detalle de la vida municipal de la villa. Yo me complazco en ponerlo en estas líneas.

Es grato consignar que las notas del *Agur Jaunak*, como música señorial, haya acompañado a nuestros cortejos oficiales en Oñate y en Azpeitia. El día 1 de agosto del mismo año sonó el *Agur Jaunak* en las fiestas de Azpeitia-Loyola dedicadas a San Ignacio de Loyola según tradición. El *Agur Jaunak*, bendecido, bautizado como quien dice, hizo su principal manifestación en estas dos presentaciones guipuzcoanas.

Grato recuerdo el de Oñate-Azpeitia, que permanece vivo en nuestras memorias...

★ ★ ★

75.- EL ORGANOS DE TOLOSA 1686

[AM, Vol. X (1955), p. 121-136.]

Transcribimos a continuación el contrato, disposición, construcción y revisión del órgano de Santa María de Tolosa (provincia de Guipúzcoa), en 1686. Creemos que su descripción puede interesar a los lectores, no sólo por los detalles de su composición, sino, singularmente, por el caso raro de la revisión detallada del trabajo hecho, revisión llevada a cabo por un experto. Este, según se ve por la lectura del documento, cumplió con su misión muy a conciencia.

Dos son los organeros o constructores del instrumento. La traza, la disposición se debe a Fray Joseph de HECHABARRIA, franciscano; la construcción, a JOSEPH DE ECHEBARRIA, vecino de la villa de Oñate, que según este documento, estaba casado con Catalina de Iruñaga. ¿Eran parientes estos dos organeros? Tal vez. No olvidemos, sin embargo, que el apellido Echeverría, Echavarría, con variantes gráficas, es muy común en el País Vasco. Lo que sí sabemos es que el Padre Hechavarría llama a Joseph de E. «mi discípulo» (1).

El Padre Joseph de ECHEVARRIA hizo el órgano de San Diego de Alcalá de Henares, el de Eibar (Guipúzcoa), por los años de 1659; el de Mondragón (Guipúzcoa), en 1667. El Padre Joseph de ECHEVARRIA era de Eibar, y se llamaba también José de FIZAGA Y ECHABARRIA. Construyó también, en 1665, el órgano de San Francisco de Vitoria, y se ofreció para el de Arrate (Guipúzcoa). En el siglo XVII hubo un organero ECHEVARRIA (Pedro), que residía en Madrid, y fabricó en

1699 los órganos nuevos de la Catedral de Toledo (2). Del mismo nombre fue el que construyó, en 1644, el de la Catedral de León (3). Fechas tan distantes en la fabricación de estos órganos, ¿pueden autorizarnos a identificar la persona, a tenerla por una sola?

Del revisor de la obra de Echevarría, FELIX DE YOLDI, no tenemos noticias que nos declaren lugar y fecha de nacimiento.

Se cita en estas declaraciones a Juan de APEZECHEA. *Juan o Juanes*, que en 1670-71 *adreço el organo* de la parroquia de Lesaca (Navarra), trabajo por el que se le dieron 200 rs. (4). Hubo tres organeros de nombre APEZECHEA: *Juan*, de quien acabamos de hablar; *Tomás*, que en 1723 hizo el órgano de Fuenterrabía pidiendo que «acabada la obra de la composición del órgano... vengan mros. que lo reconozcan» (24 de noviembre), y pidiendo, en 14 de noviembre de 1725, «se le autorice a repasar toda la cañutería y afinar las voces»... (5).

Pide también se haga escritura para «anualmente registrar la cañutería».

Del tercero, *Cipriano*, que hizo el órgano de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona, en 1683, hablé en un folleto mío. (6)

En la escritura de convenio «para executar cuatro fuelles de abanico y diferentes registros en el órgano de la Parroquia Santa María de Tolosa» se cita al maestro organero MATIAS DE RUEDA Y MAÑERU. Esta escritura es de 1725. En 1722 este mismo organero de Pamplona hizo algunas reformas en el órgano de Elorrio (Vizcaya), por la cantidad de 4.850 reales, sin incluir la conducción de materiales que se habían de traer de Pamplona, así como la manutención del maestro y oficiales. (7)

ORGANO NUEVO DE SANTA MARIA DE TOLOSA (8)

Escritura otorgada, en 19 de abril de 1686, entre los señores Alcalde, Fiel, y Regidores de esta villa de Tolosa y Joseph de ECHEBARRIA, maestro organero, para hacer el nuevo órgano de la iglesia parroquial de esta villa. (Escn.^o Ignacio de AYERO, Leg. 1109, fol. 43-55).

«En la sala de ayuntamientos de la casa del Concejo de esta Noble y Leal villa de Tolosa, a diez y nueve días del mes de abril de mil seiscientos y ochenta y seis años..., se constituyeron personalmente los señores (ya referidos) como representación de la villa patrona única merelega de la iglesia parroquial Santa María de esta

villa e de la otra Joseph de ECHEBARRIA vecino de la villa de Oñate y maestro de hacer órganos; y dijeron que los dichos señores Alcalde, fiel y regidores en Concejo y Regimiento abierto de vecinos especiales de esta misma villa recibieron poder para otorgar las escrituras y para los demás actos pertinentes a la obra de un nuevo órgano respecto de hallarse muy descompuesto y viejo el que de primero había...»

Las condiciones a que debía sujetarse eran: que a él no le tocaba obrar la caja, escultura y guarnición de hierros etc., lo cual corría por cuenta de la villa, ésta le proporcionaría todos los materiales necesarios y le pagaría 2.700 ducados en diversos plazos, haciendo al final examen de lo obrado por maestros peritos en el arte. Debería sujetarse el maestro organero a los dos memoriales que se insertan a continuación, poniendo en el órgano nuevo las diferencias de voces y demás de que hablan los citados memoriales.

Se le cedía toda la cañutería del órgano viejo; le proporcionarían algunos árboles para sacar el material que necesitara, y se le daría casa-habitación y obrador. Debería entregar la obra terminada dentro de dos años..., etc.

«Memorial de las diferencias con sus registros que se han de executar en el órgano de la iglesia matriz de la noble villa de Tolosa, según que el Padre Maestro Fray Joseph de Hechabarría delinió y ordenó en la traza de la caja para cuya expedición fue llamado el dicho Padre maestro el año de 1683.

Advertencia.— Lo primero es de advertir que el juego de teclas que el dicho órgano ha de llevar, no será conforme a los que hasta ahora se han usado por el reconocimiento que ha habido entre maestros peritos en el arte de la música, pues en ellos hallado se han muchas imperfecciones, pues faltan al rigor de la música como se ha experimentado, hasta que con comunicación y estudio bien largo, tome otra forma, llevándome no sólo la curiosidad, mas sí reparando ser muy importante que los órganos estuvieren bien cavales, por todo género de acompañamientos (sin suplefaltas). Bien se sabe que en muchos tiempos se ha usado de arpa de una orden y por lo narrado se han executado que fueren de dos órdenes (y aun así están faltos los acompañamientos). Supuesto lo dicho, cuando fui llamado al convento del glorioso San Diego de Alcalá de Henares, puse por execución en el órgano de dicho convento a que llevase un teclado con las circunstancias que pide la música: y son en número cincuenta y ocho teclas. Que estas las necesita si es que ha de quedar con la perfección debida. Y no por esto dificulta los organis-

tas tener empacho o embarazo para tañer por causa de que la disposición de ellas no estorba a la ejecución del tañer como sucede a instantes en dicho órgano de Alcalá, pues a cada paso le tañen los que sólo están hechos a un juego de teclas comunes que son cuarenta y dos, porque la disposición con que están las añadidas hasta las cincuenta y ocho es de forma que cuando la ocasión pide, se sirve el organista de ellas. Y no es ponderable la diferencia de instrumento a instrumento o de órgano a órgano común. En fin la dicha ejecución obligada a que en la Corte se ha executado al simil, que es en las Descalzas Reales. Y además los arpistas que asisten en las capillas reales han añadido más cuerdas, después de haber palpado y visto la curiosidad con necesidad para dicha ejecución. Y no dejo de considerar que a algunos les parecerá novedad por no haberlo visto ni oído, cuando no dudo que ignoraran por relación. Esto supuesto (lo que es en estas partes) elegirá la noble villa conforme a su gusto y dictamen, así en lo dicho como en añadir o quitar diferencias o registros.

Los que lleva el dicho órgano de San Diego de Alcalá son los siguientes:

1.º Lo primero lleva un flautado de veinte y seis octava abajo del de trece, el cual es gradatim en todo el teclado. Y este género de flautado se ha executado en pocos órganos. Y lo que es estos países bajos sólo lo tiene el órgano de la villa de Heybar.

2.º Mas lleva otro flautado de entonación de trece. Que es el común que se pone en órganos de trece. Y éste está en octava de veinte y seis gradatim en todo el teclado.

3.º Mas lleva otro flautado menor. Llamam octava del de trece. Gradatim.

4.º Mas lleva la diferencia de la docena, clara. Gradatim.

5.º Mas lleva la diferencia de la quincena; gradatim. Esta se puede doblar (más es superfluo).

6.º Mas lleva la diferencia de la diecinueve; gradatim.

7.º Mas lleva la diferencia de las compuestas del lleno, cuatro caños por punto con sus aumentaciones.

8.º Mas lleva la diferencia de la zimbala, 4 caños por punto con sus aumentaciones.

9.º Mas lleva la diferencia de la sobre-zimbala; tres caños por punto con sus aumentaciones.

Con todos estos registros se componen tres géneros de llenos.

Síguense los flautados, los cuales no se echan en el lleno.

10.^o Mas lleva un flautado muy suave gradatim, y con él se hacen muchas misturas; el cual flautado sirve para afinar la voz humana. Y el octavo tono por cesolfaut.

11.^o Mas lleva otro flautado tapado, el cual es muy necesario para acompañar a voces delicadas y delgadas.

12.^o Mas lleva la diferencia del nasarte mayor; Gradatim.

13.^o Mas lleva otro nasarte mediano; Gradatim.

14.^o Mas lleva otro nasarte menor; Gradatim.

15.^o Mas lleva la diferencia llamada la Tolosana (alias la churumbela) Gradatim.

16.^o Mas lleva la diferencia llamada claron (es bien extraordinaria) y que a los que la han oído da suspensión.

Con estos registros se forma un lleno bien particular por no parecerse en nada al lleno principal que llevan los órganos, el cual lleno es muy acornetado, y es más alabado que lo restante que tiene el órgano por lo extraordinario; y se executan otras muchas misturas con dichos registros.

Síguense los registros que llevan los ecos. (Y es a saber que este órgano no lleva más de un juego de teclas y por él executan dichos ecos).

17.^o Lo primero lleva dos flautados, el uno ha de tener más voz, y el otro que le corresponde en eco muy suspenso.

18.^o Mas lleva medio registro alto de corneta real y otra corneta al simil en el eco.

19.^o Mas lleva medio registro de clarines. (Diferencia que la primera vez executó en el órgano de Alcalá de Henares, fuera de otras muchas novedades).

20.^o Y para la correspondencia del eco lleva otros tantos en el dicho eco.

Diferencias de lengüeta de Bronce, que alias se llaman Belicas.

21.^o Mas lleva un juego de trompetas reales Gradatim (esto es), porque se executan de tres géneros. Y que de los otros no se hace caución por no ser tan campanudas, ni asimilarse a la voz natural en el sonido de la trompeta.

22.^o Mas lleva el juego de dulzainas; Gradatim.

23.^o Mas lleva el juego de orlos (que hay de tres géneros y con diferente sonido), más estos son de modo que hasta agora no se han executado (salvo en el de Alcalá). Los cuales son tan dulces que de lejos se asimila a instrumento de cuerda de metal, como zitarra, o

tes. El fraile siempre firma HECHABARRIA, el lego que estaba casado con Catalina de Iransuaga, firma ECHEBARRIA.

1693. DECLARACION Y EXAMEN DEL NUEVO ORGANO DE TOLOSA

Por Félix de Yoldi (9).

«En la Noble y Leal Villa de Tolosa, a veinte y seis de agosto de mil seiscientos y noventa y tres años, ante el señor don Antonio de Echenagusia, alcalde ordinario de ella y su jurisdicción por su Magstad, pareció presente FELIX DE YOLDI, maestro de órganos, vecino de la villa de Lerín en el reyno de Navarra, y dijo que él había sido llamado por esta dicha villa a ver y reconocer el órgano nuevo que ha fabricado en la iglesia parroquial de ella Joseph de ECHEBARRIA, maestro del mismo arte, vecino de la villa de Oñate, y hacer su declaración jurada en orden a si el dicho órgano está fabricado perfectamente según atre y conforme a la escritura de obligación otorgada por el dicho ECHEBARRIA por testimonio de Ignacio de AYERO y los dos memoriales insertos en ella dispuestos y firmados por Fray Joseph de ECHEBARRIA y la traza que está firmada del dicho Ayero, para cuyo cumplimiento juró en forma de derecho en la vara real del dicho señor Alcalde, y debajo de este juramento, habiendo visto la dicha traza, escritura y los dos memoriales referidos y una declaración hecha en esta razón por Juan de APAEZECHEA, maestro de dicho arte, y visto y reconocido a toda su satisfacción por dentro y fuera el dicho órgano y pulsándolo, declaró lo siguiente:

1.º Declaró lo primero que el flautado de veinte y seis palmos está trabajado conforme arte, excepto que los ocho bajos principales están muy pobres de voz y es necesario corran con la igualdad que el resto del dicho flautado, sin embargo de que esta imperfección puede dimanar del poco viento que hoy dan los fuelles.

2.º Lo segundo declaró que el flautado de trece está muy bien fabricado, asentado y medido.

3.º Lo tercero declaró que el flautado menor, llamado octava abierta, está trabajado conforme la obligación del dicho JOSEPH DE ECHEBARRIA, quien ha añadido en este registro sin estar obligado a ello veinte y cuatro caños por haberlo duplicado de medio arriba.

4.º Lo cuarto declaró que el registro de la docena clara también está trabajado conforme arte, y en este ha añadido a su obligación otros veinte y cuatro caños por haberlo duplicado de medio arriba; y este aditamento y el del capítulo antecedente son de utilidad del dicho órgano.

5.º Lo quinto declaró que la quincena y decinovenas están conforme arte.

6.º Lo sexto declaró que las compuestas del lleno están conforme arte, y a este registro falta un caño en cada tecla porque debía tener a cuatro caños por punto según ambos memoriales, y no tiene sino a tres, y así le faltan cuarenta y cinco caños.

7.º Lo séptimo declaró que la zimbala está conforme arte, pero conforme al primer memorial, aunque no según el segundo y le falta un caño en cada tecla, y a este respecto los caños que le faltan son cuarenta y cinco y se le deben cargar porque está obligado a cumplir los dos memoriales.

8.º Lo octavo declaró que la sobrezimbala está conforme arte y muy cabal.

9.º Lo noveno declaró que el registro de los cascabeles está completo y conforme arte, y en esto se equivocó el dicho Apaezechea en su declaración.

10.º Lo décimo declaró que están conforme arte los nasartes y ha añadido uno a su obligación según los dichos memoriales; que este nasarte añadido se puede y debe compensar por la falta que tiene del registro de la churumbela que no le ha puesto con estar obligado a ponerle, y a esta falta equivale el aumento del dicho nasarte.

11.º Lo undécimo declaró que falta el registro del clarón a que está obligado, y consta de cuatro caños por punto y los que faltan por esta razón son ciento y ochenta caños.

12.º Lo duodécimo declaró que el flautado suave quinta arriba del de trece está según arte y los dichos memoriales y sirve para tañer la voz humana.

13.º Lo décimo tercero declaró que el registro llamado tapado está según arte y los dichos memoriales.

14.º Lo decimocuarto declaró que la corneta principal y sus ecos está conforme arte y con todos los caños que llevan los órganos de la mayor consecuencia de España que ha visto, y aunque conforme al segundo memorial la obligación es de llevar la dicha corneta siete caños por punto, que a este respecto faltan veinte y cuatro caños, empero el declarante siente que sería imperfección el ponerlos, porque éstos los pondrían muy clara, y no parecería corneta si no es lleno, y así le parece debe quedar como está.

15.º Lo decimoquinto declaró que está puesto y conforme arte y dichos memoriales el flautado para el acompañamiento de la mano izquierda.

ocurrido en 1781, pues consta que con el fuego se derritieron algunos tubos. Por ello se construyó uno nuevo, que se colocó en 1791; se comenzó su colocación en 18 de junio y se concluyó el 22 de diciembre del mismo año.

El actual órgano de la Casa Stolz Frères de París, de tres teclados, se construyó en 1884, y fue costado por subscripción popular.

ORGANISTAS Y MAESTROS DE CAPILLA EN LA PARROQUIA DE SANTA MARIA DE TOLOSA (Guipúzcoa)

Puesto que hemos hablado del órgano de la parroquia y de sus diversas renovaciones, creemos es oportuno completar estas noticias con las que hemos recogido referentes a organistas y maestros de capilla que en ella se sucedieron.

En la Visita pastoral de 7 de noviembre de 1540 (13) se cita a JULIAN DE LUZURIAGA, quien aparece con el título de organista en la relación de los miembros del Cabildo eclesiástico. Cobra dieciséis ducados de renta anual y sigue en ejercicio hasta su muerte a mediados de 1574.

El Ayuntamiento, en 7 de octubre del mismo año de 1574, concede la renta de organista desde el día de San Juan de junio a don MARTIN DE PUYANA, que, desde la muerte de Luzuriaga, venía cubriendo el cargo. En el inventario de 1642 se cita «un libro donde están las 4 Pasiones en canto de órgano, dado por MARTIN DE PUYANA». Este renunció el cargo en marzo de 1609 a favor de LUCAS DE IPENARRIETA, empleado de la Aduanilla de Tolosa, que, hasta la fecha, era cantor contralto.

En 1603 JUAN MARTINEZ DE AYESTARAN BARRENA ZALDIBIA otorga testamento y deja 100 ducados para «un maestro de capilla bueno y diestro cantor, así en canto llano como en canto de órgano..., para que sirva y adorne el coro de la dicha iglesia... y tenga obligación de enseñar a cantar a los monacillos, sin llevarles por ello derecho ni salario alguno». A los demás que quisieren aprender el canto les puede cobrar su interés. «Y que el dh.^o maestro de capilla no pueda servir el órgano porque mejor pueda servir el dh.^o coro». El nombramiento lo harán los patronos de esta memoria, previa oposición, en el que se hallare más suficiente y diestro en el canto.

DON PEDRO DE SAN MARTIN, pbro., vecino y natural de la villa de Salvatierra en el reino de Aragón, fue el primer maestro de capilla así

designado. En 1607 se compromete a servir el oficio por dos años y enseñar el canto también a los beneficiados de la parroquia y sacerdotes expectantes. Continuó en su puesto hasta abril de 1612. Para reemplazarle se nombró a LUCAS DE IPENARRIETA, que ya prestaba servicios de organista. Este sirvió en los dos cargos hasta 1645.

Muerto este año L. DE IPENARRIETA, fue nombrado mtro. de cap. ALONSO GALINDO, vecino de Pamplona. Hizo sus ejercicios de oposición a satisfacción de Fray FRANCISCO DE LECUONA, lector jubilado de Teología y Decretos. Habiendo sufrido baja de 25 ducs. la primitiva renta de los 100, se otorga poder a otro GALINDO, maestro de capilla de la Catedral de Pamplona, para que consiga en la Curia autorización a efectos de añadir a la renta depreciada otros 21 dc. asignados para el órgano. (Leg. 193, fol. 161).

Desde 1647 es organista MIGUEL DE URREETA.

En 1665-67 aparece como mtro. de c. don JERONIMO MATHEOS, natural de Alcanadre (Rioja). En esta misma fecha se otorga escritura de asiento por cuatro años, con don FRANCISCO GARCIA DE CORDOBA, mtro. de c. natural de la ciudad de Tarazona y vecino de la de Nájera, con 200 ducs. de renta. No hizo oposiciones.

El mismo año de 1667 se contrata al nuevo organista JOSÉ DE IRIARTE, natural de Estella, por 80 dcs. anuales. Le suceden don JUAN DE GALARRAGA, hacia 1679, y don DOMINGO DE AMASORRAIN, natural de Hernani, que ejercía de organista y maestro escuela en Puente la Reina, desde 1692 a 1705.

En el contrato que se otorgó con este último se especifican sus obligaciones: Además de tocar el órgano, debía chantrear en vísperas, cantar en los papeles que correspondan a su voz cuando lo mande el maestro de capilla, y enseñar a tocar el órgano a los muchachos de la villa que sienten afición, recibiendo por esto último el salario convenido con sus discípulos. (Leg. 290).

Hacia 1675 se cita como maestro de capilla a don MARTIN DE INSAUSTI, clérigo de menores órdenes, vecino de Tolosa. Murió de repente el 13 de octubre de 1701, siendo ya beneficiado y continuando en su cargo de maestro.

Le sucede don FRANCISCO DE ARZALLUS, pbro., aunque acaso no inmediatamente, pues sólo aparece en 1714. Falleció en Oñate, el año 1743, y en su ausencia fue suplido por JUAN JOSE DE ECHAIZ, con el que otorga la villa escritura de asiento el 10 de octubre para el cargo de maestro de capilla y organista con sueldo de 200 ducados. Continúa en su puesto hasta 1791.

De 1798 a 1810 le substituye JOAQUIN DE ECHAIZ, y a éste don JOSE DE LARRAMENDI.

DOMINGO M.^a DE MURGUIA Y AZCONOBIETA fue nombrado, el 22 de diciembre de 1797, organista de la parroquia de Oyarzun... Continuó desempeñando el cargo hasta 1.^o de enero de 1815, en que tomó posesión de la plaza de organista de Tolosa. (14)

Por esta época de 1844 (en que murió MURGUIA, en 22 de marzo, a la edad de 84 años) fue organista MANUEL LACARRA (de quien hay varios motetes y unos Gozos a Nuestra Señora de Izaskun).

En 1853 diez músicos se presentaron a las oposiciones a maestro de capilla y organista de Tolosa. El único censor nombrado para el acto fue don DAMIAN SANZ, organista y director de la capilla de música de la Cat. de Pamplona. Este censor la otorgó a CANDIDO AGUAYO. Retuvo la plaza hasta 1867.

Desde el 11 de octubre de 1867 a 12 de mayo de 1896 fue organista el notable músico FELIPE GORRITI OSAMBELA (1839-1896). Le sucedió hasta 1901 EDUARDO MOCOROA (nacido en 1867 y, aún en vida de éste, su hijo IGNACIO (1902...)).

Completaremos estos datos citando algunos nombres de los que componían la capilla musical de la parroquia de Tolosa.

MIGUEL DE APEZTEGUI es citado como músico chirimia entre 1623-29.

Don PEDRO DE AZNARIZ sirvió de músico bajón unos veinticuatro años. en 1663 el cabildo eclesiástico solicita de la Curia de Pamplona el despido de AZNARIZ, porque por culpa suya muchos músicos han salido de ella.

En 1667 es contratado como bajonista DOMINGO XIMENEZ, natural de Tarazona, que, tal vez, viniera acompañando al maestro de capilla FRANCISCO GARCIA DE CORDOBA.

Le sucede en 1669 JUAN BAUTISTA DE IRAZUSTA, con renta de 100 dcs. En esta época se habla en los documentos de enviar a algunos jóvenes a Aranzazu a tocar (aprender a tocar) el bajón.

Además de estos músicos, a lo menos desde 1620, había dos tiples, un contralto, un tenor y un bajo con renta asignada.

En 1767 el Ayuntamiento compró dos trompetas y clarines. Por este tiempo se citan también a los violines. JOAQUIN M.^a DE ECHAIZ (citado más arriba como maestro de capilla), era primer violín en 1795.

En estos menesteres se ocupaban en general los sacerdotes que no tenían beneficio, llamados «espectantes», y los estudiantes.

En el inventario de 1642 se enumeran, después de los misales y libros de coro, los libros de canto siguientes:

«Iten hay chirimía contralto, dada por JUAN LOPEZ DE ECHEBERRIA».

«Iten hay un libro donde están las cuatro Pasiones en canto de órgano, dado por don MARTIN DE PUYANA, beneficiado entero que fue de esta iglesia».

«Iten hay otro libro donde están la salmodia e himnos diferentes del M.^o Robledo».

«Iten hay otro libro donde están en canto de órgano misas y motetes de diferentes autores».

«Iten hay otro libro viejo donde están Salves y otras canturrias diferentes del Oficio de Difuntos».

«Iten otros papeles sueltos donde está la Pange Lingua en dos diferencias».

Los datos que ha visto el lector indican que Tolosa, aun siendo villa pequeña en siglos pasados (su fundación fue en 1256), tuvo una cierta densidad musical. Sus órganos, su capilla y el repertorio, aunque esquemático, indican que la música ocupaba la atención del Ayuntamiento y velada porque no desmereciese del respeto debido al templo.

Queremos, antes de cerrar estas notas, llamar la atención del lector acerca de los MURGUIAS, de quienes solo Saldoni (15) cita uno de los tres que conocemos (16). Tres MURGUIAS hubo músicos, vascos de origen. 1.^o, Domingo, el organista de Tolosa, de quien hemos hablado más arriba. 2.^o, Joaquín José Tadeo de Murguía y Azconobieta, hermano de Domingo, y nacido en Irún en 1759, el cual obtuvo por oposición la plaza de organista de Málaga en 1788, donde falleció el 10 de agosto de 1836 a los setenta y ocho años. 3.^o, Joaquín Tadeo de Murguía y Egaña, hijo de Domingo. Este Domingo estuvo casado con María Felipa Egaña, natural de Zumaya (Guipúzcoa). Por consiguiente, lo que dice Mitjana de Joaquín Tadeo debe aplicarse a su tío Joaquín José Tadeo. Joaquín Tadeo Murguía y Egaña nació en 1789, probablemente en Oyarzun (17). El organista, muy estimado, y a quien se cita como una eminencia, sobre todo en la improvisación orgánica, es JOAQUIN JOSÉ TADEO y no Joaquín

Tadeo, que también fue sacerdote y organista en Málaga, como su tío. Hay que completar, pues, a Saldoni y Mitjana rectificándolos y llamando a estos MURGUIAS con sus nombres bien especificados y completos.

★ ★ ★

NOTAS:

- (1) P. JOSE ANTONIO DE DONOSTIA, *Música y Músicos en el País Vasco*, 1951, pág. 91.
- (2) *Diccionario de la Música «Labor»*, Barcelona, 1, pág. 792.
- (3) DEMETRIO DE LOS RIOS, *Resumen de arquitectura*, Y PEDRELL, *Documentos inéditos para un Diccionario*, Bibl. Central, Ms. Barcelona, 942.
- (4) *Cuentas de la Parroquia*, fol. 298, v.º
- (5) *Cuentas del Ayuntamiento de Fuenterrabía*. Expedientes Eclesiásticos, Sección E, Negociado 4, libro n.º 32.
- (6) JOSE ANTONIO DE DONOSTIA, *Música y Músicos en el País Vasco*, págs. 75 y 92 ss.
- (7) *Datos históricos de la Iglesia Parroquial de la Purísima concepción de Elorrio*, por el Marqués de TOLA. Manuscrito e inédito (siglo XX).
- (8) Archivo de la Parroquia de Santa María de Tolosa, leg. 1111, fol. 539-46.
- (9) Lg. 291, primer tercio. De las escribanías del partido judicial de Tolosa.
- (10) P. JOSE ANTONIO DE DONOSTIA, *Música y Músicos en el País Vasco*, pág. 30.
- (11) *Cuentas del Ayuntamiento de Fuenterrabía*, libro de cuero, sin paginación; señalado, como digo, en 1623.
- (12) Probablemente sería el mismo de quien se hace memoria en el documento de 1686 con que encabezamos estas páginas.
- (13) Archivo de la Parroquia de Santa María de Tolosa, libro 1 de Mandatos de los Sres. Obispos en visita, fol. 30.
- (14) SERAPIO MUGICA, revista *Euskalerraren-alde*, VII, 1917, págs. 585 ss.
- (15) SALDONI BALTASAR, *Diccionario de Efemérides*, t. III, pág. 128.
- (16) No los vemos citados en los diccionarios de Riemann, Labor, (*Diccionario Enciclopédico de la Música*). SUBIRA no hace sino citar, en su *Historia de la Música*, a Joaquín Tadeo. (t. II, pág. 490). MITJANA, en *Encyclopédie de la Musique*, habla de Joaquín Tadeo (vol. Espagne-Portugal, pág. 2285 s.).
- (17) IGNACIO QUEREJETA, *Músicos guipuzcoanos*, los MURGUIA. *Rev. Euskalerraren-alde*, III, 1913, págs. 639-641.

76.- UN TXISTULARI ELIZONDARRA DESCONOCIDO

[*TXISTULARI*, Nueva Ep., n.º 3 (1955) p. 1]

Con el título *La fin du dernier troubadour basque* RENE GODINOT publicó en *Gure Herria* de Bayona (n.º 6, de 1954) un artículo en el que daba cuenta de un txistulari de Elizondo, nacido a fines del siglo XVIII y muerto en 1862. Creemos que interesará a los lectores de *Txistulari* conocer este artículo, razón por la que lo damos traducido. Guardamos la grafía del autor del artículo.

«Se le apodaba *Chiroulirou*» por el nombre regional de su instrumento.

Este contemporáneo de Etchaoun (1786-1862) nació en Elizondo de Navarra (Reino de España) hacia 1787, y tenía por nombre MICHEL CRUTCHET apellidado MUÑAGORRY.

Terminó tristemente su alegre vida el viernes 10 de noviembre de 1865, a las 3 de la tarde, a la edad de 78 años.

No había pueblo en que hubiera feria o en que se diera una fiesta local que no gozara del beneficio de su presencia que llevaba consigo la alegría.

Parece ser que no era improvisador.

Indudablemente se contentaba con repetir las viejas melodías de sus antepasados, con su voz y con su *chiroulirou*.

Por doquiera que pasase, los habitantes le proporcionaban ca-

ma y mesa: no faltaba tampoco la bebida en esos días de expansión. Bien en casa del señor o rico propietario, algunos vestidos usados de regalo que todavía podían servir, ¿qué más había que pedir?

Especialmente los chicos acogían a este buen hombre, su amigo, con gritos de alegría. Su muerte debió de ser acogida con tristeza. Un diario de Bayona, *Le Courier*, dio cuenta de ella en los términos siguientes:

«Habéis estado presentes alguna vez en una feria o en una fiesta local del País Vasco? En tal caso, raro sería que no hayáis conservado grabada en vuestro espíritu la fisonomía pintoresca del bardo jovial y tan lleno de vida, llamado Michel Crutchet, pero más conocido con el apodo de Muñagorry y con el de Chiroulirou, nombre vasco del curioso instrumento de que se servía. Animador de fiestas, fiel amigo de la alegría, no abandonaba un pueblo hasta que la fiesta hubiera terminado, y esto para ir en seguida a otras fiestas. Llegó a una edad avanzada: su sola enfermedad fue el haber perdido un ojo. A pesar de sus 78 años, era de pies ligeros y gozó de una salud excelente. Si uno se encontraba con él en la carretera, siempre estaba dispuesto a cantar alguna estrofa de canción, que alternaba con variaciones de su instrumento, y adornos de su flauta, estrofa cuyo estribillo ordinario era ¡Biba Napoleón! y terminaba con una fantasía coreográfica original y animada de su invención.

Pues bien. ¡Chiroulirou nos ha sido arrebatado! Este trovador errante, último vestigio de las costumbres de tiempos pasados, este músico feliz a quien los chicos rodeaban con gritos de alegría en cuanto le veían, murió el sábado pasado en el Hospital San León. Privadas de Chiroulirou, ¿qué va a ser ahora de las fiestas populares de nuestros pueblos? De aquí en adelante la juventud vasca echará de menos los acentos de su alegría comunicativa.

Ahora, ¿quién nos proporcionará otros datos acerca de Michel Crutchet?

¿Quién podrá decirnos si los dos vagabundos, el suletino Etchaoun y el navarro Muñagorry llegaron a conocerse?

Hasta aquí el artículo, que traducimos de *Gure Herria*. Basado en lo que ya antes el Sr. Godinot me había comunicado, hice algunas rebuscas en los libros de bautismos de Elizondo. Rebuscas llevadas a cabo sobre la base de los diversos nombres con que se le

llamaba. No dieron ningún resultado. Como dice el Sr. Godinot, queda en pie la incógnita de su fecha exacta de nacimiento. Esperamos que un día u otro daremos con ella.

★ ★ ★

77.- UN «AURRESKU» EN BILBAO EN 1842

[BAP, 1955, p. 395-401]

La *mala costumbre* de curiosear allí donde haya libros me puso en las manos un folleto que es el que dicta este artículo. Lo encontré en casa del amigo José María de Uzelai, de Busturia, pintor de nota, que reside en su casa de Chirapozu, en la que se puede ver una bonita colección de lozas, patrimonio de la casa, del siglo XVIII, en que vivieron sus antepasados.

Este folleto se titula FRAY GERUNDIO... *Capillada extraordinaria. Bilbao, 24 de Agosto de 1842*. Es un folleto editado en Bilbao: Imp. de Larumbe, 1842. Su medida es de 17 x 11; de 24 páginas, cuya división por temas es: *Sin Perjuicio* (1-2) / *Bilbao en 36 y Bilbao en 42* (2-8) / *Las Romerías* (8-18) / *Baños de Mar* (18-24).

A pesar de nuestras pesquisas y las de amigos competentes, no lo vemos citado ni en Hartzenbusch, ni en Palau, ni en Cejador, ni en las bibliografías de Vinson, Sorarrain y Allende Salazar. ¿Lo daremos como desconocido por los bibliófilos? ¿Existirán más ejemplares (seguramente) en casas de abolengo, en que el amor a los libros fue una tradición? Quién sabe. Sin esperar a conocer la existencia de otros ejemplares, transcribo lo relativo a las romerías vascas de aquella época del 42. Se ve que el observador se daba cuenta exacta de lo que tenía delante y lo transcribía con fidelidad. Hace alusión clara, aunque sin el nombre con que en otro lugar he visto transcrita esta costumbre, a las *culada* y lo hace con estilo gracioso.

Al hablar de los baños dice «grupos de hombres y mugeres mezclados, algunos de ellos dispuestos en rueda a guisa de quien va a bailar una *bolanchera*». No sé si el autor de esta *capillada* se refiere a este baile como cosa del país vasco o del suyo. No lo he encontrado en mis pesquisas por esta parte del país vasco. En la revista *Gure Herria*, en el n.º de Julio-Septiembre de 1937, publiqué una melodía del baile *Katadera Dantza*, cuya música es idéntica, salvo algunas variantes, a la danza *La Boulangère* francesa, cuya letra es: *La boulangère a des écus / qui ne lui coûtent guère / Elle en a, je les ai vus; / J'ai vu la boulangère aux écus, / J'ai vu la boulangère*. Este poeta adaptó sus versos a una melodía conocida en su tiempo, pues se la encuentra en un libro *Rondes et Chansons a Danser*, publicado en 1724. (Cfr. *Nouveau Larousse-Augé*, tomo II, pág. 206, palabra: *Boulangère*).

A Fray Gerundio le choca un poco el modo de bañarse de aquella época. Por la ausencia de casetas en que desnudarse. Señala la costumbre, que todos hemos conocido, de santiguarse al entrar en el agua «mojando los dedos en la espumosa agua de la primera ola».

Fray Gerundio señala también la presencia de «multitud de ciegos con rabeles y panderetas (que) sostienen infinidad de secciones de *bailes cortos*». ¿Ciegos extraños al país? Si así fuera, podría explicarse la posible intromisión, en nuestro cancionero popular, de melodías conocidas en otras regiones de España.

Creemos que los lectores de la revista seguirán con agrado la descripción de Fray Gerundio relativa a nuestra danza clásica. Todo el folletito respira gracia algo picaresca, que divierte y no hiere.

He aquí el texto de la descripción:

LAS ROMERIAS

...a esas romerías que hacen el encanto de los vizcaínos y constituyen uno de sus predilectos placeres.

Ya se oye el ruido del tamboril de un solo palillo, acompañado de los dulces sonos del silvo de tres agujeros (sic). El tamborilero, a semejanza del Dios Pan en los bosques de la Arcadia, se coloca al asomar la aurora en un campo poblado de robles y castaños, y hace resonar los aires con el toque de la alborada. El tamboril es el talismán que conmueve y entusiasma y agita a los Faunos y Nereidas de los valles y montañas de Vizcaya. Al ruido del tamboril no hay pseudo-ninfa que no se sienta inspirada del furor de danzas, a la

manera de las Wilis en el país de los Slavos; y, las niñeras y nodrizas dan a sus parvulitos lecciones prácticas de bailes meciéndolos a compás a guisa de maniqués.

Antes de saber andar se enseña ya a bailar a los vizcaínos.

Al ruido del tamboril salen de sus rústicos caseríos y se desprenden de las empinadas crestas de los montes mil aldeanas, que, con sus aseados vestidos, sus largas cabelleras partidas en dos trenzas, sus pañuelos de color a la cabeza si son solteras, o sus blanquísimas *sabanillas* si son casadas, sus piernas desnudas y sus pies descalzos, con los zapatos en la cabeza y los ojos en los pies, se deslizan en todas direcciones por las ásperas y estrechas sendas que conducen al campo de la danza. De noche o de día, solas o acompañadas, estas Driadas vizcaínas atraviesan impávidas los altos cerros y los estrechos valles.

Las lindas *dueñas* (que esta denominación se da aquí a las jóvenes doncellas que sirven a las clases acomodadas en las grandes poblaciones) acuden en grupos en las primeras horas de la tarde con sus vestidos blancos como el ampo de la nieve. No hay para ellas camino escabroso ni senda intratable.

Me preguntábais acaso por aquellos jóvenes bilbaínos de que hablé en mi artículo anterior? Os digo (sic) que no tardaría en encontrarlos, y aquí los tenéis. Vedlos. Vedlos en las romerías en alegre y placentera sociabilidad. Ya no son desdeñosos y esquivos; son galantes y tiernos; están en la romería.

El baile va a dar principio. La autoridad municipal del pueblo se sienta en un banco rústico a presidir la fiesta. El alguacil clava en la tierra el chuzo de tres puntas, paladion del orden y signo del respeto que se debe a la autoridad. El campo está cubierto de gentes que esperan la señal de la danza; y yo Fr. Gerundio, apoyado en el tronco de un castaño, saco mi caja, tomo un polvo, y me preparo a ser espectador de las costumbres *sencillas y patriarcales* de los hermanos vizcaínos. El tamborilero da la señal, y como por encanto se forman instantáneamente cien grupos de bulliciosas Tersícores (sic) que por el entusiasmo con que principian el ejercicio tripúdico indican lo que esperarse puede cuando las oleadas del baile lleguen a la pleamar.

Yo había visto ya diferentes veces bailar el *aurrescu* o *zorrico* en Guipúzcoa, principalmente en las fiestas de S. Ignacio de Loyola en Azpeitia, cuyo país por la belleza de sus mugeres (sic) es tenido por la Circasia de las provincias vascongadas. Así es que cuando vi a un joven acercarse al alcalde como a hablarle respetuosamente de

algún grave negocio, ya supuse que era con el objeto de pedirle permiso para poner el *aurrescu*.

En efecto, a los dos minutos se presentó en el corro una cadena de jóvenes, varones todos, entrelazados por las manos, ni más ni menos que si á electrizarse fueran, y formando un semicírculo, o un arco de más o menos grados. El que hace de primer eslabón de aquella cadena es el que dirige el baile, el que salta, el que se deshace en mil compasadas piruetas, el que con toda su alma y todo su cuerpo ejecuta mil caprichosas variaciones, pero con tanta circunspección y gravedad en el rostro como alegría y jovialidad en las piernas. Los demás no hacen mas que pasear cuando él pasea, y pararse cuando él ejecuta las cabriolas, escepto (sic) el último que juguetea también algún tanto cuando cesa el primero. Son los diputados generales de aquella asamblea foral; pero el primero goza de más preeminencia, y en aquel caso no se cambiaría por el corregidor de Vizcaya.

A una señal del tamborilero el primero da sus poderes verbales a dos individuos de la junta, y los envía en clase de comisionados regios a buscarle la pareja que les señala. Estos dos apoderados se dirijen (sic) a la escogida y con el más profundo respeto le comunican haber sido la favorecida del diputado de primer voto; y la llevan en medio por detrás de la cadena de jóvenes, hasta que al primer representante le viene en antojo recibir con toda solemnidad a su electa pareja. Entonces se convierte hacia ella, ejecuta mil y mil pasos bailables, y con una profunda cortesía le indica el estar en el goce de los imprescindibles derechos que se ha dignado trasmitirle (sic).

En seguida los dos procuradores generales reciben el voto electoral del diputado *a parte post*, comunican oficialmente el acto verbal de elección a la segunda pareja, e incorporado que la hayan a su poderdante, todos los demás quedan ya en la más completa y absoluta libertad de buscar pareja que más les acomode: la rueda se deshace, el baile es libre, el campo se plaga de bailadores, que se dividen en secciones o grupos, y empieza el alegre fandango.

La igualdad es absoluta: la dueña del vestido blanco y la casera de las desnudas piernas; la señorita de elegante capota y la mozuela que pregona por las calles *sardiña frescua*; el comerciante que está esperando una fragata de New York, y el labriego que suspendió el ejercicio de la esteba (sic) para acudir a la romería; el abogado que estuvo despachando expedientes (sic) hasta las doce y el marinero que le pasó en la lancha del otro lado de la ría; el cabo del 9.^o de línea

que defiende la Constitución, y el ex-sargento de 1.º de Vizcaya que se batió con él en la peña de Orduña, todos bailan en fraternal mescolanza, y en *pêle-mêle* más libre y más democrático que concebirse puede.

La animación del baile crece por grados. Aunque haya muchas dueñas, ninguna es melindrosa ni dolorida; melindres y dolores desaparecen. La fragata de New York no ocupa ya la memoria del comerciante, que mas que en géneros ultramarinos piensa entonces en cambios de letras sobre el país. El abogado en lugar de cuidarse de litigios procura por el contrario hacer amistosas avenencias. El marinero cuando más arrecia la borrasca más vela desplega, y sin encomendarse a dios ni a San Telmo navega a todo trapo, y preferiría naufragar en aquel piélago a volver a la monotonía de la calma. La habitadora del bosque se encuentra bien familiarizada con la sociedad, y el cabo de las tropas constitucionales y el ex-sargento de los carlistas siguen ambos la bandera tricolor que ondea en el castillo de una graciosa provinciana, con quien harían un gustoso convenio si supieran hallarla dispuesta a repetir el abrazo de Vergara.

Más por animado que sea el fandango, no lo es tanto como el *arin-arin* (baile vivo), tercera y última parte del *aurescu* o zorcico. Aquí es donde las oleadas llegan a la pleamar, sin atreverme a decir si es oleage de aguas vivas o muertas, por ser en esto todavía poco conocedor. Lo cierto es que hallándome yo Fr. Gerundio en lo más entretenido de mis observaciones, di con mi reverenda humanidad en tierra: una de las vestales del blanco cendal se me había acercado y sacudido con sus postrimerías tan recio ósculo, que me hizo perder el equilibrio y acostarme en el campo contra mis intenciones. «Oiga V. hermana, dije levantándome: son estas las costumbres patriarcales que VV. llaman? A fe que yo no he leído ni pienso que en tiempo de nuestro padre Abraham se usaran estas insinuaciones de cariño por conductos tan irregulares».

Pero bien pronto se convirtió mi enfado en alegre risa cuando vi que iguales demostraciones hacían a cuantos al paso encontraban, de cualquier clase y calidad que fuesen. ¡Desgraciado el místico que se halle anclado y desprevenido cerca de aquel agitado mar! Cada fragata que pase, cada goleta que por allí surque, le acometerá por la popa, y sentirá tal sacudimiento que sino le echan a pique, se verá al menos cien veces en peligro de ello, y le harían fluctuar. No hay nadie que se exima de estas intimaciones: no se reconoce privilegio ni fuero, categoría ni condición: al noble como al plebeyo, al capitán general como al gefe (sic), si le alcanza la postdata de una robusta

aldeana con sandalias de cuero adobado, o la de una ciudadana de zapato de seda de las que no necesitan de *polizón*, tiene que sufrir pacientemente el sacudimiento, sin que a evitarlo alcance la autoridad civil, militar ni política, porque es de fuero y de buen uso y costumbre inmemorial reconocida y admitida en el país, salva siempre la unidad constitucional de la monarquía.

Los naturales y prácticos del país ya procuran no dejar sin correspondencia tan espresivas (sic) demostraciones; y empeñanse a veces recios y divertidos combates entre hombre y muger (sic), que asidos de la mano se miran, se preparan, se vuelven de costado, se dan la señal de la pelea, y se chocan simultáneamente, bien así como si en embravecida mar se encontrasen impulsadas por contrarias olas de popas de dos buques de guerra, que a la furia de su choque se conmovería toda su tripulación y armadura; y repiten esta pelea dos y diez y más veces, porque esta es una de las delicias patriarcales que encuentran en sus danzas los hermanos y hermanas vizcaínas, siendo por lo común el resultado declararse la victoria por el sexo que en estos climas da pruebas de una impropiedad llamarle débil.

Entretanto la gresca crece, el movimiento arrecia, la marcialidad sube de punto, la confianza se generaliza, se intima la fraternidad, y animados todos de un espíritu de socialismo a que no ha alcanzado el mismo FOURNIER con toda su *Teoría Societaria*, las distancias se estrechan, las segundas filas se unen a las primeras, se forman graciosos diptongos, y... loadas sean las sencillas costumbres de los antiguos patriarcas; la malicia no era conocida entre ellos; los hermanos y las hermanas se abrazaban inocentemente como hijos todos de una gran familia, y a las demostraciones más tiernas de cariño presidía la más pura ingenuidad y candidez.

Al mismo tiempo al son del tamboril y del *chilibitu* o silvo se ejecuta el *baile largo*, multitud de ciegos con rabeles y panderetas sostienen infinidad de secciones de *bailes cortos*, que no por llamarse cortos son menos animados y duraderos. Lo cual unido a la muchedumbre de grupos que sentados a la sombra de los robles, *fusique per herbam*, como decía Virgilio, van despachando expedientes (sic) de fiambres y empanadas y evacuando botellas de clarete o de *chacoli*, hace las romerías vascongadas las más animadas que en parte alguna he visto, sin que por lo regular las acibare el postre de palos o navajadas que en otros países suelen ponerles el finiquito, para lo cual basta y sobra el chuzo clavado que simboliza la autoridad; porque no hay en el mundo quien más respeto tenga a la

autoridad que los vascongados; las bayonetas los irritarían: pacíficos y dóciles de suyo, una demostración de fuerza armada la creerían, y con razón, ofensiva a su innata apacibilidad.

Al aproximarse la noche el presidente de la fiesta se levanta, empuña su cetro, manda al tamborilero batir toque de marcha, recorre el campo, y verifica el despejo sin encontrar de parte de nadie resistencia alguna: todos emprenden la retirada con la docilidad de unos corderos, y del foco de la reunión se derraman en tantos rayos divergentes cuantas son las sendas y caminos que al punto de partida de cada uno conducen. Los ecos del alegre *u-jú-jú* resuenan y se repiten por cerros, breñas y colinas en todas direcciones; y cuidando, cada cual de que no se despeñe por las escabrosas pendientes la que se sirvió darle la mano en el *aurescu*, se van a descansar tranquila y patriarcalmente de las fatigas y cansancio de la alegre romería. (Pág. 9 a 18).

* * *

P. S. Escritas las líneas anteriores me viene a la mano la descripción de la *culada* a que fr. GERUNDIO hace alusión en su pequeño folleto. Aparece en el libro de EDWARD BELL STEPHENS, Esq. de 1837, autor que participó en la primera guerra carlista, del siglo XIX (1).

Dice así, hablando de la plaza de Yurreta, junto a Durango.

«Fue un domingo y a las cuatro de la tarde. En un ángulo de aquella verde y reducida plaza, enfrente de la iglesia, el alcalde de la aldea golpeó el suelo con su plateada jabalina. Al punto, un tamborero acompañado de otro ejecutante, portador de un caramillo y tamboril, aparecieron en escena e iniciaron un movimiento lento y marcial, acentuando fuertemente el compás.

El alcalde era un personaje imponente, alto, delgado y serio. Iba adornado con un gorro de noche cónico y marrón, con un dobléz de terciopelo; de una chaqueta del mismo color y capaz de contener holgadamente otro alcalde; calzón corto y medias negras de estambre. Por el contrario, el alguacil que le acompañaba era una autoridad regordeta, achaparrada y charlatana. Solamente en los dibujos de Don Quijote y Sancho Panza hallé tan marcado contraste. La jabalina era instrumento antiguo, de cinco pies de largura y doble punta de flecha, cuya sección formaba una cruz.

(Pág. 162)

Sonaba la música y una multitud de varones, mujeres y niños afluía a la plaza —un pentágono irregular— ceñida de casas con balconaje y de un magnífico pórtico elevado, que tenía la largura de la Iglesia.

(Pág. 163)

El tambor y el tamboril repetían con énfasis la marcha (pido dispensa por esta demora) y la aparición de una larga hilera de muchachas, caminando sobre el césped, trabadas las manos, dirigidas por la que iba en cabeza y conducía su cuadrilla de heroínas con un movimiento saltatorio, fue el primer signo de actividad.

(Pág. 163-164)

Todas ellas vestían de riguroso uniforme nacional: pulcros zapatos negros, medias blancas como la nieve, faldas más bien cortas, pequeños pañolones multicolores, blancos pañuelos de bolsillo; ni gorros, ni sombreros, ni tocas u otro tocado artificial: en su mayoría, el cabello recogido hacia atrás en una o dos largas trenzas que ondulaban de un lado a otro con elegancia.

Después de algunas evoluciones de estas damiselas por la plaza, la muchedumbre de varones, de pie y en cerrada columna, manifestó cierta impaciencia en aceptar el reto de aquellas heroínas en revista. Los *voluntarios* se destacaron uno después de otro y penetraron en la fila, agarrando con cada mano una de las de sus oponentes, hasta que todos estuvieron primorosamente ajustados y se pusieron en marcha en una fila de doble longitud, en la que tan equilibrados eran los bandos opuestos, que sería difícil predecir por qué parte se inclinaría la victoria. Aquellas fuerzas, unidas y rivales, ejecutaron otro paseo al mismo compás. Cuando el Alcalde, en apariencia totalmente satisfecho de haberse formado en firme línea de batalla y de que todo estaba a punto para la acción, hizo una señal con su jabalina a la diminuta banda. Inmediatamente el tambor y el tamboril redoblaron un paso acelerado, que puso en movimiento con rapidez pavorosa y alrededor de un olmo en el centro de la plaza, a toda aquella cadena de vidas.

Inicióse ahora la batalla de buena fe y el secreto de la táctica comenzó a desenvolverse, ejecutado por «enemigos natos».

Sería difícil, sin diagramas, elevaciones, y descensos, explicar el asunto. Por lo tanto, viéndome limitado a definiciones y careciendo

de algunos términos descriptivos, sólo puedo afirmar que los términos de combate observados por cada uno, con relación a los dos enemigos entre los que él o ella estaban colocados, consistían en sujetarse fuertemente con ambas manos, conservar el movimiento de aquella vorágine *pas de charge* y, al mismo tiempo, descargar el mayor número posible de porrazos. La gracia y energía con que esta maniobra se ejecutaba era en verdad edificante para un extranjero como yo, que desconocía ciertamente la flexibilidad y resistencia de la constitución humana. Cada pareja de luchadores hacía girar al unísono sus manos entrelazadas cual si pretendiera arrojar una piedra con honda y alcanzada la velocidad necesaria, saltaban hacia adelante, girando al mismo tiempo en direcciones opuestas y se lanzaban el uno contra el otro *suaviter in modo et fortiter in re*, de modo que no quedara duda sobre aquella impresión recíproca.

(Pág. 164-166)

Cada uno de aquellos héroes y heroínas está entre dos enemigos del sexo opuesto y se ve precisado a *repartirse* entre ambos.

Cambia el compás y comienza una rapidísima y viva melodía. Redobla su ritmo el tambor. Deshácese el anillo en un momento. Alzanse los brazos y cada uno, por separado, gira con locura. Unos se enfrentan con su pareja en una giga. Otros cruzan la plaza a la ventura.

Gritos de regocijo. Sonríe el olmo. Inicia alguien una danza inconveniente. La amplitud posterior de una moza regordeta le llama al orden...

Al ver el Alcalde aquella locura que subía de punto, hizo una señal al músico. Inicióse un movimiento lento, descendió el diapasón de aquella alegría alborotada. Comenzó el baile con el mismo ritmo lento del principio... Cesó la autorización de la *culada*.

(Pág. 166 ss.)

★ ★ ★

NOTAS:

(1) EDWARD BELL STEPHENS, Esq. *The - Basque provinces - Their - Political State, Scenery, and inhabitants: With - Adventures - Amongst the carlists and christinos - By - - In two volumes. Vol. 1, London Whittaker and Co. Ave Maria Lane - 1837.*

Este autor vino a España como corresponsal del *Morning Post*. Llegó a Bayona el 13 de septiembre de 1836. Entre varias descripciones que hace de paisjes, hechos, etc., está ésta de la *Culada* que doy extractada, aunque lo suficientemente detallada por lo que hace a la diversión que Bell Stephens presidió. Debo la traducción a un compañero el P. Diego de Abaigar.

Puede verse una nota bibliográfica acerca del autor y su libro en JOSE MARIA AZCONA, *Zumalacarregui - Fuentes Históricas - Madrid, 1946 - Instituto de Estudios Históricas, (páginas, 415-416).*

* * *

78.- TXISTULARIAREN ALARGUNA

[TXISTULARI, Nueva Ep. n.º 5 (1956), p. 1]

Va ya para años que, leyendo el interesante libro de Fr. MICHEL, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs...* (1857), vi ésto referente a un txistulari. Fr. MICHEL lo trae a cuento al hablar de cómo antiguamente se acompañaba a los muertos elogiando sus virtudes, lamentando su pérdida, etc. Traduzco lo que este escritor dice, y luego le pondré yo un añadido, que he recogido y tengo desde años guardado en mis cuadernos. Traduzco lo de Fr. MICHEL.

“La mujer de un tamborilero seguía toda llorosa el entierro de su marido, cuyas buenas cualidades iba elogiando. ¡Ah! decía, querido mío, cuántas veces has subido esta cuesta tocando en tu instrumento melodías que me encantaban. Hoy lloro y te acompaño a tu última morada. ¡Cómo me gustaba oírte cantar esta canción... Ella se ponía a cantar y todos los asistentes a reirse, sin dejar por eso de quedar conmovidos por esta evocación de lo pasado, que, en otras épocas, tal vez se reflejaría por medio de la poesía” (pág. 279).

Hasta aquí Fr. MICHEL. Al cabo de los cien años, agrada volver a recordar estos datos folklóricos, pues yo tengo éste, que cito, guardado en mis cuadernos desde hace ya algunos años. Tiene como verá el lector, la versión popular que yo he recogido, un deje de humor que completa lo que dice Fr. MICHEL y lo confirma. Doy mi versión en euskera, tal como la recogí, en Garzain, (Baztan) a Paula Elizalde en 1922.

“Andre bati il zitzaion gizona. Tuntunerua zen, atabaldaria. Ta entieruan zoazileik, andria zagon nigarrez. Andre orrek erraten zuen:

*Nere Txomintxo gizarajua.
Ameka aldiz gente gaztai
Dantzan eragi diozuna,
Jotzen zinuenian
Arako soñu polit ura:*



Ta, orduan, erran zion gizon batek: “Ai! andretxua, pazientzia artu bearke duzu”. Ta andriak erran zion: “Pozik, berak nai baluke”. Es que había un hombre que se llamaba Paciencia, y la viuda estaba dispuesta a casarse con él, a pesar de sus lloros y demostraciones de dolor.

Es curioso ver cómo los dichos folklóricos se transmiten y perduran, a pesar del tiempo transcurrido, y cómo, a veces, modernamente podemos recoger detalles que han escapado a los antiguos rebuscadores. No es el primer caso que me ha ocurrido el que transcribo en estas líneas.

Lekaroz, 12-XI-55

★ ★ ★

INDICES

**INDICE del tomo II:
Artículos (58-78)**

N.º	Pág.
58. Música y Músicos en el País Vasco	5
59. Instrumentos de música popular española	113
60. Canciones de trabajo en el País Vasco	181
61. Coincidencias folklóricas	209
62. Los Guardianos de Belate	217
63. (De nuevo) Sobre la Marcha de San Ignacio	231
64. Versión popular vasca de un cuento de Grimm	235
65. Iruñeko Bestak	249
66. Instrumentos musicales populares vascos	257
67. Iztueta, la Poesía vasca y el «Churripampli»	311
68. Leyendas navarras	327
69. La "Passió" de Esparraguera	339
70. Acerca de la palabra "Agur"	345
71. Souvenir des Pyrénées (Mme. de la Villéhélio)	361
72. Historia de las Danzas de Guipúzcoa (Iztueta)	391
73. Esnaola compositor	455
74. Oñate y el "Agur Jaunak"	459
75. El Organo de Tolosa	463
76. Un txistulari elizondarra	485
77. Un "Aurreku" en Bilbao en 1842	489
78. Txistulariaren alarguna	499

**INDICE del tomo I:
Artículos (1-57)**

	Pág.
Introducción general	IX
Sección Primera: Artículos	XIX
1. Erregiñetan, o las fiestas de las Mayas	1
2. Canciones enumerativas	13
3. Jo ta uts = Golpe fallido	25
4. Canciones de cuestacion. Olentzero	31
5. Notas sobre mis Preludios Vascos	61
6. Toberak	71
7. Erik Satie	91
8. Dos canciones del día de Pascua	95
9. Apuntes de Folklore vasco (?)	107
10. Una visita a Francis Jammes	109
11. Almas escondidas	113
12. Recuerdos de la vida colegial	117
13. Oyendo a Andrés Segovia	123
14. Adiciones a una leyenda suletina	127
15. Cuentos populares vascos	131
16. Canción que perpetúa la memoria de un suceso reputado milagroso y ocurrido en Alsasua en el siglo XVII	157
17. Dos Zortzicos del siglo XVIII en 5/8	165
18. La bohémienne qui a toujours de dernier mot	175

	Pág.
19. Elogio musical de la pelota	181
20. A propos du "Nombre Musical Grégorien" de Dom Mocquereau et de la chanson populaire espagnole et americaine	183
21. Iztuetaren omenez	197
22. Énumérations populaires	201
23. El elemento vasco en la "Tonadilla Escénica"	209
24. La canción "Txalopin-txalo"	215
25. "Le Basque" y "La Biscayenne"	219
26. La Marcha de San Ignacio	223
27. La música de Navidad en el País Vasco	231
28. Música gregoriana y Educación espiritual	239
29. A propos de Musique religieuse	247
30. Papaitak	263
31. Danzas de Oficios	269
32. Vue d'ensemble sur la Musique au Pays Basque	273
33. Apuntes musicales de Folklore vasco	281
34. La Kaxarranka de Lekeitio y el Clero	285
35. Cómo silba el vasco	289
36. Axeri-dantza	291
37. Irri-dantzak	295
38. Textos euskéricos del siglo XVIII	303
39. Más sobre la Marcha de San Ignacio	313
40. Más sobre la escritura del Zortziko en 5/8	319
41. Minucias del Folklore vasco	329
42. Rossini et les Basques	333
43. La canción religiosa "O Yesus Gurutzera"	341
44. Acerca de una leyenda vasca: Arrosa xuriaren azpian .	355
45. A propos du Cantique "O Yesus Gurutzera"	365
46. La Chanson basque et son Harmonisation	373
47. Des moulins à Marée à M.H.L. Fabre	383

	Pág.
48. Au fil de mes lectures	389
49. Un testament en Basque	399
50. Pour le Txistu	403
51. La Opera y su evolución musical	409
52. Canción popular referente a un robo de la Imagen de San Miguel de Excelsis	417
53. El modo de "Mi" en la canción popular castellana	435
54. Notas breves sobre el acento en la canción popular castellana	463
55. Canciones Sefardíes	473
56. El Beato Diego de Cádiz y la canción de Mambrú	487
57 In foraminibus petrae	491

