



















OBRA LITERARIA

P. DONOSTIA

CONFERENCIAS II

Publicación de la Excma. Diputación Foral  
de Guipúzcoa, con motivo del Centenario  
del Nacimiento del músico guipuzcoano  
Padre Donostia.

OBRA LITERARIA  
P. DONOSTIA

Preparación y prólogo  
del  
P. JORGE DE RIEZU

TOMO V  
CONFERENCIAS (de 14 a 30)

SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS  
SAN SEBASTIAN 1985

Con el patrocinio de la  
DIPUTACION FORAL DE GUIPUZCOA

Con permiso de los superiores

© EDITORIAL "EUSKO IKASKUNTZA", S. A. 1985

Calle Churruca, 7-2º - 20004 DONOSTIA

ISBN 84-248-0759-6 OBRA COMPLETA

ISBN 84-86240-26-3 TOMO V

Dep. Legal BI-1649-1985

Fotocomposición Andrés - Bilbao

Imprenta Amado - Bilbao

*Al lector:*

*Quien haya leído las conferencias que se contienen en el tomo anterior, orientadas todas ellas hacia la canción popular vasca, se va a hallar en el que ponemos hoy en sus manos, continuación de aquel, en un campo de cultura de más amplio horizonte, por la diversidad de temas que comprende, notables algunos de ellos por su novedad, y muy gustados en su tiempo.*

*Esperamos que hoy no lo han de ser menos.*



## 14. SAN FRANCISCO, TROVADOR DIVINO \*

Conferencia leída en la cátedra de Fr. Luis de León de la Universidad de Salamanca, en la *Semana Franciscana* (29 Octubre - 1 Noviembre, 1927). Se publicó en *Franciscalia*, Editorial Franciscana, Barcelona, 1928, p. 139-155.

Es para mí un inmerecido honor el dirigiros la palabra esta noche. Doblemente inmerecido: en primer término, por ocupar este puesto glorioso que así honró el FRAY LUIS de *La oda a Salinas*; y en segundo lugar, por tener que terciar en estas nobles lides del espíritu, después de lo que tan jugosa, nueva y agradablemente os han dicho los conferenciantes que me han precedido. Al recibir la invitación a colaborar en estas fiestas franciscanas, haciendo que en ellas resuene la voz de un músico, he recordado las palabras del Eclesiástico, que dice: "*comparatio musicorum in convivio vini: sicut in fabricatione auri signum est smaragdi, sic numerus musicorum in iucundo et moderato vino*": complemento de un banquete en que se ha servido alegre y moderado vino (que no hace huir a la templanza) es la música... En estos días de recuerdos franciscanos que Salamanca dedica al que fué el inspirador del arte en la Edad Media, se os ha servido un exquisito vino espiritual, rico de ideas, de puntos de vista que enfoca la figura de aquel Indigente angélico de quien un poeta moderno, EMILE VITA, acaba de cantar:

---

\* Conferència llegida per son autor il·lustre en la Universitat de Salamanca damunt la càtedra de fra Luis de León, durant la setmana Franciscana (25 octubre - 1 novembre de 1927). Per causes independents del nostre voler havia quedat sense titular el tema que allí, tan mestriolament, desenrotllà el P. Josef Antoni. Li demanàrem el treball i el cedí gentilíssim. Li ho agraïm cordialment. *N. de la D.*

De village en village il colportait la Grâce.  
 Sur la route il chantait de vieux airs provençaux  
 Et les refrains étaient repris par les oiseaux.

(*La Promenade Franciscaine*).

Ideas, puntos de vista que nos han puesto al descubierto los tesoros que en todos los órdenes de la vida, el alma de un Santo como el de Asís, guarda para distribuir a la humanidad indigente, dándole soluciones para todos los problemas de su espíritu. Invitáis a un franciscano, hijo suyo, a que os diga algo acerca de un reflejo que en el alma del *Poverello* hizo el Sol Divino, iluminándola con el prestigio de una sensibilidad exquisita de artista. Tarea un poco delicada, ciertamente. Un santo artista, tocado de esa "nostalgia de lo infinito", como alguien ha calificado la música. Hablar de él, enfocarle de modo que en lugar de ver en ese reflejo espiritual una luz terrena, enturbiada por irisaciones que no tienen su origen en el cielo, nos demos cuenta de que esa sensibilidad no fué algo morboso, derivado de un espíritu de diletante, más o menos panteísta, sino un espléndido regalo otorgado a Francisco por Aquel que, al crear el mundo, así como no lo quiso sin color, tampoco lo ideó sin música, antes bien, lo llenó de una perpétua, ininterrumpida armonía. Como a una inmensa caja de música, el Señor dió cuerda al mundo, al crearlo con un acto de amor. Y todas las criaturas cantaron: las tempestades y torrentes, con sus bramidos y ruidos de muchas aguas; las fuentes y riachuelos, con sus melodías claras; las selvas, que ondulan como las mieses, con sus murmullos; los pájaros, con sus gorjeos, las montañas, con sus ecos, las estaciones con sus ritmos. Y sobre todo cantó el alma humana con la fuente de música que brota de su interior, como un surtidor silencioso en la paz de su jardín espiritual.

...El alma humana... *Symphonialis est anima*... Así la calificaron los antiguos. Si de alguna pudo decirse con verdad, fué de esta alma seráfica, nacida en la Umbría, en medio de aquel paisaje dulcísimo que tan múltiple es de color. Pura sinfonía la de este trovador divino cuya vida fué una consonancia perfecta: formaron un acorde perfecto su cuerpo y su alma, su alma y su Dios. Cuando un hijo suyo, JACOPONE DE TODI, pone en boca de Cristo peregrinando por este mundo aquellas palabras:

Accioche l'esercitio  
 Avesse compimento:  
 Il corpo per servito  
 Dieiglie per ornamento.  
 Bello fu lo stromento  
 Non l'avesse scordato.

(*O Cristo Omnipotente*).

no pensaba, ciertamente, en Francisco de Asís, que guardó siempre bien acordado aquel su instrumento mortal con que tan bien sirvió a su Creador. Sentado a los piés del Maestro, renunciando a toda pompa vana, su vida fué acordada con la de Cristo. Mejor que el poeta indio autor de *La Ofrenda Lírica*, pudo decir el *Poverello*: "Aquí me tienes sentado a tus piés, Señor. Déjame sólo hacer recta mi vida y sencilla, como una flauta de caña, para que tú la llenes de música".

De nadie mejor que del hijo de Pedro Bernardone se pudo afirmar, lo que una Santa, nacida a orillas del Rhin, doscientos años antes, escribía acerca del arte sagrado. Es, decía, "una reminiscencia, un recuerdo medio borrado de una condición primitiva de la que hemos caído después del Paraíso". Porque Francisco fué quien mejor restableció el tipo del primer hombre antes de su caída, es, sin duda, por lo que vibró tan intensamente con la música. Esta, según santa HILDEGARDA (que es la Santa a que acabo de referirme), "es un recuerdo del estado de inocencia, de aquel estado en que hombre jugaba con los animales del campo y cantaba con los ángeles". Para la Santa, el alma humana es una armonía, una sinfonía que vibra acorde con la creación universal. Adán, con su desobediencia, malbarató este encanto, este concierto, rompió las cuerdas del instrumento. Este, que tan perfecto salió de manos del Creador, ya no da principalmente sino sonos roncós, agrios; aún así, quédale al hombre allá, en las profundidades soñolientas de su ser, "ese recuerdo vago, indefinido, que de las imágenes que nos han visitado en sueños tenemos al despertarnos". Como en la caverna de Platón, las imágenes pasan, suscitando en nosotros una misteriosa nostalgia de lo divino; pues el arte, en principio, se confunde con la Hermosura Infinita, de la que cada uno de nosotros no percibe sino un rayito furtivo y tembloroso para él sólo salido de un gran foco",

Leyendo esta admirable carta de la Santa, escrita a los Prelados de Maguncia a propósito de un estredicho lanzado por ellos, uno no puede menos de pensar en Francisco de Asís, cuyo retrato parece dibujado de mano maestra, por manos de mujer tan santa e inteligente. Queda uno admirado al leer frases como esta: "la aptitud musical de Adán era tal, que el hombre, actualmente, no podría sufrir su fuerza, su intensidad". Y siempre vuela el pensamiento hacia aquel Santo de Umbría, nuevo Adán restituído al estado de inocencia, que hablaba a los pájaros y contendía con ellos en conciertos y pugnas que debieron de dejar extasiados a los ángeles que le contemplaban.

Porque se acercó al tipo de hombre en estado de inocencia, el *Poverello*, supo ver en la música, no un arte sensual, goce sólo de los sentidos, o una lucubración más o menos sabia de la inteligencia, sino un medio de expresión para con él decir lo que la palabra no alcanza a expresar: su emoción espiritual, su amor a Dios. Puesta la música en el lindero de dos mundos, el material y el inmaterial, es algo así como una antena que capta y devuelve las ondas de uno y otro. Porque comprendió san Francisco que la música tiene sus raíces en el cielo, en la inocencia, la amó con amor de enamorado. Comprendió su lenguaje y el de las criaturas, como lo comprendió san Columbano y aquel otro siervo de Dios, que, acariciando con su bastón a las flores, les decía: "Callad, callad, ya comprendo lo que me decis..." y por esta visión o comprensión, la música fué para él un medio de atravesar los espacios para volar más libremente hasta Dios y mezclar los gemidos inenarrables de su alma con los cánticos nuevos de las Esposas de Cristo y los de los Ancianos que cantan delante del Cordero.

Compañera de su pobreza alegre, la música anidó en el corazón de Francisco. Siguiendo el ejemplo de la Iglesia, cantó porque amaba. "*Amor musicam docet*", dijeron los antiguos. Porque Francisco no fué un intelectual, sino un emotivo, cantó. Usó de la palabra, ciertamente, pero transformada, vivificada por ese elemento inmaterial que es la música. La palabra, como paloma aliquebrada, no tiene fuerza suficiente para traducir adecuadamente la emoción de las almas que gozan de la visión beatífica. Si alguna vez en los místicos no quiere ser definición, exposición doctrinal, sino efusión del alma; aún cuando no se use de la melodía musical, quiere acercarse a ella; crea la poesía, esas poesías maravillosas de san Juan de la Cruz

y de los demás místicos españoles de la edad de oro. Sin la música, la poesía no puede volar. Por eso nacieron juntas en el alma popular. La Iglesia no las ha querido separar, y al unir las en su liturgia, no sólo ha querido que vayan juntas en las efusiones del amor o del arrepentimiento, sino también en las definiciones del dogma.

Francisco *vir catholicus*, no fué un hereje de espíritu en este punto, y cantó. Cantó, porque el amor le reboaba. Cantó, por imperiosa necesidad espiritual. Llegado a las mayores alturas místicas (en forma que, según declaró el Papa en su encíclica *Rite expiatis*, es el santo que mayor semejanza tiene con Cristo), llegado a esas alturas y con alma de sensible poeta, los dones de ambos se fundieron en consorcio maravilloso. Del plano de la poesía, es decir, de la comprensión integral de la naturaleza de los seres criados, se escurría al mundo o plano de la mística; mejor dicho, en el sistema planetario de su alma, la poesía y la música eran satélites que giraban en la órbita de su amor; y así, el rodar divino de su alma arrastraba, trasladaba también su genio poético y musical, haciendo florecer en sus labios aquel poema de amor, el *Cántico del Sol*, que parece un eco sublimado, una réplica del Cántico de los Tres Jóvenes en el horno de Babilonia.

Francisco, juglar divino, cantó para atraer a los hombres a Dios. Ciertamente. Pero primero y principalmente lo hizo porque el canto era para él una necesidad espiritual, un modo de dar rienda suelta a su amor. No fué poeta o músico, como lo somos los demás mortales, por cierta necesidad o pequeña vanidad de mostrarlo a los demás, como parece insinuarlo BRÉMOND en su interesante obra *Prière et Poésie*. Francisco de Asís, como san Juan de la Cruz, como santa Teresa del Niño Jesús, como santa Teresa de Avila, cantaba porque, en el deseo de expresar su amor lo más adecuadamente posible, no encontraba la palabra, aquella fórmula exacta que tradujera la ecuación: emoción-expresión. Lejos ya de aquella su primera vida distraída, el aplauso externo, la atención que le prestaran los hombres no tenían para él prestigio alguno. Por eso cantaba en las soledades, en los bosques cargados de "silencios rumorosos", de que nos habla nuestro poeta, GABRIEL Y GALAN, y, cual Sigfrido divino, dialogaba con los ruiseñores y pájaros, haciéndoles el contrapunto.

Porque fué expresión de amor su canto, y no vano artificio, vemos que, según sus biógrafos, esas canciones suyas correspondían a

los momentos de mayor exaltación espiritual, a los delirios de su alma. El canto va de tal manera ligado al amor que, según san Agustín, *caritatem qui non habet, cantare non potest*. Contemplando la figura excelsa de este trovador místico y sus andanzas de idealista saturadas de realidades, se tropieza siempre con el signo distintivo suyo: el amor; por eso le llamamos *seráfico*. Francisco no podía permanecer en silencio. Era fundamentalmente católico. Lo mismo que la Iglesia, que adoptó la música como algo substancial en el culto, el *Poverello* cantó. No podía decirse de él lo que DOM GUÉRANGER afirma en su vida de santa Cecilia, y es algunas veces triste realidad: "Señal de descenso en el sentimiento cristiano es el mutismo de un alma que parece no tener necesidad del canto para completar la oración y darle su forma superior".

Ahora bien: para explicar estos conceptos, siquiera sea en forma esquemática, tomemos el agua en su manantial. Preguntémoslo. Esa necesidad de efusión artística, ¿fue una gracia *gratis data* sólo después de su conversión, o el niño aquel, hijo de Pica, que un desconocido saludó en su nacimiento con palabras tan franciscanas por su optimismo, *Pax et bonum*, nació con un alma sensible, "prevenida de las bendiciones de la dulcedumbre", que consigo trae la poesía, el arte?. Para contestar a esta pregunta, coloquemos a nuestro santo en el marco de época correspondiente. Los dos principios, indiscutible el primero, de que la gracia no destruye la naturaleza, y en parte discutible el segundo, el de TAINE, referente a la influencia del medio ambiente material y espiritual en la personalidad de un artista, servirán para darnos a conocer esta faceta del alma de *Poverello*. Hagamos un poco de historia.

Nació Francisco en una época en que la música era una distracción obligada en la sociedad medioeval. No hablo de la música litúrgica, que, llegada ya a su apogeo, se cargaba de superfetaciones que la Iglesia ha ido eliminando para concertarse en algo que es admirable por su estilización y espiritualidad. Aquella música ocupaba un lugar capital en la vida medioeval. Es cierto. Quiero hablar ahora, de la que se oía fuera del templo. Junto a la gregoriana, cuyo período de florecimiento fueron los siglos X y XI, junto a los primeros balbuceos de la música polifónica (que tan gran esplendor había de adquirir después con los flamencos, italianos, franceses y españoles, etc.) existía otra profana, popular, homofónica. Eran sus deposita-

rios los *trovadores* y *juglares*. Eran poetas que, desde mediados del siglo XII hasta fines del XIII, escribieron en francés o en provenzal, piezas líricas para ser cantadas. Con mucha frecuencia fueron compositores de música a la vez que poetas. Nobles o burgueses, se inspiraron sobre todo en la canción popular. Algunos cantaban ellos mismos sus poesías. Pero muchos encargaban esta tarea a los juglares. (Algo así como los compositores de hoy, cuyas composiciones de piano o canto son interpretadas por concertistas destinados a este menester). En la época en que nació Francisco de Asís ocurría lo propio. Los juglares eran los intérpretes de los trovadores. Con la vihuela al hombro y la alforja al costado, el juglar iba de castillo en castillo, de fiesta en fiesta, buscando quien abriese la bolsa. Este peregrinar artístico me trae a la memoria lo que ocurre en nuestras tierras vascas con los versolaris o improvisadores. Una diferencia existe, sin embargo. Nuestros Bardos populares vascos no llevan instrumento alguno. Los juglares, en cambio, hacían oír un preludio en su vihuela (antecesora de nuestras violas y violines), y luego cantaban acompañándose con algunas notas tenidas. Cada estrofa iba precedida de un estribillo o preludio. En el invierno, durante la Cuaresma, los juglares (que más tarde recibieron el nombre de ministriles) iban a las escuelas de su nombre, y allí aprendían las reglas de su arte, el modo de tañer la vihuela y las nuevas canciones. Como estos juglares recorrían muchos países, las canciones se divulgaban fácilmente, y los castillos y los palacios, los pueblos y los caminos, se llenaban de música; música en la que, con ingenuidad unas veces, otras con fórmulas más o menos rebuscadas, iban envueltos conceptos de amor o religiosos, más bien aquellos que estos.

En este ambiente de música nació el que más tarde había de llamar a sus religiosos "juglares de Dios". En su nacimiento, música angélica se oyó; y aquellos espíritus celestiales que FRA ANGÉLICO pintó en su famoso cuadro de *La Coronación de la Virgen*, depositaron indudablemente en su alma el germen de un amor por algo, que, según san Juan Crisóstomo, ha tenido su origen en el cielo.

Francisco nació y creció en un ambiente musical que, indudablemente, era de mayor densidad que la que nos imaginamos a setecientos años de distancia; pues los documentos que poseemos referentes a este ambiente, nos dicen con cuánto interés se cultivaba esta afición musical.

¿Será aventurado, pues, suponer que la educación de Francisco, niño o ya mayorcito, hijo de familia bien acomodada, incluiría en su programa esta rama de la instrucción?. ¿Por qué Francisco, de espíritu distinguido, amigo naturalmente de lo refinado, de la cortesía y distinción de modales, adorado de su madre, que, como de origen provenzal, tenía los oídos llenos de las canciones de su tierra nativa, por qué este hijo, aún destinado al comercio, no había de asistir a las escuelas ministriles, donde, como os he dicho antes, se enseñaba a tañer la vihuela, las reglas del arte de componer y las nuevas canciones?.

Y si bien es cierto, como decía GOUNOD, que "uno no aprende sino lo que sabe", con todo, el cultivo del propio espíritu, de las felices disposiciones que uno tenga, es condición obligada para dar de sí algún fruto espiritual. Francisco llevaba en sí la fuente de poesía, de arte, ese surtidor espiritual que canta continuamente en la soledad tranquila del alma que nació poeta. Es cierto. Pero el medio ambiente y este cultivar su propio *yo* ayudaron a hacerle florecer, no hay duda.

¿Creéis, vosotros, que Francisco, en su vida primera (que él llamaba de pecado), era buscado por sus amigos, sólo porque llevaba la bolsa bien repleta y sus manos no sabían cerrarla a amigos y parásitos?. No. Sola la riqueza no es capaz de suscitar la admiración y simpatía. Francisco abría su bolsa; pero además cantaba. Y muy bien debía de hacerlo, cuando los jóvenes, sus compañeros de diversión, le apodaron "rey de los jóvenes". TOMÁS DE CELANO nos dice que el hijo de Pedro Bernardone fué el corifeo de la bulliciosa juventud que de día y de noche turbaba la ciudad de Asís con sus bromas y canciones, *in cantilenis*. Rondador nocturno y diurno, estaba dotado, dice, de una voz dulce y melodiosa. Aquella, su voz, que, más tarde, había de tener apuestas tan originales con los pájaros cantores para expresar su amor a Dios, era, según el Celanense, *vehemens, dulcis, clara atque sonora*. Y aunque tal vez no comprendiese, como luego, todo el sentimiento profundo que en sí lleva encerrado la música, ésta le atraía fuertemente, y en sus fiestas y banquetes era la compañera inseparable. En aquella época en que era grande el entusiasmo por el nuevo y magnífico movimiento intelectual, debido a los trovadores y *minnesinger*, Francisco no tenía mayor gusto —según nos cuenta Jörgensen— que salir a altas horas de la noche con una

reunión de amigos, y recorrer las silenciosas calles de Asís, cantando *lais*, *serventesios* y *baladas*, acompañándose con el laúd o vihuela, como si fueran auténticos juglares. Y el amor de parecerlo, de su entusiasmo por la gaya ciencia, fué tan lejos en él, que mandó hacerse un traje de varios colores, y raro, igual al de los juglares, y, poniéndoselo, simular entre sus amigos, hacerse la ilusión de ser un brillante poeta-músico de la corte de Francia.

No parece infundado creer que Francisco supiera tocar algún instrumento, pues, después de su conversión le vemos simularlo. Cuando, un buen día, se dió en la plaza del mercado de Asís el espectáculo de ver al joven hijo de Bernardone en traje de ermitaño pedir limosna de piedras para restaurar la iglesia, simuló cantar y acompañarse a la usanza juglaresca. Celano nos dice que, muchas veces, en los deliquios de amor, cuando en la espesura de los bosques, por no poder contener el torrente impetuoso de su alegría, se veía obligado a mostrarla exteriormente, no sólo cantaba, sino que, llegado al colmo de la emoción, acudía a la música instrumental, digámoslo así, para dar cuerpo a su entusiasmo. Tomaba del suelo dos pedazos de madera, ponía uno de ellos sobre el hombro, y con el otro hacía además de arrancar notas de aquel instrumento, mudo para nosotros, pero lleno de armonías divinas para él. Cantaba, tocaba... y bailaba; movía sus piés, como si fuera a bailar. De este baile celestial, si que podía decir LAMMENAIS, que "hablaba": hablaba el lenguaje del cielo, en el que Francisco tenía puesta su alma, y transplantado, casi diríamos, su cuerpo.

Convertido san Francisco, ¿va a repudiar la música, como si fuera un excitante de la sensualidad, una causa de alejamiento del Dios que ha dado aldabonazos a las puertas de su castillo interior?. ¿Verá en ella, como algunos varones espirituales de tiempos anteriores al suyo, una aliada del demonio para ahogar la vida ascética y mística del alma?

No; la conversión en él no fué un volver atrás, completo, en su vida. Fué una rectificación de camino. Abandonó los senderitos llenos de flores terrenales, cuyo perfume halagador le invitaba a detenerse en el camino. Pero la vía grande de su vida, tal como Dios se la señaló, creándole con sus facultades espirituales, artísticas, de optimismo y alegría saludables, no la cambió. Caminó por ella, con la conciencia de quien sabe que, siguiéndola, obedecía a Dios y traía

a la Iglesia una especie de renovación, de florecimiento primaveral, ansiado por la sociedad medioeval religiosa. El, el más humano de los santos, a quien, como dice Celano, su inocencia y rectitud de corazón permitieron tratar a la criatura con una libertad desconocida desde el paraíso, y que tan bien sabía atribuir al Creador la gloria de aquello que los seres creados tienen de bueno y aun de agradable; este Santo, jamás pensó en renunciar para sí y sus hermanos al uso de un don que podía serle una ayuda poderosa para el servicio de Dios. Su conversión no fué un suicidio, fué una renovación.

Hasta el fin de su vida guardó el *Poverello* ese su primer amor del canto. En sus enfermedades, pidió a este arte el consuelo de sus sufrimientos. Su intención fué purísima, en este punto. "Los hijos de este mundo, decía una vez a uno de sus hijos que había sido guitarrista, no comprenden nada de los misterios divinos. Antes, éstos estaban consagrados al servicio de Dios; pero la corrupción de los hombres no busca en ellos sino el regalo del oído. Quisiera, pues, que, secretamente, sin que nadie se dé guarda, te hicieras con una cítara (entiéndase una viola), y la trajeras: con ella harás sonar una canción honesta, y así mitigarás un poco el dolor de mi hermano el cuerpo". No se prestó a ello el religioso, temiendo se le tuviera por vano y ligero. "Bien, no hablemos más de ello, dijo Francisco. Más vale muchas veces ceder, que causar extrañeza a otros". Este sacrificio le valió, la noche siguiente, el goce de una celestial y maravillosa audición angélica. Al privarse Francisco de oír música, no lo hizo por juzgarlo indigno de un religioso: quiso evitar el escándalo de las almas pusilánimes. ¿Sería aventurada la exégesis que, al interpretar las palabras "harás sonar una canción honesta" las tomara en sentido de canción, de música no exclusivamente religiosa, algo parecido a lo del religioso que, para solaz de su espíritu atribulado, mostrara deseos de oír un andante de Beethoven, Schumann o Mozart?. No lo creo. Estas palabras, tal vez fueran indicio de que, para Francisco, la música era también una terapéutica espiritual que obraba sobre su cuerpo enfermo.

Ni el trance, tan temido por los mortales, de la muerte, fué causa de que disminuyera en él, ésta, dijéramos, pasión, de un arte, manjar de almas aristócratas. Sabemos que recibió cantando a la hermana muerte. *Mortem cantando suscepit*, nos dice Celano, y los *Actus Beati Francisci et Sociorum eius* (en el cap. 18) y las *Fioretti* nos lo confirman con detalles que son de gran enseñanza para nosotros,

Dicen: "Como san Francisco, algunos días antes de su muerte, estuviera enfermo en el palacio del Obispo de Asis, con frecuencia solía por devoción cantar algunas alabanzas con sus compañeros. Y si, por su enfermedad, él no podía cantar, hacía que sus compañeros las cantaran". Que esta frecuencia de música molestara a algunos, lo dicen las mismas crónicas, a renglón seguido. Uno de los compañeros del Santo (fray Elías), le dijo: "Padre, sabes que la gente de esta tierra tiene gran fe en ti, y te tiene en opinión de santidad. Y así, podrían imaginarse que, pues eres de una santidad tal, deberías pensar en la muerte estando tan enfermo, y llorar, más que cantar. Estas alabanzas o canciones que aquí entonamos, nos las oyen muchos. Creo, pues, que deberíamos salir de aquí y trasladarnos todos a Nuestra Señora de los Angeles; porque no estamos bien aquí, entre personas seglares". El relato de este episodio nos sugiere algunos comentarios. Citemoslos solamente. La diferencia de comprensión entre el intelectual fray Elías y el emotivo Francisco: la libertad de espíritu que el Santo tiene y la timidez de fray Elías. En una palabra, la diferencia de visión entre el hombre restituído a la inocencia y el que no llegó a ella; entre el *alter Christus* y el futuro apóstata de la Orden y excomulgado por la Iglesia.

Estos testimonios nos demuestran que, si el hijo de Bernardone hizo a Dios el sacrificio de otros goces corporales, riquezas o comodidades, extenuando, v. gr., su cuerpo con el ayuno y la penitencia, no apartó de su alma el amor de la música. Lo guardó toda su vida con el amor procedente de esa clarividencia espiritual en que son maestros los santos.

Para Francisco, la música no era un corrosivo, sino un excitante del bien, una preparación para que la semilla de la palabra divina cayera en tierra blanda. No desconocía las palabras del Apóstol: *Commonentes vobismetipsis in hymnis et psalmis et canticis spiritualibus...* Y, porque sabía que la música, en vez de inducir al mal, podía ser un aglutinante y ayuda de la caridad, la tomó como medio de apostolado. Su divisa pudo haber sido la que se lee en el *Arte de la Pintura* de PACHECHO, en 1649, y de la que nos habla BARRÉS: "El arte no tiene otra misión y otros fines, que los de llevar a los hombres a la piedad y conducirlos a Dios". (*Greco ou Le Secret de Tolède*).

Espectáculo admirable el de Francisco y sus compañeros al predicar por los pueblos. Para reunirlos, o, reunido ya, para prepararle

a bien recibir la palabra divina, cantan en las encrucijadas de las calles. No es difícil reconstituir en espíritu ese cuadro realmente primitivo, aquí en esta Salamanca donde el arte sentó sus reales. No es difícil imaginarse un grupo de frailes menores haciendo alto junto a vuestra antigua catedral, en la calle de la Rua, hacia el campo de San Francisco... y cantando las *Laudes Dei*. Se congrega el pueblo alrededor de aquellos que se dicen "juglares divinos". Y como juglares que van a mostrar sus habilidades ante el público, comienzan por disponerlo a su favor valiéndose de la música. Cantan y predicán cuando el corazón se ha esponjado. Y los frailes menores, pobres de solemnidad, piden una limosna de penitencia, de confraternidad, de paz, de amor en una palabra. Siempre, en tratando de música y franciscanismo, nos sale al paso este ángel del amor.

Sagaz el *Poverello*, utilizó una manera personal suya de hacer bien. Conocía por experiencia propia el poder espiritual de la música sobre las almas: y así, la utilizó. Cantaba y hacía cantar para que las almas se unieran. Por medio de la música apaciguaba las luchas entre los burgos, y las de las potestades eclesiásticas y civiles. ¿No nos lo cuenta el autor del *Speculum*, con aquel lujo de detalles que suele?. Llamando a uno de sus compañeros, díjole: Ve a encontrar al podestá, y dile de mi parte, que vaya al Obispado con los magistrados de la ciudad y las otras personas que querrán seguirle". El religioso partió en seguida. Francisco llamó entonces a otros dos hermanos de entre sus compañeros. "Id, les dijo, y cantad delante del Obispo, del podestá y de los que le rodean, el "Cántico del Hermano Sol". Tengo confianza en que el Señor ha de ablandar en seguida sus corazones, y que éstos volverán a encontrar la dilección y amistad de antes". Reuniéronse todos en el patio del claustro episcopal, y como se adelantasen los dos hermanos, uno de ellos dijo: "El bienaventurado Francisco ha compuesto durante su enfermedad ciertas *Laudes* o *Alabanzas al Señor* en nombre de sus criaturas, para honor del mismo Dios y edificación del prójimo. Os ruega tengáis a bien escucharlas en grande devoción". Pusieronse ellos a recitar y cantarlas. Como un agua mansa en tierra seca cayeron aquellas palabras, aquellas melodías, en el corazón de los enemistados. Cuando llegó el turno a la estrofa

"Alabado seas, Señor, por los que perdonan por amor tuyo..."

compuesta para esta ocasión, los ojos se humedecieron y los brazos se tendieron fraternalmente. La música había obrado el milagro deseado. De la adivinación de su espíritu, de su práctica de apostolado, podía haber brotado este consejo de que l'abbé MEHLING nos habla en su discurso sobre la música religiosa: "Si no dejáis a los hombres más que la palabra, disputarán, se separarán, reñirán; dadles, en cambio, el canto, se unirán, se amarán".

Poeta y músico a la vez, para expansión de su fervor interior y como medio de apostolado, compuso Francisco unos *Cánticos* o *Laudes* y los envió a los religiosos, para que éstos los cantaran en cualquier lugar a donde su celo apostólico los llevase. Inserta uno de estos Cánticos en su Primera Regla, y escribe de su mano a los Hermanos de Francia, recomendándoles el cántico de Santísima Trinidad. Estas *laudes* o cánticos eran familiares al Seráfico Padre, dice el autor del *Speculum*. Los repetía sin cesar, y los enseñaba a los demás religiosos, no sin manifestar su ardiente deseo de verlos cantados con celo y devoción.

Medio de apostolado o expresión de amor, la música floreció constantemente en los labios de Francisco. Hizo resonar los bosques, los caminos y las ciudades con sus *Laudes* o Alabanzas al Creador. Cuando la naturaleza del tema que cantaba y su inspiración le transportaban, su alabanza agradecida se dilataba como el mundo, su voz no le bastaba: reclamaba el concurso de sus religiosos, de los fieles, y convidaba a la humanidad entera a asociarse a su júbilo. Y así aquellos "Franciscanos harapientos —dice el autor de *Ortodoxia*—, sin dinero, sin hogar y, al parecer, sin esperanza, llegaron empero a elevar cánticos que parecen brotar de los luceros del día, o gritos de alborozo dignos de un hijo de Dios".

A este entusiasmo comunicativo de Francisco que caía en terreno tan bien abonado como el cultivado por los trovadores y juglares que llenaban de música el ambiente social, debe el siglo XIII esta seráfica colección de *Alabanzas*. Algunas han desaparecido con el tiempo, v. gr. la que el *Poverello* compuso para consuelo de las Damas Pobres. Otras han quedado y, sobre todo, su espíritu, al que debe la Edad Media la creación de tantas canciones religiosas que han tenido por autores a los hijos del *Poverello*: uno de ellos, v. gr. JUAN TISSERAND, a quien se le considera como el autor del género *Cantique*, en la Iglesia.

Y es curioso observar, leyendo las antiguas crónicas, cómo este ejercicio del canto era familiar a los hijos del Seráfico Patriarca. Aun en la Porciúncula, lugar de recogimiento y modelo de lo que la vida franciscana debía ser, la música ocupa un lugar importante. El solo rumor conciliable con el silencio de santificación, impuesto en aquel lugar, era el de la música. Dice san Francisco: *Specialiter volo... quod ipse locus totus teneatur purus et sanctus in hymnis et laudibus Domini*. Y la explicación de la falta de silencio iba acompañada frecuentemente del canto de las *Laudes Dei* en tono bastante alto para que fuera oído y comprendido por los demás religiosos. Aquel fraile menor que entraba en una celda, casa o lugar, si encontraba uno o varios hermanos, debía bendecir en seguida al Señor y cantar devotamente sus alabanzas. Y de un limosnero se dice que, volviendo de Asís con la limosna, cerca ya del lugar, comenzó a prorrumpir en canciones y a alabar a Dios *alta voce*. De él dijo san Francisco, cuando salió a su encuentro, que así quería ver a sus frailes menores pedir limosna y volver de ella, alegres, alabando al Señor.

No eran vanas las instancias de Francisco al convidar a los hombres a la alabanza del Creador. Conocemos el hecho de que en Grecia los religiosos reunían a la gente del pueblo en la puerta de la ciudad cuando, venida ya la noche, terminaban con el canto de una *Laude* el día de que les había hecho gracia el Señor. Hasta los niños que justamente rompían a hablar, cantaban a su manera las alabanzas del Señor. *Y ésta era en muchos lugares la costumbre de los frailes menores*. La música en estos casos ejercía una verdadera función social.

Se comprende, pues, que aquellas primitivas colmenas franciscanas, en que el espíritu de su fundador era el rey, debían resonar con el murmullo de la alabanza y acción de gracias... que inducían a la alegría espiritual. Alegría, signo distintivo del *Poverello* y condición necesaria para hacer el bien. "Nosotros, los frailes menores, ¿qué somos sino los cantores y juglares de Dios, que debemos remover los corazones de los hombres y llevarlos a la alegría espiritual?". "Transportar las almas al cielo por medio del canto, la alegría y las figuras (la plástica), ir de puerta en puerta cantando cuán dulce y alegre cosa es servir al Señor, es lo que Francisco trató de hacer y la misión poética que legó a sus hijos". Este es el comentario de Jørgensen.

Al llamarse y llamar Francisco a sus hijos "trovadores y jugla-

res de Dios" no pensaba ciertamente en el tipo de artista enfermizo, romántico, que canta *lais y baladas* en noches de luna a una beldad más o menos real, más o menos ontológica o ficticia, como acontecía en aquella época en las Cortes de amor y demás torneos de poesía amorosa. No. Para Francisco ser juglar era sinónimo de ser alegre, dispensador de alegría. Trovador en el verdadero sentido de la palabra porque descubrió, *trovó* en las cosas lo que el pecado nos había velado, ¿tomó el nombre de "juglar" por humildad, porque el trovador era sinónimo de señor de aquél y su superior?. O tal vez, ¿el papel secundario —y aun festivo muchas veces— del juglar (como nos lo demuestran los dibujos de la época) fué el que quiso escoger para sus religiosos que llamó "menores" por humildad?. Al llamarlos *juglares*, ¿quería decir los *acróbatas o titiriteros* de Dios, como quiere Chesterton, trayendo a cuento la escena de aquel juglar o acróbata de Nuestra Señora en cuyo obsequio hacía piruetas delante de su imagen?. Bien pudiera ser. Las anécdotas de la primera etapa franciscana y, sobre todo, las de aquel (llamémosle paradójico) fray Junipero, parecen ser un comentario o aplicación de ese espíritu. Esta alegría que procedía de una, digámoslo así, regresión a la inocencia primitiva necesitó o tuvo como medio natural de expresión el de la música. Es curioso observarlo. Y es para considerar atentamente cómo se dan la mano lo que del estado de inocencia y capacidad musical de Adán os he citado como dicho por santa Hildegarda y lo que los biógrafos del *Poverello* nos cuentan referente a su amor de la música. Paralelismo digno también de ser notado: san Francisco, recogiendo del suelo la menor cosa escrita, porque de las mismas letras se compone el nombre de Dios, y santa Hildegarda que llamaba *studiosi et sapientes* a los artistas aun profanos.

Ambos bebían en la fuente, en el espíritu de la Iglesia Católica. Francisco, *vir catholicus*, estaba identificado con la Iglesia, "que sabía, dice DOM MOCQUEREAU, que, si la música es inferior a la palabra en el reino de la inteligencia, es incontestablemente superior en el de los sentimientos: para conmover los corazones, mover las voluntades y rezar tiene acentos de una energía o de una suavidad incomparables". Por eso el *Poverello* la asignó un puesto importante en la economía espiritual de su Orden. No sólo en su piedad particular, sino en la colectiva de las comunidades franciscanas, fué un elemento diríamos sustancial. Su conformidad con la Iglesia fué completa: cantando la Misa y el Oficio Divino. Así nos lo dicen los nu-

meros testimonios que, bien como recomendaciones, consejos del Seráfico Padre u ordenaciones posteriores han llegado hasta nosotros. Conforme en un todo con la Iglesia Romana, quiso que la música sonara en nuestras iglesias "sin atender precisamente a la armonía de las voces sino más bien a la interior del alma, que consiste en que la voz esté de acuerdo con el corazón, y el corazón con Dios, a fin de que los religiosos puedan apaciguar a Este por la pureza del corazón y no regalar los oídos del pueblo con los acentos afeminados de sus voces".

Sería largo aducir los testimonios en favor de esa su conformidad con el espíritu de la Iglesia. Pero baste decir que ni el exiguo número de religiosos (como ocurrió en Inglaterra, según Eccleston) ni aún la falta de iglesia propia desviaron a los franciscanos de esta ruta señalada por el Seráfico Padre. Es altamente conmovedor e instructivo leer —por ejemplo— en las antiguas crónicas que, cuando los frailes menores no tenían iglesia propia, asistían a la catedral: en el coro se les hacía lugar, y canónigos y religiosos alternaban cantando el Oficio Divino, aún con la molestia de no disponer de suficiente holgura en los escaños del coro.

Vida de efusión y alabanza al Señor la del *Poverello*. Ansia de unión la suya. Místico en el más alto grado, trovador celestial, parece una confirmación de aquello que Psichari dice en "*Les voix qui crient dans le désert*": "Donde el esfuerzo hacia la unidad es llevado al más alto grado es en la música. Por eso ésta es la patria de los místicos que, como desesperados, se esfuerzan en llegar a la unidad, y de los conquistadores, estos místicos de la acción".

Unidad de Francisco con su Dios en las horas de sufrimiento. El que se calificaba de "juglar de Dios", (aquel Pobrecillo que bien podía decir lo de JOAQUÍN DE FIORE: *qui vere monachus est non habet suum nisi citharam*), llamó a la música en sus horas de sufrimiento. Aquel magnífico poema que brilla en el ciclo de la primitiva literatura italiana como el título que lleva, el *Cántico del Sol*, nació después de una noche turbada. Francisco acababa de recibir la seguridad de su salvación eterna, de su gloria, de la cual le separaban aún dos años de peregrinación mortal. Llegada la mañana, dijo a sus compañeros: "Mucha razón tengo de alegrarme en medio de mis enfermedades y tribulaciones. El Señor es mi fuerza y debo rendir incesantes acciones de gracias a Dios Padre, a Jesucristo Nuestro Señor y al

Espíritu Santo por el favor inmenso que acaba de serme concedido. El Señor, en efecto, ha querido darme a mí, su indigno servidor y vivo aún en carne, la certeza de su reino. Quiero, pues, componer en su alabanza, para nuestra consolación y edificación del prójimo una nueva Laude o *Cántico de las Criaturas del Señor*, de las que diariamente usamos, sin las cuales no podemos vivir y de las que el género humano abusa con demasiada frecuencia para ofender al Creador... Y sentándose, meditó algunos momentos y dijo:

“Altísimo, Omnipotente, Buen Señor...”

Compuso un canto sobre estas palabras y enseñó a sus compañeros a recitarlo y cantarlo. Rosa espiritual brotada entre espinas de tribulación, cielo azul después de una tormenta, este *Cántico de las Criaturas* fué engendrado en el dolor y nació por el amor.

Ein echtes Lied blüht meist aus Leid:  
Doch bleibt es echtem Licht geweiht,  
So blüht es in die Selegkeit.

como cantó el poeta romántico, DE LA MOTTE FOUQUÉ.

Flotando sobre las negruras de sus sufrimientos corporales y las inquietudes de su alma que miraba al porvenir de la Orden, la música de alabanza al Creador traía a su alma ecos de una patria que pronto había de ver. Cuando fray Elías le comunicó el diagnóstico de los médicos, que consideraban su estado sin esperanza, el bienaventurado Padre, transportado de alegría, le respondió: “Bien. Ya que el Señor es servido de llamarme a Sí en breve, di a fray Angel y fray León que vengan a hacerme oír el canto de la Hermana Muerte”. Con el corazón henchido de tristeza acudieron los dos religiosos y, llenos los ojos de lágrimas, cantaron el “Cántico del Sol”. Y como estuviese a punto de entonar el último versículo, el Santo añadió otros versos referentes a la muerte:

“Laudato si, Misignore, per sora nostra morte corporale...”

.....

*Morten cantando suscepit*, nos dice Celeno. Este Cántico del Sol fué el canto del cisne seráfico. Si la melodía auténtica no ha llegado hasta nosotros, su espíritu quedó entre sus hijos, y éstos continuaron entonando y componiendo *laudes*, algunas de las cuales han sido adoptadas por todo el mundo.

Hijo suyo, de pura raza, fué TOMÁS DE CELANO, cuyo nombre parece ir unido a una de las grandes Secuencias conservadas en la Iglesia: el *Dies irae*. Como dice Dom GUÉRANGER en su *Année Liturgique*: “El insigne poema de Tomás de Celano seguido del *Stabat Mater* de JACOPONE DE TODI mereció a la lira franciscana un puesto tan distinguido en la cumbre del Parnaso Cristiano”.

Jacopone de Todi, místico en grado poco común y alma de artista, fué uno de los discípulos en que el lirismo seráfico alcanzó mayores alturas. “Que toda alma que ama al Señor, decía, venga a la danza cantando de amor”. Versos exaltantes los suyos, que parecen haber inspirado el pincel de Fra Angélico. D’Ancona nos dice que Jacopone quería que los metros de sus versos pudiesen plegarse fácilmente a una cantinela musical. Y ciertamente, no pueden imaginarse sus versos sin música. PACHEU nos dice que Jacopone, cantor popular por excelencia, no había descuidado su talento musical y que juntaba a la vivacidad de la dicción, a la espontaneidad expresiva de la mímica y de sus ritmos improvisados, el encanto y variedad el arte musical”.

SALIMBENE detalla con complacencia las obras melódicas de otros dos compositores, cantores famosos y maestros de música sagrada: uno de ellos, ENRIQUE DE PISA, calígrafo, iluminador, que sabía *trovar* y notar muy hermosos cantos en una y otra música, figurada y plana. Su voz fuerte, potente, llenaba todo el coro. Compuso muchos cánticos muy consoladores. Tocaba una viola de diapasón o tono muy alto, claro, dulce, tierno y agradable sobre toda ponderación y medida.

También nos habla de fray VITA DE LUCA “el mejor cantor del mundo en su tiempo”. Tenía una voz fina, deliciosa. Los críticos más severos le escuchaban complacidos. Cantó con mucho éxito ante obispos, cardenales y el Papa. Cuando cantaba, cuenta Salimbene, el ruiseñor enmudecía por oírle y no volvía a lanzar sus trinos en el espacio hasta que fray Vita había terminado. Jamás se excusaba de cantar, continúa el biógrafo, como lo hacen ordinariamente los cantores so pretexto de ronquera o catarro. Compuso la Secuencia *Ave mundi spes, Maria* y otras numerosas cantinelas que hacían las delicias de los sacerdotes seculares, sobre todo.

La pluma de SALIMBENE cita más nombre de cantores afamados en la Orden: FRAY MARTIN, del convento de Génova; FRAY GUIDO-LINO DE PARMA, FRAY BONAUNCTA...

JORDAN DE GIANO nos habla del célebre fray JULIÁN DE SPIRA "que cómpuso en estilo noble y de bella melodía el oficio del Bienaventurado Padre san Francisco, san Antonio"... Antes de entrar en la Orden había sido maestro de canto en la corte de Francia.

Si en el comienzo de la Orden la música fué acogida con la simpatía que hemos visto, con el rodar de los años no disminuyó este fervor.

Primera y fundamentalmente para el servicio de Dios, ha resonado en los conventos franciscanos *Septies in die*, como dice el Salmista. Por extensión, los frailes menores la han cultivado fuera del templo. Los nombres de Nasarre, Bermudo, Zarlino, Beato Nicolás Factor, Cesti, P. Martini, Hartmann y otros muchos son testigos de cómo la especulación y práctica musicales han tenido en ellos cultivadores afortunados y sagaces.

A los nombres conocidos añadiré algunos que yacen en la penumbra de los diccionarios. Son los de algunos capuchinos. FRAY LEONARDO NERVIUS, belga, que escribió misas, letanías, motetes a 4, 6, 7, 8 y 16 voces. Es de comienzos del siglo XVII. LORENZO VON SCHNÜFIS, austriaco, coronado por Leopoldo I. Escribió muchos *Lieder* en forma de arias antiguas con acompañamiento instrumental. Nació en 1633. FRAY JUAN EVANGELISTA, de Arras, autor de *La pieuse alouette avec son tirelire* y *Les rossignols spirituels—toute une volière*, títulos gongorinos, propios de la época en que aparecieron (1632). P. LUCAS DE MALINAS (1595) cuyo segundo apellido Méndez parece delatar un origen materno español o ibérico. Títulos de sus obras son estos tan curiosos: *Den blijden Requiem* (le Requiem joyeux), *Den droeven Alleluia* (le triste Alleluia), *Het cloosterken der geestelicke verryssennisse* (le couvent où se fait la Résurrection spirituelle), obras en verso, cuyas poesías traen indicadas las melodías populares que a ellas deben adaptarse. Y, finalmente, aquel Padre Capuchino belga, que en 1724 publicó un *cancionero Flamenco*, para edificación de los fieles.

\* \* \*

Unas breves palabras para terminar. MONSEÑOR D'HULST cita en sus cartas estas bellas líneas de Agustín Thierry, convertido: "Entre le christianisme vu du dedans et le christianisme vu du dehors il y

a la même différence qu'entre les belles verrières d'une cathédrale selon qu'on les regarde d'un côté ou de l'autre: du dehors, elles apparaissent comme des taches grisâtres, séparées par des plombs: du dedans, ce sont des figures admirables et embrassées de lumière". Francisco, "alter Christus", lleno de Dios y de inocencia, supo ver en las criaturas, singularmente en la poesía y en la música, un reflejo divino, un eco del paraíso. Que como él, nuestras almas sepan servirse del arte para subir espiritualmente hasta la Belleza Increada y Fuente de toda Poesía, Dios Nuestro Señor.

En Alabanza de Cristo  
y  
del pobrecillo Francisco.  
Amén.

## 15. EL HUMORISMO EN LA MUSICA PURA

Con el título de *Breves consideraciones acerca del Humorismo en la Música pura*, se pronunció esta conferencia el día 25 de Abril de 1929 en la Universidad de Barcelona. Ejecutó los ejemplos musicales el autor, ayudado en las piezas a 4 manos por el Sr. Gols, pensionado de Tarragona.

Inédita hasta hoy.

Con el fin de identificar las piezas musicales que se han de ejecutar, damos el comienzo de las mismas.

SEÑORAS Y SEÑORES:

Agradezco muy de corazón vuestra invitación a dirigiros la palabra. Y, al agradecerlo, solicito muy de veras vuestra benevolencia. Voy a tratar en esta charla del humorismo en música; mejor, de la expresión del humorismo en música; en la música pura, la que se sirve sólo de sonidos, sin ayuda de palabras ni de plástica. Solicito vuestra indulgencia, no sólo porque para hablar del humorismo hay que tener condiciones de *humorista* (que reconozco lealmente me faltan), sino también porque el tema, como veréis, flota un poco vago en el cielo de las ideas precisas, bien concretas. El que así suceda es, en fin de cuentas, un corolario necesario de la misma esencia de la música: su vaguedad. Ya TAINE, en su *Filosofía del arte*, nos dice que la explicación de la arquitectura y de la música es más difícil que la de sus hermanas poesía, escultura, pintura... Y lo dice al tratar de su esencia constitutiva, de sus líneas generales. Cuánto más hemos de decirlo nosotros, al querer detallar caracteres, rasgos de un género de música. Sin embargo, tratemos de hacerlo.

Como esta conferencia no es ni quiere ser un estudio filosófico de la risa, del humorismo, sino de los medios que el lenguaje musical

emplea para representarlo, excuso la definición del humorismo. Sea un *signo de racionabilidad*, como quieren los escolásticos, o bien, una demostración de orgullo inconsciente, algo satánico y, por consiguiente, profundamente humano, como erróneamente pretende Baudelaire en su *Curiosidades estéticas*; sea algo superficial, que indica que no se llega al fondo de las cosas, como quiere Ernesto Hello; sea un medio casi moral, para corregir (*castigare ridendo mores*, decían los antiguos), por no citar sino unas pocas opiniones acerca de la risa, lo cierto es que esta manifestación humana ha tomado toda clase de formas. La literatura, la poesía, la pintura, la escultura, cuentan con capítulos magníficos acerca de este particular. La plástica, la línea, el dibujo, el color, el pensamiento, todo esto, que tan bien concreta el fermento anímico, el bullir interior del alma, es un medio apropiado para expresar el humor. Las relaciones de objeto a objeto; o mejor, las falsas relaciones, o relaciones no sospechadas que entre ellos puedan existir, son capaces de ser expresadas clara, adecuadamente, por medio de la palabra, del pincel.

La música, cuyo lenguaje es vago por naturaleza, es decir, de un orden completamente distinto del de la palabra, ¿puede llegar al grado de imitación de las otras bellas artes?. Creo que no, en principio. Esa es mi tesis. Veámoslo.

Examinemos el caso en sus principios. La música está constituida, como sabéis, por sonidos, bien sucesivos, como en la melodía, bien simultáneos, como en la armonía. En ambos casos no puede fotografiar sino sonidos, o bien sugerir sentimientos muy vagos; nunca ideas concretas. La música no prueba nada.

En calidad de melodía, su forma principal más sencilla en nuestra civilización es la canción popular. En forma de sonidos simultáneos, tenemos la polifonía medieval y renacentista, y luego, la música orquestal y vocal-instrumental a una. El humorismo se ha servido de todos estos elementos.

¿Cómo ha procedido en la canción popular?. Yo diría que *por imitación*. Y esta palabra me da la base del humorismo. La base, digo, no, la expresión completa; porque, si sólo la imitación fuera el fin perseguido por la caricatura, la parodia, ni en música ni en las otras artes existirían aquéllas, con su carácter específico, nuevo, distinto de la imitación. Serían un espejo de lo feo, de lo deforme, unas veces; otras, de lo normal y aun bello; pero siempre faltaría la carac-

terística de la *deformación*, una *deformación voluntaria*, que debe ser el fondo del humorismo.

Ahora bien, la canción popular puede imitar; pero los trazos que dibuje serán muy débiles. No tenéis más que tomar cancioneros populares de diversos países, y os convencereis. Leed los capítulos dedicados a la canción popular satírica y vereis que los autores, al tratar de un punto tan interesante, pasan por alto el lado musical y hablan largamente del literario.

Nada tiene de extraño que así suceda. Para el cantor popular, la letra es el todo. Es fundamental esta observación en folklore musical. Oyendo cantar a nuestros versolaris, el público ríe de buena gana con las ocurrencias del cantor, con las alusiones que la letra encierra. No ríe en determinados pasajes de la música; su risa varía según la colocación de las ideas. ¿Por qué?. Porque la música es un manto que toma formas diversas según el cuerpo espiritual que bajo él se cobije.

Y así se puede dar el caso de que la melodía, que en un pueblo se ha oído con texto religioso, aparezca en otro al servicio de ideas satíricas o picarescas. Es, al fin y al cabo, lo que ocurre en canto gregoriano, cuando a una música determinada se le aplican letras de distintos sentimientos litúrgicos; o lo que hacían en siglos pasados los misioneros y predicadores, que a la romanza o aire de ópera, entonces de moda, aplicaban un texto piadoso. Es, en cierto modo, aquel *tornar a lo divino* de los clásicos y polifonistas españoles, como vemos en algunas villanescas de Guerrero; procedimiento del que un genio, como Bach, también echó mano.

La imitación, cierta imitación, que no sobrepase determinados límites, por la misma elementalidad de su constitución interna, es lo sumo a que puede aspirar la canción popular. Y aun diríamos *toda música*; porque, en fin de cuentas, lo que en germen tiene la canción popular como elemento humorístico, con eso mismo, algo perfeccionado, ha de contar la música sabia.

Tratándose de música popular y aun sabia, hay que contar con un factor importante: la interpretación del artista, del cantor, que ha de subrayar los trazos del objeto retratado. La caricatura plástica, en estatua o en dibujo, lleva en sí esta acentuación de rasgos bien a la vista; en ello está su fuerza. En la música, sobre todo en la canción popular, aparece un poco velada esta acentuación. Por eso hay que subrayarla.

Veámoslo en dos ejemplos. Tomaré uno del cancionero vasco. Es una escena laburdina entre un borrachín y su mujer. Pequeña escena, condensada, digámoslo así: pero que en sus cuatro trazos abarca el paisaje y el diálogo de los dos personajes. Dice la letra: el perro ladra; el gato hace ¡miau!; he aquí a qué estado me ha traído el vino. En llegando a mi casa aparece mi mujer, toda en cólera; el latín, en el seno; el inglés en la cabeza; y el euskera, en la lengua. Tú... (y aquí le lanza los epítetos más duros), ¿dónde has estado hoy?. Calla, calla, María: que vengo todo borracho.

(Se canta *Txakurrak hau!*)

Allegro

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time, marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Txakurrak hau! Ga-ttu-ak ñau! Ar-no-ak'. The second staff contains the melody for the second line: 'hun-ta-ra e-ka-rrí nau.' The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Convendréis conmigo, los que no conocéis el euskera, en que sin la traducción del texto, no os imaginaríais que esta cancioncilla tan linda, que recuerda algo las cosas de Mussorgski, pudiera encerrar en cuatro líneas de música una escena completa del más puro humorismo. Los que conocéis el euskera, prescindid de la letra, y estareis conformes conmigo en que, si el elemento intelectual, la idea, desapareciera de esta música, se volatilizaría también la sonrisa que viene a los labios siempre que se oye esta canción laburdina. Lo que un antiguo trovador dijo (*que la estrofa o copla sin música era un molino sin agua*), podríamos aplicar al caso de la música humorística: música sin letra, sin títulos, sin intención literaria, es molino sin agua; no provoca a risa.

Pongamos otro ejemplo, tomado de la lírica asturiana popular. Es una danza, en que sólo intervienen hombres. La letra es la siguiente:

*Axuntando y atopando — axünté un zurron de queisu — y el lunes por la mañana — fuime vendelu al Infiestu.*

*Pasé por Infiestu arria — con mi sombreiru atrincheu. — “Posa el sombreiru, Pachín — mira que tamos nel templu”.*

*Alcé la vista pa arriba — y era verdá, por San Pedru; vi los santos alrreor — queriendo comeme el queisu.*

(Se canta *Añuntando y atropando*)

A - ñun - tan - do y a - tro - pan - do, a - ñun -  
 té un zu - rrrón de quei - su - - - - y el lu - nes por la ma -  
 ña - na fui - me ven - de - lu al In - fies - tu. - - - -

Cambiad ahora la letra y decidme si con esos mismos medios musicales no podríamos entonar una canción de amor, un romance, una leyenda antigua... Es evidente. Y es evidente también que, si en la canción vasca el humorismo musical apunta sus caracteres por medio de la imitación, en la asturiana, en cambio, falta hasta este *substratum* elemental. Al hablar de la canción satírica en Francia dice TIERSOT: "Se canta sobre una melodía grave, como canto gregoriano..." Notad qué asociación de ideas tan contrapuestas: la sátira, y la gravedad del canto gregoriano.

Tal vez nos ocurra atribuir esta falta de personalidad de la música, que quiere ser humorista, a lo rudimentario de los medios de que echa mano. Abramos las páginas de la *Historia de la música* y veamos si la multiplicidad de procedimientos trae aparejada necesariamente la existencia del humorismo, independiente de la letra o del texto, que es de lo que pretendo tratar en esta conferencia. Veremos que, *mutatis mutandis*, el mismo fenómeno que en la canción popular se reproduce en los polifonistas. Acudamos a uno, que es representativo, *Orlando de Lasso*. Tomemos, por ejemplo, aquel delicioso madrigal *Cuando mi marido llega de fuera*, o *Galán, que por tierra y mar*. El humorismo salta delicioso, fino, entre las cuatro voces que se persiguen, se reúnen, se separan, se echan la pelota de un lado a otro. Cierto y muy cierto que, si *el humor rítmico* cae en manos de un coro y de un director hábiles, no desaparecerá la sonrisa de

vuestros labios. Será un puro encanto ver cruzar por el aire a esos diablillos musicales, que llevan dibujados en sus rostros los trazos de una ironía fina.

Pero yo vuelvo a mi pregunta. Cambiemos de texto. ¿Sería tan difícil encontrar otro, perfectamente adaptable a la misma música, que nos hablara de una batalla, por ejemplo, de unos jóvenes alegres, en cuyas cabezas no entrara la menor intención de burla?. Seguramente que sí. Notad lo que sucede con los madrigales. Tomad uno de amor. Decidme si, aplicándole texto latino, no encuadraría muy bien como motete en función litúrgica. Ciertamente que sí. Citemos un ejemplo: el motete o villanesca de *Guerrero, Pan divino y gracioso*, que se canta al Santísimo Sacramento y es una canción profana.

Como una ojiva o un arco románico, de por sí no son esencialmente religiosos, aunque el arte religioso se haya servido de ellos, así las formas generales de la música no son religiosas o profanas (aunque haya —dicho se está— algunas expresiones que, por su movilidad y exterioridad de formas, no digan bien con ciertos momentos o estados litúrgicos).

La imitación es la que puede suministrar cierto elemento humorístico al arte de los polifonistas. Quizá la imitación logre alguna vez copiar del natural; pero, cuando los textos literarios se mueven en el plano de las ideas puras, sólo ellos darán a conocer las intenciones del compositor.

Podríamos añadir aquí que la imitación es elemento importante de la comicidad. Por ejemplo, *La cháchara de mujeres* de CLEMENTE JANNEQUIN quiere imitar las voces de mujer, que se cruzan y enredan, como si quisieran hablar todas a una. Hay además efectos cómicos en los polifonistas, obtenidos por la entrada de diversas voces sobre ciertas sílabas, lo cual es de un efecto onomatopéyico burlesco muy acentuado. Por ejemplo, el famoso juguete cómico, cuyo texto consta sólo de tres palabras, *Venerabilis barba capuccinorum*, composición atribuida por unos a CARISSIMI y por otros a MOZART, que, según dicen, lo habría compuesto en un rato de buen humor, cuando algunas veces se hospedaba en alguno de los conventos de capuchinos del Tirol. Si podeis, haced abstracción de la letra al oírlo. La comicidad de este juguetillo musical desaparece, como por encanto.

(Se canta *Venerabilis barba capuccinorum*)

Allegro

v e ve ve ve ve ve ve

v e ve ve ve ve ve ve ve

v e ve ve ve ve ve ve ve

v e ve ve ve ve ve ve

A pesar del adelanto que supone la trama polifónica, no hemos avanzado gran cosa en la resolución del problema que nos interesa. Siempre nos sale al paso, como fundamental del humorismo, un elemento intelectual, externo y ajeno, por consiguiente, a la música, y en el cual ésta se basa: una idea, un concepto literario.

Prosigamos nuestras pesquisas. Hojeemos los clavecinistas.

Estos no se limitan, como los Cabezón, Morales, etc., a transplantar al clave rudimentario las tramas polifónicas más o menos densas de las voces. Los clavecinistas del siglo XVIII se dejan guiar más libremente por su fantasía. Lo prueban los títulos de sus obras. Tomemos, como tipo, uno de los más célebres: COUPERIN, el *Grande* por antonomasia. Qué colección de títulos o epígrafes tan curiosos. Ellos nos dan la clave de la idea-madre que ha presidido la composición de estas piezas: *la imitación*. Pero esta imitación ¿es siempre de un efecto cómico seguro?. Tal vez no. El conocidísimo *Cu-cu* de DAQUIN, tan delicado, no entra, creo yo, en esta categoría de lo cómico. Hay una imitación musical (del canto del pájaro); pero no hay deformación propiamente dicha. Por eso, tampoco incluiremos en la casilla humorista la reproducción de ese diseño y de otros que Beethoven puso en el segundo tiempo de su *Sinfonía pastoral*.

¿Habrà humorismo en aquella pieza de RAMEAU titulada *Las gallinas*?. En ella aparece más marcado el intento satírico o burlesco, porque siendo tan antimusical el canto de las gallinas, su imitación adquiere un carácter de voluntad decidida. En música, el factor

voluntad, la intención, es la que juega un papel decisivo para crear obras bellas.

(Se toca *La Poule de Rameau*)

Como esta deliciosa composición de Rameau, que acabais de oír, han escrito otras varias los clavecinistas de los siglos XVII y XVIII; su fin es la imitación. La de los pájaros es la que más literatura ha creado, y es natural que sucediera así. Francisco COUPERIN ha compuesto algunas, pretendiendo recordar este lenguaje: *El ruiseñor enamorado*, *El ruiseñor vencedor*, *El chorlito espantado*, *Las currucas lloronas*, *El gorjeo de los pájaros*, *El moscardón*. Y así, otros.

Daquin, Dandrieu, Rameau, D'Agincourt, Du Phly y Dufour han cultivado también este género. Procedimiento o género de música ornitológica, muy común entre los clavecinistas y muy de la época, pues hasta los órganos poseían un *juego de pájaros*. El de San Gotardo tenía un registro denominado *Ruiseñor*. El de San Merry de París estaba dotado de un pedal especial, que quería imitar el *Gorjeo de los pájaros*. Restos de estas tendencias pintorescas, desviadas del verdadero carácter del órgano, quedan aún en algunos instrumentos de fabricación moderna. Afortunadamente, los adelantos en la construcción organera y una cultura musical mejor entendida hacen que desaparezcan esas puerilidades, impropias no sólo del templo sino también del arte.

Avancemos en nuestro estudio y lleguémonos a aquel coloso, justamente llamado *Padre de la música moderna*: BACH. El elemento cómico existe en su obra; no muy abundante, tal vez; pero sí suficiente para que nos demos cuenta de sus intenciones. Parecerá raro que cataloguemos a Bach entre los autores musicales cómicos. Los alumnos de piano, que a duras penas van descifrando alguna *Invencción*, alguna *Fuga* del *Clave bien temperado* (ese breviario de la música, que alguien ha calificado de *Antiguo Testamento de la música*)

creerán que nos burlamos de ellos, si les decimos que la música de Bach es no sólo hermosísima sino también alegre, llena de gracia, de vis cómica. Y muchos de los que dejaron de ser niños no podrán comprender que se hable de Bach como de un autor festivo, humorista. Estamos acostumbrados a verle siempre en las alturas, envuelto entre nubes y relámpagos de música, cual otro Moisés, recibiendo la ley musical y entregándola a la humanidad.

Y, sin embargo, estudiando su obra, se ve que Bach no tuvo a menos el reír y hacer reír a los demás; no se desdeñó de tomar del pueblo sus canciones bufas; parodió hábilmente las composiciones de su tiempo, las que estaban mal hechas.

En su obra para clavecín es donde aparece, desde luego, el empleo de canciones populares cómicas. En la cuarta parte de sus *Ejercicios para clavecín* hay un *quodlibet*, es decir, una composición hecha con temas conocidos, superpuestos con arte. Uno de estos temas es la famosa *Bergamasca*, utilizada por compositores del siglo XVII, como Frescobaldi, Fasolo, Scherer, Pasquini... Era una melodía de aldeanos, que la gente alegre cantaba por la calle, dice Erhart Niedt. ¿Quiso Bach, al evocar este recuerdo, traer a la memoria cuáles eran los comienzos de la música en aquella época, algo así como si hoy un compositor de la talla de Ravel incluyera un tema de Carpentier o de Schmoll en un libro de piezas de piano?. Pudiera ser. De todos modos, el tema no tiene comicidad intrínseca.

La comicidad resultaría, pues, de un elemento extraño a la música, de una asociación de ideas.

En la *Cantata burlesca*, de 1742, figura el célebre tema de las *Folias de España*, tan conocido a fines del siglo XVII. Ese y otro estribillo de caza, francés de origen, entran en la *Cantata*. Al colocarlo así, ¿pretendió Bach burlarse de los alemanes de su tiempo, que admiraban sin discernimiento lo que del extranjero les venía?. La comicidad nacería también en este caso de un elemento extraño a la música. La pesadez de ritmo, las repeticiones, la declamación entrecortada, etc., pueden ser empleadas en situaciones diversas y aún opuestas entre sí. En esta *Cantata*, la comicidad de la *Sarabanda* resulta del empleo de octavas paralelas; de que el acompañamiento es de una pobreza excesiva; de que el autor, conocido por su habilidad de escritura impecable, simula equivocarse.

En la *Cantata* en cuestión, ¿de dónde nace la hilaridad?. Del

texto, aplicado a la melodía muy conocida; de la asociación de ideas o de la reproducción de situaciones musicales, que en su marco correspondiente, v. gr., una fiesta popular, no tienen comicidad particular, pero que, transplantadas a un concierto de música pura, ofrecen un contraste chocante. Recuerdo, por ejemplo, la irrupción de una mala murga en el poema *Catalonia*, de ALBENIZ. Esta sería, tal vez, una aplicación de la definición que de la risa da Kant, cuando quiere ver su esencia en las dos actitudes casi simultáneas y contradictorias del espíritu.

Omitiré, por no hacerme pesado, el hablar de la *Cantata del café*, en la que Bach se sirve de la sátira, puesta en labios del viejo Schlendrian, que aparece siempre en actitudes solemnes, fuera de lugar. La sátira ha sido de un resultado seguro para corregir. Tampoco os hablaré de la cantata *El debate o lucha entre Febo y Pan*, en la que las alusiones juegan un papel capital, y la imitación, por ejemplo, del rebuzno del burro provoca en nosotros un sentimiento de hilaridad. Nos ha hablado de este aspecto tan interesante de Bach un musicólogo de la categoría de PIRRO, en sus dos obras magistrales: *La estética de Juan Sebastián Bach*, y *Bach, autor cómico*, conferencia dada en la capital de España, en la Residencia de estudiantes de Madrid.

Ya que con Bach he de cerrar estos comentarios tan esquemáticos que dedicamos a la música antigua, llamémosla así, será justo observar que en esta ausencia de percepción del sentimiento cómico, humorístico, de nuestra parte puede influir e influye, sin duda alguna, el tiempo que nos separa de aquellos autores, y el haber perdido, por decirlo así, el sentido íntimo de aquella música. La sensibilidad musical de hoy difiere de la de épocas pasadas. Se pierde fácilmente el sentido de una música de época determinada. Parece ser un perfume que se evapora con el tiempo. Hay que rehacerse un alma antigua, para gozar del encanto de tiempos pasados. La magia de unos dedos como los de Wanda Landowska pueden hacer el milagro.

Siguiendo adelante en nuestra investigación, parece lógico tratar de la comicidad en el teatro. Lully, Mozart, Rossini, Wagner, Musorgsky, y tantos otros, nos entretendrían largamente citando sus páginas maravillosas humoristas. Pero, ni de esto, ni de la ópera cómica, ni de la zarzuela española (donde hay páginas deliciosas, v. gr., en Chapí) os he de hablar. Todo lo que va acompañado de representación lleva consigo un elemento externo, al que puede atribuirse efecto

cómico. El humorismo nace de las situaciones; y, porque ciertamente la sátira musical contribuye a subrayar su comicidad, resulta un tanto espinoso el deslinde de campos. Mi propósito es hablaros del humorismo en la música pura, y de ella singularmente, valiéndonos de los elementos más sencillos: la voz y el piano. Nos fijaremos en los autores más modernos, porque el humorismo musical parece adquirir una importancia creciente en los autores contemporáneos. Citarlos todos sería imposible. Me fijaré únicamente en los más representativos, de mayor calidad: Debussy, Ravel, Goossens, Strawinski y Erik Satie. De éstos, Satie es el que podemos llamar con propiedad el bufón musical por excelencia. Los otros lo son accidentalmente, de pasada. Podemos decir además que Debussy, Ravel, Goossens y Strawinski pueden ser clasificados como humoristas finos, que llevan en su pluma el *humour* inglés, aquél que Taine definía, diciendo *esconderse bajo apariencias de seriedad*. Satie, en cambio, es un caricaturista mordaz, sangriento algunas veces. ¿Cómo proceden estos músicos?. Veámoslo, siquiera brevemente.

En la obra de DEBUSSY existe el humor, disimulado algunas veces, manifiesto otras. No sé si hacer entrar en esta casilla humorista el delicioso ballet *La boîte à joujoux*. Es una representación de un encanto extraordinario, cuyas verdaderas intenciones humoristas hay que contemplarlas en los dibujos de Hellé, tan finos, tan delicados. En su obra pianística (que es la que ahora nos interesa) hay páginas deliciosas. En el segundo tomo de sus *Preludios* hay, por ejemplo, un *Homenaje a Pickwick* (alusión a la obra de Dickens), que es una pura delicia; llena de gracia fina, de sal ática, de aquella que Debussy ponía no sólo en su música sino en sus escritos, v. gr., en *Monsieur Croche antidilettante*. Escojamos, entre la variada producción pianística de Debussy, algunos modelos de humorismo. Serán cuatro, que nos harán ver las intenciones de Debussy; además, tendremos el gusto de oírlos, interpretados por el primer pianista francés contemporáneo: Cortot. Están grabados en la casa discográfica *La voz de su amo*.

El primer número será *Minstrels*, evocación humorística y genial de la atmósfera, del ambiente del music-hall. Unos saltimbanquis ingleses, en escena, se entregan a evoluciones rápidas, vertiginosas, mientras una bocanada de música sensual evoca el encanto dudoso de esos lugares.

(Se toca *Minstrels*)

Moderado (Nervioso y con humor)

Oigamos ahora *La serenata interrumpida*. Fantasia nocturna y maliciosa, estilo Goya, que traduce la pasión tímida de un joven, sus encantos de amor bajo una ventana cerrada, y sus sobresaltos temerosos o molestos, a causa de un ruido desusado o de una estudiantina que pasa por la calle cercana con un ritmo de guitarras, todo nervioso.

(Se toca *La serenata interrumpida*)

Moderadamente animado

como guitarra

*pp* (como preludiando) *pp*

Veamos ahora el tercer número. Ha de completar el tríptico de *Preludios*, que nos descubran el humor musical de Debussy. *La danza de Puck*. Caprichosa, móvil, irónica, la musa shakespeariana vuela, huye, vuelve, búrlase, ya de un palurdo a quien marea, ya de una pareja de la que se mofa, para luego, rápida, desaparecer.

(Se toca *La danza de Puck*)

Caprichoso y ligero ( $\text{♩} = 138$ )

Como véis por los títulos, las alusiones literarias de Debussy son manifiestas. Y su modo de subrayar las situaciones se caracteriza por los contrastes, rítmica y dinámicamente muy acentuados; por silencios, que interrumpen la marcha de la obra; por unos picados y *staccati*, que por su ligereza misma parecen encerrar un fondo de comicidad; por alternativas de movimientos rápidos y lentos, y por la evocación de diseños musicales, que el autor deforma en uno u otro sentido. De las intenciones humoristas de Debussy dan fe las indicaciones expresivas, que se consignan en estas piezas de piano: *nervioso y con humor; caprichoso y ligero; rabioso, etc.*

La realización del artista es de todo punto consumada. No se puede pedir a un piano mayor relieve en el trazo, ni a una pluma, escritura más distinguida. La aristocracia musical de Debussy es de una fuerza verdaderamente abrumadora.

Hay en la obra de conjunto de Debussy un cuaderno, no difícil para piano, dedicado a su hija, que es una pura delicia. Se titula *El rincón de los niños*. Compónese esta colección de varios números: *Doctor gradus ad parnassum* (evocación del martirio de un niño que tiene que trabajar las lecciones de Clementi), *La canción de cuna del elefante*, *Serenata a la muñeca*, *Danza de la nieve*, *El pastorcillo y Cake-Walk de Golliwog's*. Vais a oír este número, porque el humorismo adquiere en él un matiz particular. Hay que caer en cuenta de las intenciones del autor de *Pelleas*, para apreciar en su justo valor la alusión que contiene este número. La inclusión de un bailable en un cuaderno de música sería ya es de por sí indicio manifiesto del humor del músico. Pero lo extrañeza sube de punto, cuando se reconoce como trio del bailable la frase doloridamente apasionada que circula por las páginas de la ópera de WAGNER, *Tristan e Isolda*. Encuadrarla en una *cake-walk* era para Debussy punzarle en el corazón con un estilete fino, de punta agudísima. Los que habeis abierto alguna revista de música o habeis leído algo de lo mucho que se ha escrito sobre Debussy y su música, recordaréis que para él y para los franceses modernos, el wagnerismo, la exaltación lírica de Bayreuth, su *kolosalismo*, aquel romanticismo y aquellas nieblas norteñas de que el teatro estaba henchido, significaban un peligro para la música francesa. Reacción contra esa invasión germana fué lo que se ha dado en llamar impresionismo (no muy exactamente), y cuya principal figura fue Debussy. No me alargaré hablándoos ahora de esta época de furor wagneriano, cuyo influjo también sufrió Debussy, como lo

demuestran algunas páginas de *La damoiselle elue*. Baste recordar que vino la reacción, con todos los caracteres de intolerancia y exageración que ocurren en circunstancias parecidas. ¿No dijo Debussy, con cierta sorna, que pensaba escribir un *Tristan e Isolda*, porque todavía no se había escrito nada sobre ese tema?. ¿En la exaltación pasional de esa ópera veía Debussy el tipo perfecto de lo alemán, antitético de la discrección y reserva francesas?. El hecho es que Debussy quiso caricaturizar un estado de alma sentimental, que, en los wagnerianos sobre todo, llegaba al exceso. Encuadrándolo como trío de un *cake-walk* y haciendo piruetas de arlequín en torno suyo, quería ridiculizar a los que se desmayaban oyendo aquel tema, aquella ópera magnífica de Wagner. Aquí, el humorismo nace del contraste; la melodía wagneriana, lánguidamente presentada, que se debe tocar *con grande emoción* (como irónicamente insinúa Debussy), choca con los saltos arlequinescos que le hace el contrapunto. El recuerdo de lo que la ópera de Wagner significa para los melómanos o músicos de profesión, y el poco caso que de ella aparenta hacer Debussy, el deformar esos rasgos haciendo que los reguladores, las acentuaciones dinámicas, las deformaciones rítmicas sincopadas pongan una nota grotesca en tema tan serio, son las fuentes de las que nace la comicidad de esta obra.

(Se toca *Golliwogg's cake-walk*)



Acabáis de ver en este número de Debussy un ataque a fondo a un, diríamos, dogma musical: el énfasis romántico. La ironía, el humor, si algunas veces es un pasatiempo, un retrato, como en el *Homenaje a Pickwick*, *La serenata interrumpida*, es en otras un ataque en toda regla a una fortaleza, juzgada inexpugnable. Una sonrisa desdenosa tiene, en determinados momentos, una fuerza convincente mayor que la de un raciocinio escolástico sólidamente construido. En Francia, los que querían combatir a Wagner se sirvieron de la sátira,

de la caricatura. Debussy, Ravel y, sobre todo Erik Satie (que fue el primero que mostró esta ruta) la han utilizado como una defensa de su pudor sentimental. Si Debussy y Ravel han encontrado oposiciones apasionadas algunas veces, ha sido porque su música es enemiga irreductible del énfasis, de la grandilocuencia, de la pseudo-profundidad romántica. En Ravel y Debussy parece cumplirse aquel deseo de EDGAR POË, que la música sea independiente de toda satisfacción intelectual pura y de todo ímpetu pasional. Por eso, la música de Ravel es de una seriedad y frialdad *aparente*, que no excluye una emoción escondida, latente, de primera calidad. Lo atestiguan algunas páginas de *Ma mère l'oye* y de *El niño y los sortilegios*. La comicidad ha encontrado en Ravel una pluma de primera fuerza. *La hora española*, con sus situaciones cómicas; aquel cuadro tan lleno de gracia y color, *La alborada del gracioso*, y el ballet *El niño y los sortilegios*, con el automatismo de los personajes inanimados que en él toman parte, sobre todo aquella escena verdaderamente graciosa de los pájaros de diversas castas, y las ranas que cantan haciendo el contrapunto a un vals, son modelo del humorismo musical mejor concebido y realizado.

Dos ejemplos, nada más, servirán para darnos también una idea del humorismo de RAVEL. Tomaremos el primero de su colección de *Historias naturales*, que tan gran escándalo causaron en 1906, cuando se dieron a conocer en París. Las discusiones llegaron a adquirir tal proporción, que hubo una especie de *affaire* Ravel. Estas *Historias naturales* son joyas talladas con mano maestra, de una concisión que no admite rípió musical, de un lenguaje todo lleno de novedad y gracia y de una ironía finísima. Consta de cinco números: *El pavo real*, *El grillo*, *El cisne*, *El martín pescador* y *La pintada*. Cito sólo *El grillo*. La letra de Julio Renard evoca la atmósfera silenciosa del verano; el cuidado minucioso que pone en dejar bien ordenado todo lo que hace referencia a su vivienda y cercanías; el reposo; la acción de dar cuerda al minúsculo reloj de su voz; silencio; acción de dar vuelta a la llave en la cerradura delicada; su atención en escuchar; miedo de no hallarse bastante seguro; descenso al fondo de su agujero, y luego el silencio y el paisaje inmóviles. Todo ello, tratado con una minuciosidad de orfebre, que es imposible superar.

(Se toca *Le grillon* de Ravel)

Plácido

ppp

Ped.

pp

ppp

Entre las obras de Ravel hay un cuaderno de piezas infantiles, que es un verdadero modelo del género. Comentarios de los cuentos de Madame d'Aulnoy y Leprince Beaumont, son de una gracia exquisita, a la que va unida una sencillez un un gracejo extremos, que esconden una ternura delicadísima. El humor de Ravel en estos cuadernos no es precisamente mordaz; es la sonrisa del que se hace niño con los niños. De la colección intitulada *Ma mère l'oye* entresaco un número: *La Bella del bosque y la Bestia*. Según va sonando la música, no hay dificultad alguna en reconocer a estos dos personajes. La gracia femenina de la *Bella del bosque*, un poco ceremoniosa, que está representada por un vals moderado, y el lenguaje de la *Bestia*, de palabras roncacas, de sonidos inarticulados, colocados en la parte grave del piano; el amor de la *Bestia*, que tiene cierto carácter de mugido. Todo parece tan claramente dibujado, que casi no haría falta señalarlo.

(Se toca *La Belle et la Bête*)

Lento (♩ = 58)

p

Este ejemplo, tomado de la obra de Ravel, es un indicio de los múltiples matices que el humorismo puede llegar a tener. Si en otros compositores más modernos éste alcanza cierto carácter grotesco, en Ravel, en cambio, se mantiene todo dentro de una aristocracia y una musicalidad exquisitas. Pero, como notaréis en el curso de esta charla, el texto, la idea literaria, son un sostén imprescindible de este buen

humor musical. Pudiérase decir que, así como en filosofía estudiamos que un accidente no puede existir sin una substancia a que estar adherido, así el humorismo musical necesita algo fuera de él en que asentarse.

Esta idea, esta asociación de ideas o recuerdos, sobre todo si son musicales, da mayor relieve a la comicidad. Parece que la fealdad musical (o la que así se conceptúa) es una fuente segura de hilaridad. Veámoslo en un compositor inglés actual: GOOSSENS. Tomemos un ejemplo muy corto de su *Kakeidoscopio*, colección para piano. Con sólo anunciar los títulos, se da uno cuenta de su intención humorista: *El hombre del arístón roto*, *Marcha de los soldados de madera*, *El caballo de roca*, *El bailarín automático*, *La cajita de música*, etc. *Tocaré La cajita de música*.

(Se toca *La cajita de música*)



En el número que acabais de oír, como en los siguientes de *Strawinski*, hay una deformación en grotesco. La insistencia en un ritmo simplista es fuente de hilaridad. De este procedimiento se ha servido Strawinski en su *Tres piezas fáciles para piano*. La *Marcha* tiene un solo acorde en su mano izquierda; dos el *Vals*, y uno la *Polka*. Cambiad, suprimid esta insistencia de la mano izquierda, que parece indicar la dificultad de un pobre principiante de piano, y desaparecerá la comicidad.

(Se tocan las *Tres piezas* de Strawinski)



The image contains two musical excerpts. The first excerpt is in 3/4 time, marked 'M.M. ♩ = 66' and 'p'. It features a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with rests, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords. The second excerpt is in 2/4 time, marked 'M.M. ♩ = 96' and 'siempre ligero'. It features a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with rests, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords.

Estos autores que han desfilado antes vuestros oídos no han cultivado sino moderadamente el humorismo musical. Hay, sin embargo, un compositor, a quien por excelencia podríamos calificar de bufón musical; *ERIK SATIE*, francés, nacido en Honfleur, en la Normandía. Para algunos, su bufonería es un insulto al arte. Para otros, su música es una muestra de impotencia. De lección provechosa ha servido para unos cuantos, y de ejemplo para otros. Los que no han hecho sino leer los títulos de sus obras, creen ver en él a un sacrilego, que trata la música como un trapo. Los que creen que el genio musical ha de producir necesariamente sinfonías o dramas de larga duración, le tienen por impotente o fracasado. Los que saben qué es lo que fustiga con su sátira, ven en su música una lección, y los que saben cómo Satie, viendo tomadas todas las encrucijadas musicales para salir a nuevos caminos, ha sabido renovarse, admiran en él el ejemplo de quien en edad avanzada no se anquilosa. Examinemos rápidamente su humorismo.

El arte es muchas veces una reacción, la reacción del espíritu

clarividente. Podemos afirmarlo de Satie. Prescindiendo de los atrevimientos armónicos a que dio suelta, allá por los años 86 y 90, cuando ni Debussy ni los que le han seguido sospechaban su fuerza, Satie fue una reacción contra Wagner, es decir, una reacción contra la admiración o servidumbre ilimitada que se había apoderado de los músicos de su tiempo. Antes que nadie, él fue quien dio el grito de alerta contra el peligro wagneriano, contra lo que suponía de sofocamiento del alma francesa musical. Y, si Debussy, el Debussy contagiado de wagnerismo, viró en la ruta emprendida, se debe a Satie. Casi toda la música de Satie es una reacción; reacción contra Wagner y reacción contra el mal llamado impresionismo francés. Y no porque Satie fuera de vista tan corta o cerrada que juzgara indignas estas estéticas, sino porque le repugnaba ir a remolque de nadie. Cuando se conocieron Debussy y Satie en el mesón *Le Clou*, y aquél le dijo que estaba componiendo unas *wagneriadas* con Catulo Mendes, Satie, cuentan, torció el rostro. *Créeme*, le dijo: *basta de Wagner; es muy hermoso; pero no de nuestro modo de ser.*

En el momento de aparecer aquella admirable obra maestra de Debussy, *Pelleas*, Satie conoció que por aquella ruta no había salida. Como dice muy bien Cocteau, una obra maestra es un punto final; cierra un período. Debussy se había adelantado a Satie. Había, pues, que buscar otro camino. Satie se redujo al silencio. A los cuarenta años cumplidos entró en la *Schola cantorum* de París, y trabajó la fuga y el contrapunto. Y a los refinamientos aristocráticos de Debussy y Ravel y a la explosión aturdidora de la *Consagración de la primavera* de Strawinski, no pudo oponer sino una sencillez exagerada en la escritura. Y así Erik Satie ponía en manos de Viñes, el tan conocido y querido pianista catalán, tan devoto de las últimas músicas, piezas con títulos clownescos, que predisponían a la risa.

Estos títulos juegan un papel importante, capital, en el humorismo de Erik Satie. Un papel más importante de lo que parece. Era un modo de liberación de los *Claros de luna*, de las *Catedrales englutidas*, de las *Lunas que descienden sobre el templo que fue*, etc.

Tomemos en la mano la obra de Satie y hojeémosla rápidamente. He aquí algunos títulos: *Piezas frías; Música para hacer escapar a uno; Baile torcido; Capítulos vueltos en todos sentidos; La que charla demasiado; El portador de piedras grandes...; Croquis y arrumacos de un hombrón de madera; Tirolesa turca; Danza flaca (al modo de estos señores); Española...; Infantiles; Canto guerrero del rey de las*

*alubias; Envidiar a un compañero que tiene una cabeza grande; Comerle su rebanada de pan y dulce; Aprovecharse de que tiene callos en los pies, para cogerle su aro; Verdaderos preludios flojos para un perro; Severa reprimenda; etc.*

Estos son algunos de los títulos de Erik Satie. No es de extrañar que muchos, ofendidos por títulos tan grotescos, hayan puesto el grito en el cielo, clamando: ¡Profanación!. Pero no nos dejemos guiar por la primera impresión. La música de Satie ¿es tan grotesca como aparentan sus títulos?. Creemos que hay que contestar negativamente. Los comentarios que intercala entre su música están puestos con el fin de defender al ejecutante de una sentimentalidad barata, cursi, y con el fin, también, de esconder su verdadero sentimiento o sensibilidad; como sería una cierta hipocresía al revés, la del que fingiera hazañas o sentimientos más o menos inmorales, contrarios a los que bullen en su interior.

El humor de Satie es muchas veces una defensa, no una agresión. Cuando es defensa, ocúltase bajo esas intenciones literarias un fondo de sensibilidad delicada. Cuando es agresión, fustiga la vulgaridad en música o el vulgarizarla sin medida, v. gr., la tan traída y llevada *Marcha fúnebre* de Chopin, que Satie deforma y llena, además, de comentarios, para poner en ridículo, no precisamente la música (tan bella) de Chopin, sino la sensibilidad epidérmica, tan fácil, de muchos aficionados ramplones.

No exhumaré de Erik Satie sino un pequeño cuaderno, que consta de tres números. Se titula *Los embriones desecados*: 1) *La Holoturia*; 2) *Edrioftalma*; 3) *Podoftalma*. Junto a cada uno pone sus caracteres específicos, según la clasificación natural. De la *Holoturia* dice: "Los ignorantes le llaman cohombro de mar. La *Holoturia* sube ordinariamente sobre las piedras o sitios rocosos. Como el gato, murmura por lo bajo y, además, despide una seda sucia. Parece que la luz le incomoda. Vi una *Holoturia*, en la bahía de Saint Malo".

Estos caracteres, que son los específicos suyos, nada tienen que ver con las acotaciones interlineales que aparecen luego, v. gr., *Amanece... llueve... el sol está entre nubes... bastante frío... bien. Pequeño murmullo... Qué roca tan bonita!... Apetece el vivir... Como un ruiseñor que tuviera mal de muelas... Anochece... llueve... no hay sol... con tal que no vuelva a salir... Bastante frío... Pequeño murmullo burlón... Era una roca bonita... no me haga usted reír, ramita*

de musgo... me hace usted cosquillas... no tengo tabaco... afortunadamente no fumo... Grandioso... lo mejor posible...

(Se toca *Holoturia*)



¿Hay correspondencia entre la ironía de los títulos y la música? Creo sinceramente que no. La música fina, delicada, sólo en algún momento que otro parece corresponder a la idea literaria. Podéis suprimir todos los títulos y comentarios, y os encontrareis en presencia de una música nueva, nada vulgar, sin pretensión de querer expresar, por decirlo así, ideas transcendentales. Sólo al final la parodia aparece manifiesta. Los últimos acordes, en fortísimo, quieren caricaturizar no sólo a los pianistas de épocas pasadas, melencólicos, que aporreaban el piano en forma igual a la descrita por Satie, sino también a los compositores, que se creían conmovidos, emocionados, cuando en realidad esa emoción no pasaba de la piel, y sólo usaba procedimientos ramplones.

En el segundo número, *Edrioftalma*, Satie deforma. Crustáceos de ojos sésiles, es decir, sin tallo e inmóviles. Tristes por naturaleza, estos crustáceos viven retirados del mundo en agujeros hechos en los acantilados. La música de este número es la *Marcha fúnebre* de Chopin, que todos conocéis, pero deformada. Oíd los títulos que ha intercalado Satie: “*Están reunidos* (todos estos crustáceos). *Qué tristeza!*. *Un padre de familia toma la palabra. Se echan todos a llorar. Cita de la célebre mazurka de Schubert. ¡Pobres animales!*. *¡Qué bien ha hablado!*. *Gran gemido*”. La parodia aquí es grotesca, sobre todo en la parte central. Fijaos en el acompañamiento que ha puesto a la melodía del trío de la *Marcha fúnebre*; parece de un principiante de piano. Además, notad la solemnidad, la pompa hinchada de que rodea toda la música, para no decir nada.

(Se toca *Edrioftalma*)

Sombrio

pp

Se reúnen todos

p

¡Que tristeza!

El tercer número es del mismo tipo. Hay en él una canción muy conocida en París, que Satie incluye como representación de un grave consejero. Al final hay una, que él dice *Cadencia obligada del autor*: Parodia de tanto virtuoso que, al tocar conciertos clásicos, pone por su cuenta cadencias interminables de mal gusto.

(Se toca *Podofalma*)

Algo vivo

De caza

p

Qué valor tienen estos títulos?. Dos: uno, el de ciertas intenciones musicales realizadas; y el otro, el de poner al ejecutante en guardia contra un falso arte, bien de composición, bien de ejecución. Aunque otra cosa parezca, Satie tiene un sello personal, no tan fácil de alcanzar como puede parecer a primera vista. Crítico y compositor tan autorizado como KOEHLIN nos dice que Satie, de una manera discreta y por hallazgos o descubrimientos que, pareciendo no tener importancia, exigieron, sin embargo, imaginación, observación, malicia y musicalidad todo en uno, Satie nos ha pintado lo grotesco con un estilo, de cuya importancia tal vez no se ha dado cuenta el público filarmónico.

Para comprender bien el humorismo de Satie hay que conocer un poco de su vida. Entre sus cuadernos hay uno que se titula *Prelu-*

*dios en forma de pera.* ¿Por qué?. Satie fue a enseñar a Debussy unos trabajos que había hecho. Al repasárselos éste le dijo que pusiera atención en la forma musical... Al poco tiempo volvió Satie con unos que él decía tenían *forma de pera*. Alusiones tales hay muchas en sus obras, alusiones a reuniones de amigos, en las cuales los chistes y *calem-bours* juegan un papel principal. Estas alusiones, que no alcanzamos a comprender nosotros totalmente y que, por consiguiente, no provocan tan franca hilaridad como a los amigos de Satie, son una confirmación de lo que BERGSON dice en su tratado de la risa: *No saborearíamos lo cómico, si nos sintiéramos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco..., de algo que vaya retumbando, como el trueno en la montaña. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común... La risa debe tener una significación social.*

Podríamos hablar más largamente del humorismo de Erik Satie. No lo haré, porque ha sido demasiado largo. Por eso, no trataré del humorismo de los compositores modernos llamados los *Seis*, que, si no se les puede llamar discípulos de Satie, han sufrido, sin embargo, grandemente su influencia. Milhaud, Auric, Poulenc, etc., nos han dado *El buey sobre el tejado... Los marineros..., Las bichas...*

La música modernísima de jazz, en la que hay momentos muy interesantes, utiliza también la deformación musical, como Satie, pero llevándola, no diré al exceso, pero sí a un límite extremo, no sólo en la melodía sino aun en la materia sonora. Ya Ravel, al final de su *Bolero* (que es un tratado de instrumentación, expuesto en media hora de música) utiliza la deformación por medio de unos glissandos en el metal, en los trombones, que son una caricatura clarisonante visible. En el jazz y en algunas improvisaciones de estas músicas se utiliza el recurso de la deformación. No podía faltar esta cita de la música moderna en un capítulo dedicado al humor en la música pura.

Termino. De lo que he expuesto podría deducirse lo siguiente: 1) existe el humorismo en música; 2) conforme la música ha ido desarrollándose ha ido ganando también terreno el humorismo musical; 3) *substratum* suyo es una idea literaria, intelectual; 4) los medios musicales o procedimientos son, de por sí, indiferentes; 5) la deformación de un tema musical es medio seguro de comicidad; 6) la interpretación del ejecutante es aliado importante para lograr la comicidad; 7) la comicidad musical gana o pierde fuerza, según el oyente

caiga o no en cuenta de las alusiones o circunstancias en que nació la obra; 8) la imitación deformada es también medio seguro de excitar la hilaridad; 9) el humorismo musical adquiere matices y formas muy variados.

Con esto termino, señores, agradeciendo muy de veras vuestra atención y rogándoos me dispenséis si, tratando de una materia como ésta, mi charla no ha tenido gracia, el humor, *el buen humor* que muchos habréis echado de menos seguramente esta tarde.

## 16. TXISTU ET TXISTULARIS

Conferencia pronunciada en la Universidad Católica de verano, de Ustaritz, el día 19 de Agosto de 1953. Se publicó en la revista *Gure Herria*, 1954, p. 257.

Vous avez entendu de magnifiques conférences sur des thèmes très importants, très élevés. Permettez à un musicien de “baisser de ton”, en vous parlant d’un sujet sympathique, certes, mais qui ne se meut pas sur les hauteurs où l’on vous a conduits pendant ce mois d’Université catholique. Je viens vous parler des *txistus* et des *txistularis*, ou, comme l’on dit dans ce pays basque-français, des *chirulas* et des *chirularis*. D’après mes recherches, ces mots *txistu* et *txistularis*, employés dans le pays basque-espagnol, seraient plutôt modernes: néologismes, d’ailleurs heureux, qui ont une allure ancienne et sont acceptés par tout le monde. Par contre, les mots *chirula*, *chirulari* semblent bien être tout à fait traditionnels.

Le Chirulari est un personnage important dans la vie sociale du pays basque. Chirulari et danse vont ensemble, car la danse ne se conçoit qu’unie à l’instrument populaire. Peu de danses ont des paroles. Je ne crois pas que l’on danse maintenant aux sons de mélodies chantées par le public. Peut-être en a-t-il été ainsi autrefois; mais les recherches faites dans le domaine du folklore basque semblent nous confirmer dans notre opinion; c’est-à-dire, que la danse s’effectue aujourd’hui aux sons de la flûte populaire, de la chirula.

Si cet instrument vient à manquer, la danse tombe, disparaît; l’on peut dire “pour ne pas revivre”. Par contre, là où le chirulari apparaît, la danse renaît. Nous le constatons de nos jours.

Le chirulari, cet artiste populaire est, donc, un élément important dans un village. Sans lui pas de joie les dimanches quand, après vêpres, tout le monde s'assemble sur la place pour danser; les fêtes patronales ne seraient pas complètes, si la flûte populaire venait à manquer; les fêtes religieuses perdraient de leur éclat, si le chirulari ne précédait pas la procession jouant des airs, quelquefois déformés et prenant un caractère assez différent de l'original.

Cet artiste populaire ne connaît pas la musique, ne la connaît pas ordinairement; il apprend par cœur le vieux répertoire en le répétant dès son enfance. J'ai connu un jeune Souletin qui, attiré par les vieilles mélodies, allait à la place du village, écoutait les vieux chirularis, rentrait chez lui et répétait la musique entendue, formant ainsi, fixant ainsi son répertoire. Ce répertoire lui tient compagnie sur les cimes des montagnes de Bost-Mendieta. Ces mélodies alternent avec les danses et les couplets. D'autres bergers répondent. Ainsi les bergers des livres classiques renaissent, mais les bergers basques qui jouent et chantent sont des êtres réels, vivants, tout à fait différents de ceux des *bucoliques*, qui sentent le renfermé, les salons, les jeux d'esprit conventionnels, qui se déroulent dans des jardins de théâtre.

La musique de chirula est un chapitre important du chansonnier basque. Elle n'a été recueillie que ces dernières années. Il y a deux sortes de musique de chirula; l'une vraiment populaire traditionnelle, connue sur les deux versants du pays basque, et une autre, née à côté, dans les villes basque-espagnoles. La première est destinée à la danse. L'autre est une sorte de pasacaille à jouer les dimanches ou jours de fêtes. Le réveil que l'on remarque au sujet de la txirula ou txistu a donné encore naissance à un troisième type de musique d'ensemble, dont nous parlerons tout à l'heure.

Regardez un chirulari. Vous le verrez tenant d'une main la flûte et le petit tambour qui pend à son bras, ou bien le *thun-thun* ou lyre sur laquelle il rythme avec une baguette feutrée. Cette flûte est appelée chirula ou txitu. Il est curieux de constater que le mot txistu est synonyme de souffler, car il signifie la salive, l'action de siffler. Ce mot n'aurait, donc, aucun rapport avec l'instrument, avec la matière du tuyau sonore, mais plutôt exprimerait l'action de le faire vibrer.

Le txistu n'est pas d'un modèle unique, car le souletin est plus

petit que celui que l'on emploie sur le versant basque-espagnol. Celui-ci est de quelque 43 cm. de longueur; le souletin, de 25. C'est une flûte droite à embouchure à pic, n'ayant que trois trous: deux à la partie supérieure et le troisième à la partie inférieure. Avec ces trois trous, ouverts, fermés, ou mi-fermés, on peut arriver à jouer les danses populaires, assez faciles ou bien, même, des variations de grande difficulté technique. De cette habileté des chirularis il est parlé dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. LE P. LARRAMENDI, auteur de la première grammaire basque (1729), nous dit dans son petit mais bien intéressant livre: *Corografía de Guipuzcoa*: "L'habileté, la grâce avec lesquelles ils jouent de la flûte étonne les gens réfléchis, car avec seulement trois trous et la main gauche, ils jouent les plus belles choses que l'on entend sur les flûtes douces et traversières avec les deux mains et de nombreux trous; et si le chirulari connaît la musique, comme on l'a vu quelquefois, il accompagne très bien n'importe quel concert d'autres instruments."

La force et la qualité du son dépend du matériel employé et du soin apporté dans la facture. Il y a une différence assez remarquable entre les instruments fabriqués par les paysans de la montagne qui n'ont pas de bons outils et utilisent seulement le buis, et ceux qui sont faits par les chirularis des villes. On se sert de l'ébène, du buis ou du châtaignier. Il paraît que l'ébène est la matière qui rend le plus joli son. Les txistus ont-ils été toujours en bois? Une découverte spéléologique semble indiquer qu'il y en a eu aussi en os d'animal. Dans les grottes d'Isturitz, M. PASSEMARD a trouvé un instrument qui semble être fait d'un grand os d'oiseau: il a trois trous rangés et, d'après le savant chercheur, ce serait un instrument destiné à produire des sons. Ce serait donc le txistu le plus ancien. Ce témoignage peut être relevé dans le livre de M. Passemard, intitulé: *Les Stations, paléolithiques du Pays Basque et leurs relations avec les terrains d'alluvions*.

Le txistu parcourt une gamme et demie, de *ré* à *la*, et par extension, il peut arriver même jusqu'au *do*. Toutes les danses y entrent. Chose curieuse: pour jouer le fandango, j'ai vu quelquefois les chirularis laisser de côté cet instrument et prendre la clarinette. Est-ce l'instinct qui les pousse à ce changement, un instinct qui leur dicte que le fandango (pourtant bien ancré maintenant dans le pays) ne semble pas être une chose originaire du pays basque? Peut-être. Si le fandango ne l'était pas, ils auraient raison. Ils ne seraient pas les seuls à le croire, car HUMBOLDT dans son voyage de 1801 dit en par-



EL MAS FAMOSO DE LOS "CHISTULARIS" CONOCIDO (TAMBORILERO)





lant de cette danse: "On voit que cette danse n'est pas indigène". A Hernani, d'après Iztueta, le fandango fut interdit par le Conseil municipal comme exotique. Pourtant, signalons que l'on dansait le fandango à Bilbao en 1727.

Vous savez que le chirulari laisse pendre de son bras gauche un petit tambour. C'est le complément nécessaire de la flûte. Certes une flûte, par sa mélodie, porte en soi un rythme. Il y est plus ou moins clair, plus ou moins évident. Mais il faut que le danseur le saisisse bien. Ce squelette rythmique est nécessaire au danseur. Le chirulari le fait ressortir. Et bien qu'un autre tambour en bois ou en métal se charge de le renforcer, cependant le chirulari avec son chirula et son petit tambour est le seul élément dont on ait besoin pour la danse, l'élément essentiel. Il n'y a qu'à regarder autour de nous dans les villages qui ne peuvent pas se payer le luxe d'avoir un tambour de supplément. Un chirulari avec son tambourin a suffi pendant tant d'années pour faire danser les paysans. Les Souletins, par exemple, même quand ils sont en excursion dans quelque grande ville, ne se font accompagner que de leur seul chirulari.

Puisque je vous parle des Souletins, faisons remarquer la différence entre leur flûte et la nôtre. Je vous ai dit que celle dont on se sert en Soule mesure quelque 25 cm.; elle sonne à la quinte supérieure; sa sonorité est plus mince mais plus perçante que celle de la flûte du pays basque-espagnol qui est douce. Ce serait un peu comme un soprano et un alto.

Le tambourinaire souletin ne tient pas de sa main gauche un petit tambour; mais il appuie contre sa poitrine le *soinú*, sorte de lyre à plusieurs cordes, lesquelles, frappées par une baguette feutrée, rendent un son confus, marquant les points qui guident le danseur.

Ce tambourin existe aussi en Aragon; il s'appelle: *chicotén*, et accompagne les danses de *possédés* (épileptiques) à Jaca, pendant la procession. On le trouve aussi dans les Hautes-Pyrénées et en Provence. Il a disparu de certaines parties du pays basque-français, car nous avons des témoignages de son existence dans le passé. Il a même accompagné les danses des sorcières dans les "akelarre" ou sabbats, car PIERRE DE LANCRE écrit dans son livre: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, 1613, "Elles (les sorcières) dansent au son du petit tambourin et de la flûte et parfois avec ce long instrument qu'ils posent sur le col, puis s'allongeant jusqu'auprès de

la ceinture, ils le battent avec un petit baston: parfois un violon''. Je ne veux pas citer les auteurs qui, plus ou moins anciens, ont parlé de ce tambourin ou sorte de tympanon, comme Madame VAN EYS, BOUCHER DE CRÉVECOEUR, LARRAMENDI, Madame DE LA VILLÉHELIO, etc..., mais je tiens à ne pas oublier de signaler que cet instrument à cordes (dont le nombre est variable) était employé au XVI<sup>e</sup> siècle dans les réjouissances publiques de Tudela, en 1532, 1565 et 1580, et même à Pampelune au XVII<sup>e</sup> siècle. *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* nomme ces instruments et les appelle *basques et provençaux*.

D'après IZTUETA, écrivain basque des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup>, siècles, le nom de tambourin en basque vient du tambour qui pend du bras du chirulari et non pas de la flûte, car si celle-ci est ancienne, le tambour l'est davantage. D'après lui, quand on chantait pour la danse, on accompagnait le chant avec le tambour. C'est dommage que cet Iztueta ne nous ait pas donné des preuves de ses affirmations, ou qu'au moins il ne nous ait pas dit à quelle époque l'on chantait pour danser.

Ce qu'il affirme carrément, c'est que tous les tambourinaires jouaient du tambour de la même façon jusqu'au moment où le txistu ou flûte entre en scène. A lui seul, le tambour suffisait à faire connaître, sans aucun doute, ce que l'on devait faire. Le rythme du tambour révélait par exemple aux Conseillers municipaux s'ils devaient aller à l'église, à la mairie ou ailleurs. Il y avait un rythme propre aux processions; un autre pour accompagner les fiancés. Même pour chasser du village les femmes de mauvaise réputation il existait un air spécial, ainsi que pour les danses des hommes. Cet Iztueta nous dit à quel moment de la danse l'on était; et même les fautes commises para les danseurs. Il se plaint de voir disparaître rapidement cette connaissance des rythmes. Il n'en restait que deux: celui qui marquait le commencement de la danse des hommes et celui de la sortie des taureaux.

Sa remarque est judicieuse, car il était un fort bon danseur; il eût mieux aimé que la flûte se tût quelques fois, dit-il, que de constater la perte d'un des points du rythme par le tambour.

Ordinairement on voit sur nos places basques deux personnes qui aident les danseurs à se retrouver dans leurs points de danse: le chirulari, avec sa flûte et son petit tambour, et le tambourineur qui joue sur la caisse en bois ou en métal et qui amplifie le rythme sché-

matique marqué par le flûtiste. On les voit toujours ensemble suivre les danseurs pour les guider, en leur signalant les pas à faire. Il est amusant de voir le chirulari et de l'entendre crier par exemple *iru, lau* (trois, quatre) sans qu'il interrompe la mélodie. Ces humbles artistes populaires soufflent sans répit sur leurs instruments. Ils humectent la flûte, l'arrosent d'un peu d'eau (quelquefois même de vin) pour que les sons trouvent le canal plus facile.

Ils jouent ce que la tradition leur a appris. Car ces flûtistes ne connaissent pas, ordinairement, la musique. Je parle de ceux des petites villes. Ils ont appris par cœur leur répertoire à force de l'entendre et de la répéter. Il paraît qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un certain Pepe Anton avait mis en musique et transcrit les mélodies du chirulari; mais ce recueil ne nous est pas connu.

La lignée sociale des chirularis est toujours la même à la campagne: des bergers, des laboureurs, de petits artisans. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'étaient déjà des gardiens de troupeaux, des hommes de charge occupés à porter des sacs de blé au moulin, des charbonniers, des bûcherons, bref, des gens humbles, qui avaient cet amour de la musique. Ces jeunes gens, leurs travaux finis, au lieu de passer leur temps à s'amuser, se mettaient à apprendre la flûte populaire, et comme le dit Iztueta, dans une envolée poétique, "non seulement ils charmaient leurs auditeurs, mais encore les coins les plus retirés de la montagne tressaillaient de joie en entendant ces mélodies".

Ils étaient très nombreux, ces joueurs de flûte. Certains petits villages de Guipuzcoa avaient chacun deux chirularis. Ce sont des villages de moins d'importance qu'Ustaritz. Même les quartiers des villes principales en avaient. A Saint-Sébastien, qui au XVIII<sup>e</sup> siècle était une ville de quelque 10.000 habitants, il y avait huit chirularis qui jouaient à toutes les fêtes. Un dicton populaire basque affirme que "chez le txirulari tout le monde danse"; cette abondance de flûtiste était la cause qu'en Guipuzcoa tous ceux qui dépassaient l'âge de 10 ans savaient danser très bien le *zortziko*. Notre Pays basque était un pays joyeux, plein de danses et d'allégresse; il l'était tellement, que les étrangers en étaient tout surpris, par exemple le célèbre Jovellanos, ministre d'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si un chirulari venait à mourir ou à quitter ses fonctions pour raison de vieillesse, le choix d'un remplaçant n'était pas difficile; il y en avait à foison. La première démarche était de conduire le chiru-

lari chez un bon danseur, pour lui apprendre toutes les sortes de danses et, surtout, la façon de frapper sur le tambour; c'est-à-dire, le rythme. Le danseur lui apprenait tout cela de bon cœur et sans aucune rétribution. Il lui enseignait tout ce qu'un bon chirulari devait savoir: c'est-à-dire, à bien danser. Voilà pourquoi les anciens chirularis connaissaient si bien la danse.

Danseurs et tambourinaires étaient alors très amis: contrairement à ce qui arriva plus tard; ils devinrent des ennemis à cause des innovations des txistularis qui supprimaient les anciens airs et les remplaçaient par des morceaux de leur invention.

Il était d'usage, quand on louait des chirularis pour les fêtes patronales, de leur donner 20 ou 30 ducats et, en plus, la nourriture; les jeunes gens y ajoutaient chacun une peseta pour toutes les fêtes de l'année. Le chirulari se rend au village la veille de la fête et il joue le soir pour annoncer le commencement des réjouissances. Il se présente chez le maire et joue à sa porte; il le fait, même si la maison est un peu loin du village. Pendant les fêtes il joue le matin une aubade. Après la grand'messe du premier jour, on exécute la danse des hommes. L'après-midi, quand le soleil commence à décliner, la jeunesse se réunit sur la place; et les *muxiko*, les *mutil-dantz*a, les *fandango*, les *arin-ariñ*, les *inguruko* se succèdent avec joie, joie tranquille que les citadins trouvent peut-être un peu enfantine, mais qui déborde et jaillit des cœurs et délasse les corps habitués au travail. On danse ainsi jusqu'au soir, jusqu'au son de l'*Angelus*; les jeunes filles se retirent à ce moment et s'acheminent vers leurs maisons.

Auparavant, ces chirularis, loués pour les fêtes, devaient jouer aussi, sans aucune autre rétribution, dans les tabernes, auberges et autres endroits où la jeunesse se réunissait; ils y jouaient jusqu'au moment où le maire faisait la ronde.

Comme en général aujourd'hui, dans les temps passés il n'y avait pas non plus de noces sans chirularis. Le matin, ceux-ci se rendaient à la maison où les fiancés devaient s'habiller et ils leur donnaient l'aubade avec la Marche de Saint Ignace. La mélodie appelée "l'air du maire", *Alkate-Soñua* les accompagnait jusqu'à l'église. Au retour à la maison pour le déjeuner, la musique avait aussi son rôle. Et même, dans certaines régions comme le Baztan où j'habite, au moment du rôti, les chirularis jouaient un air déterminé et les nouveaux époux leur donnaient au bout d'une fourchette un morceau de rôti.

A ce moment-là on lançait des fusées volantes qui annonçaient au public l'heure du rôti. A la fin du déjeuner on jouait l'air des fiancés, vivant encore dans la bouche des paysans, car je l'ai recueilli il y a quelques années. En voici le texte: "Le jeunes mariés sont bien contents. Ils se sont faits maîtres l'un de l'autre. Oh quelle pouvait être leur joie!". En plein village ou bien dans la montagne, la musique et la danse continuaient. La musique, dit Iztueta, était abondante et bon marché, car jamais on ne sortait de la maison vers l'église sans que le chirulari y fût avec ses instruments.

Ces joueurs populaires ont-ils été toujours gardiens de la vraie tradition? Non pas, au moins pour une partie du répertoire. Quand on étudie la musique de danse basque, on reste étonné de constater qu'une certaine musique paraît étrangère. Si vous allez en Guipuzcoa, vous entendrez la mélodie du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Il pleut, il pleut bergère* rythmer la danse des petits bâtons. *La Farandole de Joyeuse*, transcrite par VICENT D'INDY dans son recueil des *Chants du Vivarais*, est connue et chantée chez nous, mais, de lente qu'elle était, la mélodie est devenue un air vif, sautillant. Ces airs ont été introduits chez nous par les chirularis du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le vent qui soufflait du Nord de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre parvenait jusqu'aux coins de nos provinces. En dehors des preuves que je viens de fournir, nous avons le témoignage formel d'Iztueta: il peste, et avec raison, contre ces chirularis qui, sur le point de jouer une aubade, entonnent un menuet d'Angleterre ou une valse de France.

Ces intrusions artistiques (passez-moi le mot) des flûtistes populaires ennuyaient beaucoup les danseurs. Ceux-ci demandaient les vieux airs. Les chirularis n'en voulaient pas. Résultat: l'éloignement des danseurs et leur décision de ne pas revenir sur la place.

Les autorités locales aussi avaient à lutter avec ces pseudo-musiciens. Nous savons, par exemple, qu'un jour de Saint-Barthélémy, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un village de Guipuzcoa, un maire, grand danseur, allait commencer une danse d'hommes. Il y avait là un chirulari très renommé. Le danseur lui demanda de jouer l'air intitulé *San Sébastien*; le chirulari refusa. Il n'était pas disait-il, un chirulari de pacotille pour jouer des airs de berger; il jouerait des airs de sa composition. "Si vous voulez, dansez sur ces airs-là", conclut-il. Le danseur, fâché, ne voulut pas danser. Le maire lui ordonna de jouer les airs demandés; l'artiste répondit hautement qu'il aimait mieux être

mis en prison que de jouer ces vieilleries; et que, Dieu aidant, s'il arrivait à vivre vingt ans de plus, il réussirait à faire disparaître les vieux airs de danse.

Une autre fois ce même chirulari ne voulut pas jouer l'air du *Pordon dantza* (que certains croient pouvoir faire remonter jusqu'en 1321, ce qui est un peu douteux). Blâmé par le maire, il répondit qu'il préfèrait être roué de coups que de jouer cet air-là. Chose étrange que l'animadversion têtue de ces flûtistes populaires envers une tradition si ancrée dans le pays!. Le peuple aimait bien ces vieilles mélodies, souvenirs de sa jeunesse. En entendant ce *Pordon dantza*, ou danse des bâtons, des grands bâtons, tout le monde se réjouissait; on se mettait aux fenêtres pour montrer sa joie.

Heureusement, à l'opposé de ces chirularis de fausse culture musicale, il y en avait d'autres qui gardaient pieusement le répertoire. Grâce à eux nous avons un document de premier ordre publié en 1826 par ce bon paysan appelé Iztueta. D'humble origine, foulon de métier, poète en langue basque à certaines heures, amateur de danse basque et lui-même danseur de première force, il écrivit un traité de la danse qui, de son temps, se dansait dans sa province. Ne connaissant pas l'écriture musicale, il chercha un bon musicien à qui les dicter. Ce fut Pedro Albeniz, futur pianiste de la cour royale et fondateur de la moderne école de piano en Espagne.

Beaucoup de ces mélodies restent encore sur les flûtes de nos musiciens populaires; d'autres ont presque disparu, par exemple, cette danse appelée *Chipiritona*, qui consiste à rejeter une à une les pièces dont on est habillé pour les reprendre après et s'en revêtir. D'autres nous sont tout à fait inconnues. Tout de même, ce bon Iztueta eut soin de signaler les points, les pas, les tours, les sauts dont on tissait ces danses. Tout a été signalé dans ce livre, lourd certes, fatigant comme lecture à cause du verbiage amplificateur propre à l'époque, mais tout à fait "unique dans la bibliographie du folklore", d'après le mot de CH. BORDES. Livre qui n'a pas son pendant dans la région basque-française, et c'est dommage; car malgré certaines allusions que nous rencontrons dans les livres du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, nous ne pouvons pas reconstituer ces danses avec la précision fournie par le livre d'Iztueta pour les danses guipuzcoannes. Iztueta nous parle seulement des danses que nous appellerions *grandes*. Mais il y a beaucoup d'autres danses qui ne sont pas aussi spectaculaires et qui, en

partie au moins, n'étaient pas dansées chez Iztueta, par exemple celles de la Navarre, de la Biscaye, de la région basque-française.

Un trait caractérise en général la danse basque. Elle est destinée aux hommes. La femme apparaît, certes, dans quelques-unes, mais c'est plutôt pour en recevoir l'hommage; "Elle est dansée", d'après le mot d'un écrivain. Beaucoup de ces danses basques sont gymnastiques, et ne semblent pas faites pour les femmes: leur habillement (surtout à d'autres époques) ne permettait guère l'aisance des mouvements de jambes et les sauts en l'air. Aujourd'hui peut-être la mode féminine est-elle plus souple, mais certaines adaptations actuelles des danses masculines arrangées pour les jeunes filles, nous montrent qu'on fait fausse route dans cette direction.

Il n'y a pas chez nous de danses propres aux femmes seules, ni en combinaisons avec les hommes, telles que l'on en voit en Espagne, en France, en Belgique, en Irlande et qui rappellent les pas ou les tours de nos sauts souletins. Détail curieux qui pourrait aiguiller les études des ethnographes. Quelques documents anciens nous disent que les femmes ont dansé seules à certains moments pour certaines fêtes; mais ce n'étaient pas des danses différentes de celles des hommes; elles dansaient exactement les mêmes danses, par exemple, *l'Aurresku*. La femme entre dans la danse avec les hommes dans le fandango, le inguruko ou ronde; mais nous ne tenons pas à les considérer comme spécifiquement basques; ce sont des danses importées qui ont pris droit de cité chez nous, certes, mais, ne constituent pas le répertoire spécifiquement indigène comme les sauts souletins, la danse biscaïenne des épées, le *mutil-dantza*, etc...

Quand nous lisons des documents anciens, nous restons un peu étonnés de voir que même les prêtres ont dansé en public. Dans les *Tablettes de Jacques de Béla* (1586-1667) nous lisons. "Plusieurs prebtes de ce temps lesquels sont grands danseurs et mènent publiquement les danses ès rues, etc..., ès jours de dimanches, messes nouvelles, festes paroissiales ès passe-temps, et ès joyes publiques". Chez nous, en 1675, au moment de la visite de l'Evêque à la ville d'Amurrio, celui-ci interdit aux prêtres de manger ou boire dans les tavernes et de danser en public. En 1533 les status du diocèse de Bayonne décident: "S'il arrive que les ecclésiastiques soient obligés de danser au moment des noces de leurs consanguins ou dans d'autres réjouissances honnêtes et permises, que ce soit d'une façon si modeste et

décente qu'ils ne soient pas motif de scandale pour le prochain<sup>11</sup>. Les status synodaux de Lescar, de 1552, abondent dans le même sens. Ne nous étonnons pas de ces décisions épiscopales et de cette tolérance; les temps étaient différents du nôtre; il suffit de lire ces collections de décrets d'autres époques pour saisir l'évolution des coutumes entre les siècles passés et les temps actuels. Nous avons gagné, certes, en tenue, sacerdotale et religieuse.

La variété de nos danses est grande. Ici même, tout à côté, dans la vallée de Baztan, il y a une danse appelée *Mutil-Dantz*a ou danse de jeunes hommes. On y compte une douzaine de variantes. Ce qui frappe notre attention, ce sont les titres de ces danses, tirés aux noms d'animaux: l'hirondelle, le merle, l'oiseau, le cochon, yeux de cochon, titres qui sont une énigme pour nous. Il y a aussi dans d'autres régions des danses du renard, de l'ours, du chien. Il y en a qui évoquent des fruits: danse des pommes ou danse de la poire; des pommes, parce que les danseurs en portent dans les mains; des poires, parce que le chef des danseurs porte trois poires au bout d'un long bâton. On danse aussi sur la table, comme à Lekeitio ou à Burguete; sur un bahut que l'on porte sur les épaules, comme à Lekeitio; on danse autour d'un luminion ou bougie; sur un verre, comme dans les sauts souletins; sur une mesure de capacité comme dans *Almutedantz*a de la montagne navarraise; il y a des danses de métiers comme celle du cordonnier, celle du barbier, pantomime dans laquelle on rase un client que l'on tue et que l'on ressuscite, etc... Pantomime qui, d'ailleurs, ressemble beaucoup à un épisode del *Ball de Torrente*, qui a existé dans la province de Valencia, en Espagne.

On peut dire que les danses basques se sont un peu cantonnées par régions. Cependant, elles commencent depuis quelque temps à se propager un peu partout dans le pays. Et il est à remarquer que l'on y introduit même des variantes, car les danses populaires ont été transposées, et on les a fait monter sur les scènes de théâtre. Pour rendre le spectacle plus brillant, on les a remaniées. Le goût exigeant des folkloristes qui cherchent le document n'aime pas cela. Je crois néanmoins que ce procédé a plus ou moins existé dans d'autres temps, car les chirularis m'ont dit que les danses actuellement vivantes chez nous ne concordent pas exactement pour les détails avec les règles données par Iztueta dans son livre.

A côté de ces variantes chorégraphiques, il y a eu une amplifica-

tion dans le groupe orchestral qui les joue. Je vous ai dit que le groupe typique basque est formé par un flûtiste et un tambour qui renforce le rythme schématique donné par le premier. C'est le groupe ordinairement connu. Mais il y en a un autre répandu surtout dans les grandes villes qui peuvent se payer le luxe d'entretenir deux flûtes (première et seconde), un "silbote" ou grosse flûte basse et le tambour. Les deux flûtes portent chacune un petit tambour comme à l'ordinaire; la grosse flûte basse ne peut pas le porter, car ses deux mains sont employées à tenir l'instrument qui est plus long que la flûte ordinaire. La grosse flûte a 62 cm. de long. Cet ensemble est devenu assez important chez nous; on a écrit pour lui pas mal de musique savante, quelquefois hérissée même de difficultés, car il y a actuellement de vrais virtuoses dans le maniement de l'instrument.

On a écrit des méthodes pour les apprentis et formé des ensembles de cent instrumentistes et plus encore, qui, sur les places publiques de Saint-Sébastien, Bayonne, Bilbao, etc..., ont donné de vrais concerts. Ces concerts, sympathiques du point de vue social, ont été une jolie surprise causée par la réunion de tant de flûtes; sonorité moelleuse, douce, qui rendait claires les trois voix de la polyphonie, ce qui n'arrivait pas ordinairement avec le trio élémentaire.

Pour nous, les basques, ces tambourinaires populaires font partie de notre existence. Une ville, un petit village où l'on n'entend pas la flûte à trois trous nous semble triste. Par contre, quand, par exemple à Saint-Sébastien, nous entendons de bon matin, les dimanches, nos txistularis parcourir les rues de la ville, il nous semble que dans nos maisons entre un rayon de soleil printanier.

La position sociale du tambourinaire populaire est aujourd'hui celle de toute personne normale, bien considérée et estimée. Elle ne l'était pas à d'autres époques. Au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, un tambourinaire ne pouvait prétendre dans les réunions de la communauté à aucune voix, ni active, ni passive. Il était exclu comme le tambour, le boucher et le crieur public. Dans un village de Biscaye on dépensait de fortes sommes pour faire venir un tambourinaire, "étant donné, disaient-ils, que c'est un métier vilain et opposé à la noblesse biscayenne"; les Biscayens ne voulaient pas se prêter à un tel métier. Un jour même on refusa la communion à un fils de tambourinaire. On refusait l'absolution au confessionnal à ceux qui n'avaient que promis de brûler leurs instruments; il fallait que les instruments fussent brû-

lés devant l'église. Ces missionnaires supposaient que tout tambourinaire attiré était en état de péché mortel. Heureusement, il y eut des têtes sensées dans la curie épiscopale pour s'opposer à ces mesures radicales et injustes. Cela se passait en 1820.

Le métier de tambourinaire conférait une sorte de nom à la famille. Il y eut un enfant baptisé comme "fils de tambourinaire", en 1614. Le noms de maisons abondent qui rappellent la condition du joueur de chirula ou de tambour. Ainsi: *Tanbolinea*, *Danbolintxo*, *Danborinarena*, *Danbolinzarrenekoa* (de l'ancien tambourinaire), *Tanburindegia*, etc... Cette sorte de mépris pour un métier si sympathique a disparu de nos jours. Les chirularis se sont constitués même en association, dont le président honoraire a été un évêque vivant encore, un évêque basque, Nous sommes loin des jugements sévères d'un Bossuet au sujet des comédiens et de leur exclusion de l'Eglise. Je n'ai pas à vous rappeler les cérémonies annuelles célébrées à Paris pour le carême, où tout le monde des artistes se réunit à Notre-Dame pour prendre les cendres et prier Dieu.

Et c'est sur cette note de sympathie que je finis, car les chirularis populaires nous ont gardé pas mal de bijoux musicaux qui ont bercé les oreilles de nos aïeux. Aujourd'hui, ils sont bien dressés et ils ont l'amour de ce répertoire traditionnel. Nous le leur confions, et nous sommes sûrs que nos vieilles mélodies ne mourront pas.

Je vous disais qu'aujourd'hui l'on est pour le maintien des danses populaires basques, qui sont très convenables, puisque'elles sont gymnastiques. Les prêtres et gens de bon sens les favorisent. Nous avons vu un de nos villages faire disparaître de chez lui les danses exotiques, malhonnêtes, celles que l'on appelle *Dantza lotuak*, on les a fait disparaître en introduisant les danses traditionnelles. Ce miracle que les missionnaires et leurs prêches n'arrivaient pas à accomplir, l'amour du pays et de ses danses l'a réalisé. C'est une belle leçon à ne pas oublier.



## 16. TXISTU Y TXISTULARIS

(Versión castellana)

SEÑORAS, SEÑORES:

Habéis oído conferencias magníficas sobre temas muy importantes y elevados; permitid a un músico *bajar el tono*, para hablaros de un tema simpático, ciertamente, pero que no se cierne por las alturas a que durante este mes os ha llevado la Universidad Católica. Vengo a hablaros del *txistu* y de los *txistularis*, o, como se dice en el país vasco-francés, de la *xirula* y los *xirularis*. Según he podido averiguar, las voces *txistu* y *txistulari*, usadas en el país vasco-español, serían más bien modernas, neologismos felices, que poseen cierto aire de antigüedad y son aceptadas por todos. Por el contrario, las palabras *xirula* y *xirulari* parecen ser enteramente tradicionales.

El *txistulari* es un personaje importante en la vida social del país vasco. *Txistulari* y danza andan juntos, ya que la danza no se concibe sino unida al instrumento popular. Pocas danzas poseen texto literario; y no creo que se baile hoy en día al son de melodías cantadas por el público. Quizá ocurriera antiguamente; pero las búsquedas efectuadas en el campo del folklore vasco parecen confirmar nuestra opinión, es decir, que hoy se baila al son de la flauta popular, el *txistu*. Si este instrumento llega a faltar, la danza decae, desaparece, puede decirse que *para no retornar*. Por el contrario, donde aparece el *txistulari*, la danza renace, como lo estamos comprobando.

Es, pues, el *txistulari*, este artista popular, un elemento importante en la aldea. Sin él, no hay alegría los domingos, cuando, después de vísperas, se reúnen todos en la plaza para el baile; las fiestas patronales quedarían incompletas, si la flauta popular llegara a fal-

tarles; las fiestas religiosas mismas perderían su esplendor, si el txistulari no precediera en la procesión tocando sus aires, a veces deformados, con un carácter bastante distinto del original.

Este artista popular, por lo general, no sabe música; aprende de memoria el viejo repertorio, repitiéndolo desde la infancia. He conocido a un joven suletino que, atraído por las viejas melodías, iba a la plaza de la aldea, escuchaba a los txistularis y volvía a su casa a ensayar la música que había oído, formando y fijando así su repertorio. Y de él se acompañaba en las cimas de Bostmendieta. Las melodías alternan con las danzas y las coplas; otros pastores le responden. Así renacen los pastores de los libros clásicos; pero los pastores vascos que tañen y cantan son seres reales, vivos, diferentes por completo de los de las *Bucólicas*, que huelen a local cerrado, a salón, a juegos convencionales de ingenio, en jardines de teatro.

La música de txistu es un capítulo importante del cancionero vasco, si bien no ha comenzado a recogerse hasta estos últimos años. Hay dos especies de música de txistu: la una, verdaderamente popular y tradicional, conocida en ambas vertientes del país vasco; la otra, nacida en una de ellas, en las poblaciones vasco-españolas. La primera está destinada al baile; la otra es a modo de pasacalle, que se toca los domingos y días de fiesta. Del interés despertado por el txistu o la xirula ha nacido un tercer tipo de música de conjunto, del que hablaremos más adelante.

Fijaos en el txistulari: le veréis con una flauta en la mano izquierda, y del brazo colgado un tamboril, ttuntun o lira, que, golpeado con una baqueta de cabeza acolchada, marca el ritmo. Esa flauta es lo que hemos llamado txistu o xirula. Mas es curioso observar que la palabra txistu significa chiflar, y también saliva, que se produce al chiflar. Por tanto txistu no diría relación propiamente al instrumento en sí, es decir, a la materia del tubo sonoro, antes bien a la acción de hacerle vibrar.

El modelo de txistu no es único, puesto que el suletino es más corto que el empleado en la vertiente vasco-española, éste de unos 43 centímetros, y el suletino de unos 25. Es una flauta recta, con embocadura de pico, de sólo tres agujeros, dos en la cara delantera y el tercero en la opuesta del instrumento. Con estos tres agujeros, abiertos, obstruidos o a medio obstruir, se pueden tocar todas las danzas populares, y aun variaciones de gran dificultad técnica. Ya

en el siglo XVIII se trata de la habilidad de los txistularis. El P. LARRAMENDI, autor de la primera gramática vasca (1729), nos dice en su pequeña pero harto interesante *Corografía de Guipuzcoa*: "El primer y destreza con que tocan la flauta admira a los inteligentes, porque con tres abujeros solos y la mano izquierda, tocan cuantos primores se oyen en las flautas dulces y travesieras con ambas manos y tantos abujeros; y si el tamborilero sabe música, como tal cual vez se ha visto, acompaña diestramente cualquier concierto de otros instrumentos".

La potencia y la calidad del sonido dependen del material empleado y del cuidado en fabricarlo. Hay diferencia notable entre los instrumentos fabricados por los campesinos montañeses, que carecen de buenos útiles y emplean únicamente el boj, y los que hacen los txistularis ciudadanos, que usan el ébano, el boj o el castaño. El ébano parece ser el material que produce mejor sonido. Pero, ¿se han fabricado siempre de madera los txistus?. Un descubrimiento espeleológico parece indicar que los hubo de huesos de animales: en las grutas de Isturiz (BN), M. Passemard ha encontrado un instrumento que parece hecho de un gran hueso de ave; tiene tres agujeros en fila y, según el sabio investigador, sería un instrumento destinado a producir sonidos, lo que haría de él el txistu más antiguo que se conoce. Puede verse el testimonio de PASSEMARD en su libro *Les Stations paléolithiques du Pays Basque et leurs relations avec les terrains d'alluvions*.

El txistu recorre octava y media, de Re a La, y por extensión puede llegar incluso al Do. En este intervalo de casi dos octavas caben todas las danzas. Cosa curiosa: para tocar el fandango he visto a veces a los txistularis abandonar su instrumento y echar mano del clarinete. ¿Les mueve a ello el instinto, que les dice no ser el fandango originario del país vasco, no obstante estar anclado en él?. Si fuera exótico, tendrían razón; por lo demás no serían los únicos en creerlo, ya que HUMBOLDT, en su viaje de 1801, dice hablando de esta danza: "Se ve que este baile no es indígena". En Hernani, según Iztueta, el fandango fue prohibido por el Consejo municipal como cosa exótica; señalemos, sin embargo, que ya se bailaba en Bilbao el año 1727.

Queda dicho que el txistulari lleva colgado del brazo izquierdo un tamboril, complemento de la flauta. Cierto es que la melodía lleva implícito un ritmo, más o menos claro, más o menos perceptible.



EL MAS FAMOSO DE LOS "CHISTULARIS" CONOCIDO EL ANBORIGERON





Mas es preciso que lo capte bien el dantzari, porque lo necesita. El txistulari (mediante su tamboril) lo hace resaltar. Y aunque otro tambor de madera o de metal (el atabal) venga a reforzarlo, con todo, el txistulari con su flauta y tamboril es suficiente para acompañar la danza. Puede esto comprobarse en las aldeas que no disponen de recursos para pagar un redoblante o atabalero suplementario. Los suletinos, por ejemplo, incluso cuando se presentan en una ciudad a exhibir sus danzas, se acompañan de sólo su xirulari.

Puesto que de suletinos hablamos, quiero insistir en la diferencia entre su flauta y la nuestra. Ya he dicho que la empleada en Zuberoa (Sule) mide unos 25 centímetros de largo; suena a la quinta superior de la nuestra; su sonoridad es menor, pero más penetrante que la del país vasco-español, que es dulce. Sirvan de términos de comparación una soprano y una mezzosoprano. El xirulari no lleva tamboril colgado del brazo izquierdo, sino que apoya contra el pecho el *soinü*, especie de lira con varias cuerdas que, golpeada con una baqueta acolchada, hacen un sonido confuso y marcan los puntos que guían al dantzari. Este instrumento existe también en Aragón, donde le llaman *chicotén*, el cual acompaña en Jaca las danzas de los *posesos* (epilépticos) durante la procesión. Se encuentra asimismo en los Altos Pirineos y en Provenza. Ha desaparecido de algunas regiones del país vasco-francés, pero tenemos testimonios de su existencia en el pasado. Incluso ha acompañado las danzas de las brujas en los aquelarres, como se lee en *Le Tableau de l'Inconstance des mauvais anges ou démons* (1613) de PIERRE LANCRE. "Bailan (las brujas) al son del pequeño tamboril y de la flauta, y a veces con un instrumento largo, que ponen sobre el cuello y lo alargan luego hasta cerca de la cintura, y lo golpean con un pequeño bastón; a veces con un violín". Me abstengo de citar autores más o menos antiguos, que han hablado de ese tamboril o especie de tímpano, como MME. VAN EYS, BOUCHER DE CRÈVECOUR, LARRAMENDI, MME. DE LA VILLEHÉLIO, etc.; pero quiero recordar que dicho instrumento de cuerdas, en número variable, se empleaba en el siglo XVI en las fiestas públicas de Tudela (1532, 1565 y 1580), y todavía se usaba en Pamplona en el siglo XVII. La *Encyclopédie* de DIDEROT Y D'ALEMBERT cita estos instrumentos y los llama *vascos* y *provenzales*.

Según Iztueta, escritor vasco de los siglos XVIII-XIX, tamborilero en vasco viene del tambor que cuelga del brazo del flautista, y

no de la flauta; porque, si ésta es antigua, lo es más el tambor. Según él, cuando se ejecutan canciones para danzar, se acompaña el canto con el tambor. Es lástima que Iztueta no haya aducido pruebas de sus aserciones, o que por lo menos no nos haya dicho en qué época se cantaban canciones para danzar.

Afirma, sin lugar a réplica, que todos los tamborileros tocaban el tambor de la misma manera, hasta el momento en que la flauta o txistu entró en escena. Por sí solo el tambor bastaba para señalar, sin lugar a dudas, lo que debía hacerse. El ritmo del tambor, por ejemplo, avisa a los concejales si deben ir a la iglesia, a la alcaldía o a otra parte. Había ritmo propio para las procesiones, para acompañar a los novios, etc. Hasta para expulsar del pueblo a las mujeres de dudosa reputación había un ritmo especial, así como para las danzas de hombres. Porque Iztueta nos dice que conocía muy bien por el ritmo del tambor en qué momento iba la danza; y hasta sabía por él los errores que cometían los danzarines. Se queja, además, de ver la desaparición de esta ciencia del repertorio de ritmos, de los que sólo quedaban dos: el que marcaba el comienzo de la danza de hombres, y el de la salida de los toros.

Sus advertencias son juiciosas, porque era excelente bailarín. Hubiera preferido, nos dice, que la flauta callara alguna vez, que comprobar la pérdida de uno de los puntos del tambor.

Por lo general, en nuestras plazas vascas se ven dos personas que ayudan a los dantzaris a coordinar los pasos de danza: el txistulari con su flautilla y su tamboril, y el atabalero, que ejecuta o amplifica sobre la caja de madera o de metal el ritmo esquemático marcado por el flautista. Se les ve siempre juntos seguir a los dantzaris para guiarlos, señalándoles los pasos que deben ejecutar. Es divertido el ver al txistulari y oírle gritar, por ejemplo, *iru, lau* (tres, cuatro), sin interrumpir la melodía. Estos humildes artistas populares soplan sin cesar en sus instrumentos. Humedecen la flauta, la riegan con un poco de agua (a veces, hasta con vino) para que los sonidos encuentren el canal más docil.

Tocan lo que por tradición han aprendido, porque generalmente no saben música: hablo de los tañedores de las aldeas. Han aprendido de memoria su repertorio a fuerza de oírlo y repetirlo. Parece que a fines del siglo XVIII, un tal Pepe Antón transcribió y puso en

música las melodías del txistu: pero su trabajo no ha llegado a nosotros.

La condición social de los txistularis es siempre la misma: pastores, labradores, pequeños artesanos. Ya en el siglo XVIII eran duleros, mozos de molino, carboneros, leñadores: en suma, gente humilde, que sentía amor por la música. Estos jóvenes, terminadas sus tareas, en vez de pasar el tiempo en diversiones, se ponían a aprender la flauta popular; y, como dice poéticamente Iztueta, "no sólo encantaban a sus auditorios, sino que hasta los rincones más apartados de la montaña temblaban de alegría al oír esos aires".

Estos flautistas eran muy numerosos. Ciertas aldeas pequeñas de Guipuzcoa —menos importantes que Ustaritz— tenían cada una un par de txistularis. Aun los barrios de las ciudades principales los tenían. San Sebastián, que en el siglo XVIII contaba unos 10.000 habitantes, poseía ocho txistularis que tocaban en todas las fiestas. Un refrán popular vasco dice que "en casa del txistulari todo el mundo es dantzari"; y la abundancia de flautistas hacía que en Guipuzcoa todos los mayores de diez años supieran bailar muy bien el zortziko. Nuestro país vasco era una región alegre, llena de danzas y de contento; y lo era a tal punto, que los forasteros se sorprendían de ello, como Jovellanos, el célebre ministro español del siglo XVIII.

Cuando fallecía un txistulari o abandonaba sus funciones por razón de edad avanzada, la elección de reemplazante no era difícil: los había a montones. La primera gestión consistía en llevar al candidato a casa de algún buen dantzari, para que aprendiera todas las clases de danzas, y sobre todo la manera de tocar el tamboril, es decir, de marcar el ritmo. El dantzari le enseñaba de buena gana y sin retribución alguna todo lo que un buen txistulari debía saber, es decir, a bailar bien: he aquí por qué los antiguos txistularis conocían bien las danzas.

Dantzaris y tamborileros eran entonces buenos amigos; a diferencia de lo que más tarde sucedió, cuando se enemistaron a causa de las innovaciones introducidas por los txistularis, que suprimían las antiguas melodías y las sustituían por otros aires de su invención.

Según costumbre, cuando se contrataba a un txistulari para las fiestas patronales, se le daban 20 o 30 ducados, mas la comida, los jóvenes contribuían con una peseta para todas las fiestas del año. El

txistulari baja a la aldea la víspera de las fiestas y tañe al atardecer, anunciando el comienzo de los festejos. Se presenta en casa del alcalde y toca ante la puerta; lo hace, incluso cuando la casa está apartada de la aldea. Durante las fiestas toca por la mañana una alborada. Después de misa mayor del primer día se ejecuta la danza de los hombres, *Gizon-dantza*. Por la tarde, cuando el sol comienza a declinar, los jóvenes se reúnen en la plaza, donde los *Muxikos*, *Mutil-dantzak*, los *fandangos*, los *arin-arin* e *ingurukos* se suceden alegremente, con alborozo desbordante de los corazones y alivio de sus miembros fatigados por el trabajo. Se baila hasta el atardecer, cuando suena el *Angelus* y las jóvenes se retiran y regresan a sus casas.

Antiguamente los txistularis contratados para las fiestas debían tocar también, y sin retribución alguna, en tabernas, posadas, y otros lugares donde se reunía la juventud, hasta el momento en que le alcalde hacía la ronda.

Como hoy en general, tampoco en tiempos pasados había boda sin txistularis. Estos iban por la mañana a la casa en que se vestían los novios y les daban una alborada con la *Marcha de San Ignacio*. Con el aire del *Alkatesoñua* les acompañaban hasta la iglesia. De vuelta a la casa para el almuerzo, la música desempeñaba también su papel. En ciertas regiones, como el Baztán —en que resido— los txistularis ejecutaban una melodía determinada al servirse el *asado*; y los recién casados les obsequiaban alargándoles una porción con el tenedor. En ese momento los cohetes anunciaban al pueblo la hora del asado. Al terminar el almuerzo se tocaba el aire de los novios, el *Ezkon-berriak*, todavía vivo, puesto que lo recogí hace algunos años. He aquí el texto: “Los recién casados están contentos de haberse hecho dueños el uno del otro en la iglesia. Cosa más bella no puede haber. ¡Ah!, quien se hallara en tal dicha!”.

Música y danza se mantenían vivas en la aldea y en la montaña. La música, dice Iztueta, era abundante y barata; y nunca se salía de casa para la iglesia sin que el txistulari estuviera presente con sus instrumentos.

¿Han sido siempre estos artistas populares guardianes fieles de la verdadera tradición?. Ciertamente que no, al menos en parte del repertorio. Al estudiar la música de danza vasca, queda uno sorprendido al constatar que parte de ella parece exótica. Si va uno a Guipuzcoa, oirá la melodía del siglo XVIII, *Il pleut, il pleut, bergère*,

con ritmo de la danza de los *Palos pequeños*. Oirá también *La Farandole Joyeuse*, que VINCENT D'INDY transcribe en su colección *Chants du Vivarais*, pero, de lenta que era, convertida en un aire vivo y saltarín. Estas melodías se han introducido entre nosotros por los txistularis del siglo XVIII. El viento que soplabá del Norte de Francia, de Alemania e Inglaterra llegaba hasta los rincones de nuestras provincias. A más de las pruebas que acabo de aducir, poseemos el testimonio formal de Iztueta, el cual abomina, y con razón, de esos txistularis que, al tocar una alborada, entonan un minué inglés o un vals de Francia.

Tales intromisiones *artísticas* (permitaseme la expresión) de los flautistas populares fastidiaban enormemente a los bailarines, que exigían los aires tradicionales. Los txistularis se negaban a ello. Resultado: el alejamiento de los bailarines y su decisión de no volver a la plaza.

También las autoridades locales tuvieron que luchar contra estos pseudo-músicos. Sabemos, por ejemplo, que en el siglo XVIII, un día de San Bartolomé, el alcalde de una aldea de Guipuzcoa, gran dantzari, iba a iniciar la danza de hombres. Había en esa ocasión un txistulari muy renombrado. El dantzari le pidió que ejecutara el aire llamado *San Sebastián*; pero el txistulari se negó. No era él, dijo, un txistulari de pacotilla, para tocar esos aires de pastor; que tocaría otros compuestos por él: "Si quereis bailar, hacedlo al son de esos aires". Intervino el alcalde, ordenándole que tocara lo que le habían pedido; mas el artista respondió airadamente que antes iría a la cárcel que tocar esas antiguallas; y que, si Dios le ayudaba dándole veinte años más de vida, habían de desaparecer esos viejos aires de danza.

En otra ocasión, ese mismo txistulari rehusó tocar el *Pordon-dantza* (que según algunos se remonta al año 1321, cosa harto dudosa). Reprendido por el alcalde, contestó que prefería le molieran a palos que tocar esa melodía. ¡Extraño fenómeno, semejante obstinación la de esos flautistas populares contra una tradición tan anclada en la comarca!. Las gentes gustaban de las viejas melodías, recuerdos de su juventud. Oyendo el *Pordon-dantza*, o danza de bastones, de *Palos grandes*, todos se alegraban: las gentes se ponían a las ventanas para festejarlo.

Por fortuna, frente a esos txistularis de falsa cultura musical,

había otros que conservaban piadosamente el repertorio tradicional. Gracias a ellos poseemos un documento de primer orden, publicado en 1826 por ese buen aldeano llamado Iztueta. De origen humilde, batanero de oficio, poeta a sus horas, aficionado a la danza y él mismo bailarín de primera calidad, escribió un tratado de los bailes usados entonces en Guipuzcoa, su provincia. No conociendo la escritura musical, halló un excelente músico a quien dictárselas, que fue Pedro Albéniz, el futuro pianista de la Corte y fundador de la moderna escuela de piano en España.

Muchas de esas melodías suenan todavía en las flautas de nuestros músicos populares; otras, casi han desaparecido, como la llamada *Txipiritona*, que consiste en ir despojándose una a una de las prendas de vestir, para volver a tomarlas y ponérselas luego. Otras nos son hoy desconocidas. Felizmente, el buen Iztueta cuidó de señalar los puntos, pasos, vueltas, saltos con que se tejen las danzas. Todo ello queda consignado en su libro, de lectura fatigosa, por cierto, a causa de la verbosidad altisonante propia de la época; pero, en todo caso, libro "único quizá en la Bibliografía del folklore", en frase de CHARLES BORDES. Este libro no tiene su igual en la región vascofrancesa; y es lástima. Porque, a pesar de las alusiones que encontramos en libros de los siglos XVII y XVIII, no podemos reconstruir sus danzas con la precisión que Iztueta las de Guipuzcoa. Iztueta nos habla solamente de danzas que diríamos *grandes*. Mas hay otras muchas, menos espectaculares, en Navarra, Vizcaya y región vascofrancesa, que no figuran, parte al menos, entre las de Iztueta.

Hay una particularidad que, de manera general, caracteriza toda la danza vasca: está reservada a los hombres. Figura en algunas de ellas, ciertamente, la mujer; mas es, sobre todo, para recibir el homenaje de los dantzaris: para "ser bailada", como dice un escritor. Muchas de las danzas vascas son gimnásticas, impropias de la mujer, cuyo traje (sobre todo en épocas pasadas) no permitía con facilidad mover las piernas y saltar por los aires. Hoy en día la ropa femenina se ha aligerado; pero ciertas adaptaciones de danzas masculinas, arregladas para muchachas, nos muestran que esta tendencia es equivocada.

No hay entre nosotros bailes destinados a mujeres solas, ni en combinación con los hombres, como se ven en España, en Francia, en Bélgica o en Irlanda, ni que recuerden los pasos y vueltas de nues-

tros saltos suletinos: detalle éste curioso, y que podría orientar los estudios de los etnógrafos. Algunos documentos antiguos nos dicen que las mujeres bailaron solas en ciertos momentos y en fiestas determinadas; pero no eran danzas diferentes de las de los hombres; bailaban exactamente lo mismo, como por ejemplo el *Aurresku*. La mujer entra en la danza con los hombres en el fandango, el *inguruko* o *ronda*; pero no podemos considerar estos bailes como específicamente vascos: se trata de danzas importadas, que han tomado carta de naturaleza entre nosotros; mas no por ello constituyen el repertorio específicamente indígena, como los *saltos suletinos*, la *Ezpata-dantza* vizcaína, la *Mutil-dantza*, etc.

Al leer documentos antiguos, nos sorprende un poco el ver que los sacerdotes han bailado en público. En las *Tablettes de Jacques de Béla* (1586-1667) leemos: "Muchos curas de este tiempo son grandes bailarines y conducen públicamente las danzas por las calles, etc., en los domingos, en misas nuevas, fiestas parroquiales, y en los pasatiempos y regocijos públicos". Entre nosotros, en 1675, cuando la visita pastoral de la villa de Amurrio, el obispo prohíbe a los sacerdotes comer y beber en las tabernas y bailar en público. En 1533 los estatutos de la diócesis de Bayona deciden: "Si llegara a ocurrir que los eclesiásticos se vean obligados a bailar en las bodas de sus consanguíneos o en otros regocijos honestos y lícitos, que sea de manera tan modesta y decente, que no dé motivo a escándalo para el prójimo". Los estatutos sinodales de Lescar (1552) abundan en la misma idea. No deben sorprendernos tales decisiones episcopales ni tal tolerancia: los tiempos diferían de los nuestros; y basta recorrer las colecciones de decretos de otras épocas para comprender cómo las costumbres han cambiado de siglos pasados a los tiempos actuales. Hemos salido ganando, ciertamente, en lo que atañe a modales y conducta sacerdotal y religiosa.

Grande es la variedad de nuestras danzas. Aquí cerca, en el valle de Baztán, hay una llamada *Mutil-dantza*, o danza de muchachos, que cuenta con una docena de variantes. Lo que llama la atención son los títulos de las danzas, tomados de nombres de animales: la golondrina, el mirlo, el pájaro, el cerdo, ojos de cerdo, etc.; títulos que hoy son para nosotros un enigma. En otras regiones hay danzas del zorro, del oso, del perro. Las hay con nombres de frutas: de las manzanas, de la pera. De las manzanas, porque los bailarines las lle-

van en las manos; de las peras, porque el bailarín jefe lleva tres peras en la punta de un bastón largo. Se baila sobre la mesa, como en Lekeitio o en Burguete; alrededor de una luz o un cirio; sobre un vaso, como en las Mascaradas suletinas; sobre un almud, como en el *Almude-dantza* de la montaña navarra. Hay también danzas de oficios, como la del zapatero, la del barbero, pantomima en que se afeita a un cliente, se le da muerte y resucita, etc. Esta pantomima se asemeja mucho a un episodio del *Ball de Torrente*, de la provincia de Valencia.

Puede decirse que las danzas vascas están un tanto acantonadas en las diferentes regiones. Sin embargo, han comenzado, no ha mucho, a propagarse por todo el país. Y es de notar que se han introducido en ellas variantes, porque se las ha transpuesto y hecho subir a escena en el teatro. Se las ha modificado para dar más brillo al espectáculo. Estas transformaciones no son del gusto del folklorista, al cual interesa la fidelidad del documento. Creo, sin embargo, que este procedimiento no es nuevo que digamos, sino que más o menos ha existido siempre. Los txistularis, en efecto, me dicen que las danzas vivas hoy entre nosotros no concuerdan exactamente con las reglas que da Iztueta en su libro.

Aparte estas variantes coreográficas, ha habido también incremento del equipo instrumental que las acompaña. Dijimos que el equipo o grupo típico está constituido por un flautista con su tamboril, mas un atabal que refuerza el ritmo esquemático dado por aquel. Tal es el grupo ordinariamente usado. Pero hay otro, frecuente sobre todo en las grandes ciudades, que pueden darse el lujo de mantener dos flautas (primera y segunda), mas un *silbote*, o bajo de flauta, y el tambor o atabal. Las dos flautas llevan cada una su tamboril, como de costumbre; mas el silbote no puede llevarlo, por ser ambas manos necesarias para manejar el instrumento, que mide 62 centímetros de largo.

Este conjunto instrumental se ha difundido bastante entre nosotros, y para él se ha escrito abundante música artística, a veces erizada de dificultades, ya que actualmente existen verdaderos virtuosos en el manejo del instrumento.

Se han compuesto métodos para los aprendices y se han formado conjuntos de cien y más instrumentos, que, en las plazas públicas de San Sebastián, Bayona, Bilbao, etc., han dado verdaderos con-

ciertos. Simpáticos desde el punto de vista social, estos conciertos han causado verdadera sorpresa por la reunión de tantas flautas, que produce una sonoridad delicada y dulce y clarifica las tres voces de la polifonía; cosa que de ordinario no ocurre con el trio elemental.

Para nosotros, los vascos, estos txistularis populares forman parte de nuestra existencia. Una ciudad, una aldea que no oye la flauta de tres agujeros, nos parece triste. Por el contrario, cuando, por ejemplo, en San Sebastián, oímos por la mañana temprano, los domingos, a los txistularis recorriendo las calles de la ciudad, nos parece que entra en nuestras casas un rayo de sol primaveral.

La posición social del tamborilero (txistulari) popular es hoy la de toda persona normal, estimada y bien considerada. No lo fue en otras épocas. Todavía en el siglo XVIII, a un txistulari no se le concedía voz activa ni pasiva en las reuniones de la comunidad. Estaba excluido, como el atabalero, el carnicero y el pregonero. En una aldea de Vizcaya se gastaban gruesas sumas para traer un txistulari, "dado que, decían, es un oficio vil y opuesto a la nobleza vizcaína"; los naturales no se prestaban a desempeñarlo. Se llegó, incluso, a negar la comunión al hijo de un txistulari, y se negaba en el confesonario la absolución a quienes no prometían quemar sus instrumentos; y era menester quemarlos delante de la iglesia. Estos misioneros suponían que todo txistulari se hallaba en estado de pecado mortal. Felizmente, hubo en la curia episcopal cabezas suficientemente sensatas que se opusieron a estas medidas tan radicales como injustas. Sucedió esto por los años de 1820.

El oficio de txistulari venía a conferir el nombre a la familia. Hubo un niño bautizado en 1614 como "hijo del tamborín". Abundan los nombres de casas que recuerdan la condición de tañedor de xirula o de atabal: *Tanbolínea*, *Danbolintxo*, *Danborinarena*, *Danbolinzarrenekoa* (del antiguo tambolinero), *Tanburindeguia*, etc. El desdén por oficio tan simpático ha desaparecido hoy. Los txistularis se han constituido en asociación, cuyo presidente honorario fue un obispo vasco que aún vive. Estamos lejos de los severos juicios de un Bossuet para con los cómicos y de excluirlos de la iglesia. No hay por qué recordar las ceremonias anuales celebradas en París durante la Cuaresma, en las que todo el mundo artístico se reúne en Notre-Dame para recibir la ceniza y rogar a Dios.

Con esta nota de simpatía quiero terminar, porque los Txistula-

ris populares nos han conservado muchas joyas musicales que deleitaron los oídos de nuestros abuelos. Hoy están bien formados y sienten amor por ese repertorio tradicional, que les confiamos seguros de que nuestras viejas melodías no morirán.

Decía que hoy se está por la conservación de las danzas vascas populares, que son muy provechosas por su carácter gimnástico. Nuestros sacerdotes y las gentes de sentido común las favorecen. Hemos visto cómo en una de nuestras aldeas desaparecieron las danzas exóticas, deshonestas, que llamamos *Dantza lotuak*, volviendo a introducir las tradicionales. Este milagro que los misioneros y sus sermones no llegaron a obtener, el amor de la tierra y de sus danzas lo ha logrado. Bella lección que debe tenerse en cuenta.



## 17. LA MUSICA EN LAS ESCUELAS VASCAS

Se pronunció en Bilbao el día 15 de Mayo de 1932, en el cursillo dedicado a las maestras de *Ikastola-Batza*. La estampó *Euskaltzaleak*, Diputación Provincial de Guipuzcoa (1934).

Aun cuando el título que encabeza estas líneas hace referencia exclusivamente a la música, creemos que mejor fuera hablar de *Orientaciones artísticas en las escuelas vascas*, exclusivamente musicales, o relacionadas con la música. No pretendemos descubrir mundos nuevos; queremos solamente reunir aquí ciertas ideas generales de las que puedan servirse los maestros y maestras vascas en sus escuelas. Cada cual escogerá de entre ellas lo que caiga dentro de sus posibilidades.

Se trata de hacer arte musical en las escuelas vascas. No puede haber nada más digno ni más justo tratándose de niños... Precisamente uno de los defectos del Estado es el tener tan abandonado este sector, esta parte tan importante de la cultura general. Es preciso convencerse que la música es algo que, en teoría o en práctica, debe formar parte de la cultura integral del ciudadano que acude a las escuelas a instruirse. ¿Qué se diría de un hombre culto, un literato, por ejemplo, que no supiese distinguir el arte gótico del románico, o de un pintor para quien los nombres de un Cervantes, un Racine, o un Goethe, pongo por caso, fueran casi desconocidos, o que si no le fueran desconocidos, los situara a un Goethe —por ejemplo— en el siglo XVI o XVII y a un Cervantes del XVIII al XIX?... Pues bien; musicalmente ocurre algo de eso. Hay una ignorancia muy grande, en punto a música, aun entre gente culta... Pero se dirá ¿es que vamos a hacer de cada niño que viene a la escuela vasca un Arriaga, un Guri-

di, un Usandizaga?... No, ciertamente. Al preocuparse de que se hable de música en las escuelas, no se pretende dar a los niños más que una base que sea en ellos el día de mañana un fundamento, de amor a la música, de afición a ella y de posibilidad de cultivarla aunque sea en pequeña escala. Y sobre todo quiere *Eusko Ikastola-Batza* que la niñez, que la juventud que se forme en ella tenga ideas justas, exactas, acerca de la música vasca... y que estos niños y niñas que acuden a sus clases sepan discernir entre una pura y casta canción popular vasca, tan llena de poesía... y un schottisch o un fox-trot de esos malos, tan malos, hechos en serie, negación de toda idea musical noble, fina, honrada... Tarea imposible, me dirá, tal vez, alguno... no es cierto. Hay en esa gota de agua continua que fluye de los labios de un profesor; (un juicio acerca de tal música, un tipo de canción que se repite, un concierto a que asiste), hay en ella tal fuerza que sus efectos se perciben al cabo de cierto tiempo.

*Nota de la Redacción.* — Sabemos que en el Colegio de Lecaroz hace años se implantó ya este método introduciendo en la iglesia música polifónica de los siglos XV y XVI y canciones populares o popularizadas: los organistas procuran dar buen repertorio de órgano. En las veladas teatrales del Colegio se tocan a cuatro manos obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelsshon, Raff... obras de piano y violín del siglo XVII y XVIII: se llega a hacer conocer a Debussy y Ravel y hasta Strawinsky, con lo que los alumnos adquieren nociones muy apreciables de cultura musical.

Los niños de las escuelas no sabrán apreciar la belleza arquitectónica, ni la pictórica ni aun tal vez la literaria... Pero la música, sí; está al alcance de los niños: la llevan en el alma... La observación no es mía, es de un pedagogo artista, que ha consagrado su vida a la enseñanza: MANUEL SIUROT.

“¿Qué tienen la música y el canto, dice, que de un modo tan extraordinario convienen con el temperamento de los niños?. Porque no hay nada más inconcreto, ni más vago y en este particular los niños no deben entender la música. Pero esa inconcreción y vaguedad se refieren a las ideas, no a los sentimientos, porque mirando a éstos, la música es su gráfico, su expresión, su verbo, y los niños tienen una sensibilidad exquisita. Explicada racionalmente la perfecta concordancia del alma de los niños con la de la música, pudiéramos permitirnos el lujo de explicar este fenómeno poéticamente. He

dicho que los niños tienen cosas de ángeles. ¿Qué es un ángel sino un espíritu cantor?. Pues bien, cuando los niños se acuerdan de que proceden de allá, se les llena de luz la naturaleza y cantan...”.

Explicación poética de un hecho cierto: la receptibilidad que el niño tiene para sentir la música... para cantar...

He dicho antes que desgraciadamente el Estado ha tenido abandonado sobre todo aquí lo referente a cultura musical en las escuelas... Esto explica por qué no hay en nuestras grandes poblaciones, Bilbao, San Sebastián, Pamplona, una densidad suficiente de cultura musical que haga vivir holgadamente a las asociaciones musicales: orquestas, sociedades corales... Es indudable que en este proceso entran muchos factores y muy diversos... pero es indudable también que uno de ellos es la falta de formación —en la masa popular— del sentido musical... Debemos tener en cuenta en las escuelas y colegios que al hablar a los niños y muchachos de música, de la historia de la música, al hacerles asistir a conciertos, etc... no pretendemos hacer de ellos músicos de profesión: pretendemos sencillamente darles una cultura suficiente para gozar del arte y con el arte; siéndoles éste un descanso, un recreo, un goce de calidad superior... pretendemos formar un público que haga posibles las grandes manifestaciones de arte. Pretendemos que no se diga, por ejemplo, lo que recientemente me contaban en Bilbao: que teniendo un instrumento tan excelente como es la Orquesta Sinfónica, sus conciertos no sean unos llenos de bote en bote, sino cuando aparece *el divo*, el director de orquesta extranjero, por ejemplo... o que no ocurra lo que en cierta capital vasca: que tocando en la Sociedad Filarmónica el *cuarteto Flonzaley*, tan de primera línea, y dándose al mismo tiempo la película *Boy*, el cuarteto tocara sólo ante veinticinco personas de la Sociedad pues las demás se habían apresurado a ir al cine.

Para llegar a esta densidad musical que anhelamos, precisa comenzar a trabajar desde la escuela. Porque contamos con una base de primer orden: la aptitud musical de nuestra raza... Añadamos a esto el ambiente que nos rodea, favorable al desarrollo de estas aptitudes: me refiero a la abundancia de órganos en las iglesias, a cuyo derredor se crean capillas de música, cuya labor es mucho más importante de lo que parece: la profusión de bandas de música que en mayor o menor escala, más o menos acertadamente, influyen en mantener húmeda, por decirlo así, esta tierra de la aptitud musical nues-

tra...: los txistularis, esa manifestación tan sana y tan artística de un arte sencillo y tan interesante; y en fin, lo que contribuyen también las orquestas y las sociedades corales a que no muera la afición a la música...

¿Cuál debe ser la labor primera de los maestros y maestras en las escuelas?. Creo que la labor fundamental de que no deben prescindir es la enseñanza de la canción popular vasca.

No me parece que hagan falta largos discursos para demostrarnos la necesidad, la obligación, la conveniencia de que los maestros y maestras vascas han de tener en sus manos la formación musical de los niños euskeldunes y aportar sus entusiasmos a la divulgación, al renacimiento de nuestra canción popular. Primerò *por nuestra*. Este argumento basta por sí sólo para que caigamos en cuenta de la importancia que tiene el cultivo de la canción popular... Una canción popular vasca es para el euskeldun la canción de lo más íntimo de su alma. En la lucha, en la indecisión que en la mayor edad puede establecerse en el espíritu de un joven, de un hombre maduro, una canción vasca puede tener un influjo definitivo. Un corazón vasco que desde niño llenó su boca de canciones populares no podrá sustraerse a un movimiento general hecho en favor de la raza... Necesariamente ha de caer de este lado. ¿No se sabe, por experiencia, como lo sabemos todos, que, ya mayores, cuando se peinan canas y parece que el cansancio que consigo trae la vida, sosiega los ímpetus del espíritu y cuerpo, no sabemos todos qué fuerza de emoción tan grande tiene una canción popular aprendida en nuestra infancia?. ¿Emoción a flor de piel, sin trascendencia?. No lo creáis. La canción popular vasca es para nosotros el grito de la raza, al que uno no puede hacerse sordo. Y todos los maestros y maestras de las escuelas vascas tienen que formar nuestras futuras emakumes, nuestros futuros gizonnes de mañana: nuestros euskeldunes. Utilicen para ello nuestra canción popular... Un espíritu tan de primera calidad como MARAGALL dice con esa clarividencia que tienen los verdaderos poetas: "El mundo puede ser educado por principios: pero sólo es movido por canciones...".

Débase cultivar nuestra canción popular y cultivarla, además, con amor insistente, por su misma hermosura... No se qué es lo que pudiera decir para hacer comprender un punto tan importante como este... La belleza de la canción popular no puede someterse a análi-

sis. Uno de los argumentos mejores que en su favor se pueden aducir es decir sencillamente la admiración que causa en el extranjero... Soy testigo de ella. Soy testigo de cómo en reuniones privadas, en conciertos públicos, en conferencias, no sólo la gente aficionada (entre la que hay espíritus muy refinados), sino músicos distinguidísimos de diversas partes del mundo se extasían ante ese perfume tan característico que despiden nuestras canciones, nuestros bailes... ¡Con qué fruición oigo decir a profesionales, a compositores distinguidos que nuestra canción es de las más hermosas entre las canciones populares europeas!. Cómo podré olvidar (yo que tengo miedo de manifestar demasiada parcialidad en círculos parisinos en favor de nuestra canción) el oír, por ejemplo, que nuestras canciones tienen un sello personal característico, de un lirismo de primer orden; cómo no he de recordar los entusiasmos, los aplausos que acompañan a alguna de nuestras canciones, la admiración que provocan, v. gr., esa maravilla única *Betalsa*, la canción que silban los pastores suletinos imitando el vuelo del milano: o aquel villancico conocido entre nosotros *Belenen sartu zaigu*, que tanto éxito tuvo cuando lo dí a conocer en mis primeras conferencias el año 16, o ese poema comprimido *Txakurak hau!*, dialogo-escena entre un moskorra laburdino y su mujer, que parece una página arrancada del folklore ruso!... ¡Qué grato le es a uno recoger, por ejemplo en París, impresiones como esta: que LEVINSON, el especialista de la danza dijera que jamás en su vida había gozado tanto como la noche aquella en que nuestros *dantzaris* bailaron nuestra *Ezpata-Dantza* en el magnífico teatro de los Campos Eliseos...!. ¡Qué reconfortante es para nosotros, pobres aldeanos, *gixagaxos*, atrasados, etc., oír a un director de danza como Diaghilev el de los Bailes Rusos, que no tenía en su repertorio nada que pudiera igualarse en fuerza y belleza al *Ezpata-Dantza Bizkaíno!*...

Ese depósito, ese patrimonio racial está en nuestras manos, ese patrimonio euskadiano que hasta ahora se ha conservado en la montaña, débese distribuir entre los niños y niñas... Débese volver al pueblo de la ciudad lo que conserva el pueblo de la montaña. Los principales intermediarios de este intercambio son los maestros de las escuelas vascas.

Para llegar a este fin es muy conveniente que se comience por enseñar el solfeo a los alumnos. Es indudable que a fuerza de repetir las canciones podemos grabarlas en la memoria de los niños. Y este

medio, *la memoria, que es un verdadero sentido en los niños*, debe ser utilizado en grande escala... No he de ponerme yo a hacerlos la apología de la memoria que algunos pretenden rebajar de importancia... La memoria es un factor capital en la educación del niño, sobre todo en cosas de arte... Cuando hoy, ya mayores, echamos un vistazo a nuestros años pasados y recapacitamos un poco acerca de nuestro bagaje cultural, caemos en cuenta de que una buena parte de él tiene por base de sustentación la memoria... Pero, no debemos confiar a sola la memoria la enseñanza de las canciones vascas. Estas deben ser el fondo en que se base nuestra labor pedagógica. El niño debe salir de las escuelas vascas con un repertorio abundante de canciones aprendidas de memoria, es cierto: pero es preciso que nosotros nos sirvamos de ellas para enseñarles el solfeo. Encaminando la canción popular, podemos encontrar en ella planteados los problemas más fundamentales en la enseñanza del solfeo. La canción popular vasca bien seleccionada puede dar pie al maestro para una exposición teórica del solfeo, más que suficiente para que los alumnos salgan de las escuelas vascas con los conocimientos teóricos necesarios que les permitan ingresar en una Sociedad Coral, por ejemplo, y allí lanzarse a obras de empuje... Hace algún tiempo que persigo la idea de hacer un solfeo en euskera, basado en las canciones de nuestro pueblo... No sé cuándo lo haré... Si alguno se me adelanta y publica el libro, de tipo de esos norteamericanos tan prácticos, tanto mejor. Lo que buscamos es que se dé solución a tanto problema como se nos presenta en esta época tan fecunda del renacimiento vasco, de la revasquización de nuestro pueblo.

Insisto en esta verdad de Perogrullo: la enseñanza del solfeo en las escuelas: una labor continuada, muy desmenuzada, nada antipática y delante de la cual va como un faro la canción popular. Sería ideal el que los maestros y maestras supiesen algo de piano y procurasen llenar los oídos infantiles, acostumbrarlos a la armonía, a la precisión de acordes que acompañan la canción popular. Es fundamental el *hacer el oído*: a fuerza de oír repetidos unos mismos acordes y lógicamente encadenados, en las manifestaciones más simples y, por consiguiente, más indispensables, el espíritu del niño los asimila; y esta asimilación es el fundamento de un comienzo de cultura musical... Disponiendo de un poco de tiempo, ¿por qué no utilizar el dictado musical para la enseñanza del solfeo?. Como al estudiar una lengua, la escritura graba y aclara conceptos en el espíritu.

No debe tampoco el maestro olvidar una condición importante del canto en las escuelas: es el de enseñar a los niños a *no gritar*. Cantar no es sinónimo de vociferar. Débese acostumbrar a los niños a una emisión natural, sin esfuerzo alguno. Y, desde luego, debe entrar como tendencia importante en la enseñanza musical de los niños el acostumbrarles a cantar con voz de cabeza desde las notas en que ordinariamente se señala el paro o fin de las notas de pecho: do, re, mi...

Cultivada así la canción, enseñados los niños a una emisión agradable, adiestrados a una pronunciación correcta, clara del texto, de modo que se sepa qué es lo que dicen, qué es lo que cantan, debemos pensar en organizar unos festivales infantiles en que la canción y el baile adquieran una importancia preponderante... Nada más magnífico, más simpático para pequeños y grandes que unas fiestas al aire libre con cantos y danzas, acompañados por una buena banda de música. No hemos cultivado en la escala debida este número tan atractivo, tan estimulante para los niños, de los festivales artísticos a base de la atracción infantil... Por eso, nuestras fiestas o reuniones públicas carecen de una nota simpática: la canción colectiva: la canción entonada por todo el público, v. gr., entre tanto y tanto de un partido de pelota... Y que hace falta algo que sea complemento del chasquido de la pelota en el frontón, es indudable. No olvidaré nunca el desencato que experimenté una vez que atravesaba el lindísimo pueblo laburdino de Ainhoa en época de fiestas... En aquella plaza tan encantadora, tan alegre, que encuadran viejas casas vascas de los siglos XVII y XVIII, limpias, bien pintadas, se jugaba un partido de pelota. Terminó un tanto y, para descansar, un bombardino, un cornetín, un tambor y algún otro instrumento, que no recuerdo, tocaron algo que tampoco recuerdo (porque no era vasco) y que despejaba del ambiente vasco de paisaje, casas, juego y jugadores vascos. Un francés a quien los vascos debemos simpatía y admiración, porque nos amó y nos estudió, CARLOS BORDES, el que tantas canciones vascas recogió, cayó, sin duda, en cuenta de que había que llenar este vacío y compuso una Suite en tres tiempos, titulada *Euskal Erria*, "para acompañar un partido de pelota", dice el título... y de los tres tiempos, el primero, intitulado *Barkotche* (un pueblecillo suletino), dice expresamente que es "para el momento en que los jugadores llegan a la plaza"... Si en nuestras escuelas enseñamos profusamente la canción popular, si las generaciones que se formen en las escuelas

vascas vienen con el alma repleta de canciones, tengo la confianza de que nuestras reuniones públicas no serán mudas... La canción es el modo más eficaz de encauzar los entusiasmos de las multitudes... Pienso en la nobleza, en la distinción, en la altura a que llegarán, por ejemplo, nuestros partidos de pelota, que son el complemento necesario de las fiestas vascas, de las *Semanas Vascas*... ¿Llegaremos a alcanzar este desideratum?. Dios lo quiera...

Para que estas manifestaciones infantiles y colectivas tengan un sello de buen gusto (muy fácil de conseguirlo), yo abogaría porque los maestros vascos sigan un criterio de dar al niño cosas finas, escogidas. Creo que un maestro puede conseguir no infiltrar en el alma infantil sino cosas finas, de buen gusto. Porque cosas finas, de buen gusto no son sinónimas de cosas maestras, sin vida: no. Entre cosas de ritmo, vivas, alegres y chabacanería hay un abismo. Casi todo, *todo*, el repertorio vasco de danza es admirable de distinción, de buen gusto, de elegancia... No hay más que tomar cualquiera de los cancioneros, el de Azkue o el mío, y se verá qué distinguida es la música de nuestras danzas... Pero aun en las mismas melodías con letra de nuestro pueblo, ¡qué de maravillas para el que se mete por esos bosques espléndidos de la música!... No hace un año que una distinguidísima dama norteamericana, riquísima, convertida al catolicismo por el *Motu Proprio* de Música Sagrada de Pio X, me hablaba en París, de un método de solfeo que deseaba escribir como preparación para el canto gregoriano. Es una dama que por afición ha trabajado muchísimo con niños y niñas... Deseaba canciones populares... Le ofrecí mi *Cancionero*. Se lo envié... Todavía guardo su carta entusiasmada diciéndome la hermosura de nuestro repertorio popular y cómo encontraba en éste lo que ella soñaba para su método... Y véase, por dónde, sin darnos cuenta vamos a coincidir esta dama americana y nosotros: en basarnos en la música popular para la enseñanza del solfeo... Este procedimiento que yo propugno tiene además una ventaja: la de que el niño sale de la escuela con algo aprovechable inmediatamente... Si el niño no tiene más bagage que el método de Eslava o el Solfeo de los Solfeos, sale indudablemente habiendo alcanzado lo que se proponía: saber medir y estar preparado para leer lo que quiera... Pero nadie concibe a un público así, cantando en el juego de pelota las lecciones de un método...

En cambio, se comprende muy bien toda la ventaja que desde varios puntos de vista trae consigo el cultivo de la canción popular en la escuela.

No quiero hacer más consideraciones acerca de este punto porque quiero tocar otros importantes...

Pero la formación de las escuelas vascas debe ser, además, cristiana. Esto quiere decir que los alumnos que a ellas acudan, han de tomar parte en el culto católico. Esto me da pie para insistir en un punto que se lleva todos mis cariños como sacerdote y músico religioso... Para que tal instrucción artística y religiosa de los niños euskaldunes sea completa es preciso que se les enseñe el canto gregoriano. Es preciso que los maestros de las escuelas vascas estudien un poco el canto gregoriano, para enseñar a los alumnos alguna que otra misa, algunos motetes, las vísperas gregorianas. Esta enseñanza debe formar *parte necesaria* de la instrucción religiosa de los niños. No es este el momento para insistir y razonar por lo largo, cuánto falta a nuestra formación religiosa el carecer de enseñanza litúrgica: al no oír ordinariamente en nuestras iglesias resonar todos los domingos el canto de la multitud que canta la Misa y las Vísperas... Para un espíritu como DOM GUERANGER, el valiente abad de Solesmes, este silencio era disminución de espíritu cristiano. ¡Qué diferencia entre nuestros pueblos y los de Laburdi y Zuberoa!. Recomiendo que si se ofrece ocasión se visite un domingo algún pueblo o pueblecillo del otro lado del Bidasoa... ¡Qué magnífica explosión de fe, de religiosidad!. El que una vez haya asistido a un acto de esos, no lo olvida jamás. Los núcleos de niños de las escuelas vascas pueden y deben ser un elemento regenerador de un pueblo, en todos los órdenes... ¿Se imagina, por ejemplo, qué magnífica lección de *progreso* en punto a arte religioso, de sentido cabal, de comprensión religiosa sería el que los niños y las niñas de las escuelas vascas, por ejemplo, adiestrados en esas escuelas, sabiendo una misa Gregoriana (la *Cum júbilo*, la de Pascua, la de Domingo, la *Fons Bonitatis* u otra cualquiera) se reuniesen todos los domingos en una iglesia y todos los domingos cantasen la misa mayor, teniendo en ella su pequeña homilía en euskera, puesta al alcance de sus inteligencias?. Créase: sería la misa más concurridísima... Sería la misa-tipo, tal como la quiere la Iglesia...

Pero al solicitar que se instruya a los niños en el canto gregoriano tal vez alguno diga que eso no es de la incumbencia del maestro.

No es cierto. En Italia estos últimos años se ha establecido, *en las escuelas del Estado*, la enseñanza gregoriana. Copiemos, pues, los buenos modelos; el reglamento dice que la enseñanza de las escuelas vascas, por su plan, desarrollo y orientaciones, será tan eficaz y completo que practique los más perfectos adelantos pedagógicos...

Junto al canto gregoriano los niños deben aprender la canción popular religiosa vasca... Nuestra canción se da la mano maravillosamente con el canto gregoriano. Es realmente hermana, y en muchos casos, hija suya... Idénticas fórmulas melódicas, idénticas canciones, idénticos modos... Las dos canciones, gregoriana y popular, se completan. Aquí viene otra vez otra insistencia mía. Al enseñar canciones populares religiosas debe procurarse seleccionarlas... ¿Cómo?. Hay cuadernos escritos expresamente con este fin... Perdónese que me cite... Hace algunos años publiqué dos colecciones de iglesia que contenían: canciones gregorianas en latín con su correspondiente traducción euskérica: canciones populares vascas y otras que compuse calcando el tipo popular. Una de ellas la publicó la Sociedad de Sacerdotes *Jaungoiko Zale* de Amorebieta: la otra se titula *Zeruko Argia*. Entre ambas hay ochenta canciones. Tengo en preparación un tercer volumen de más de cuarenta canciones que comprenderá sobre todo motetes gregorianos: y llevará un apéndice de canciones vascas... Para terminar este capítulo religioso permitidme que os insinúe la conveniencia de que los niños y niñas vascos aprendan a recitar en latín algo más que el *Et cum spiritu tuo* o el *Gloria Patri*... Es triste ver que hayamos perdido el sentido del lenguaje litúrgico, que nosotros católicos no sabemos responder más que a un *Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix*, si lo podemos. No vale decir que no es posible conseguir más. Conozco una parroquia rural de Guipúzcoa, Arama, pequeña, modesta, toda ella de labradores euskeldunes y, sin embargo, gracias al esfuerzo de un párroco inteligente y celoso, en aquel pueblo saben algo más que contestar al *Ora pro nobis*... Se da el caso allí, por ejemplo, de que un anciano del caserío que no podía ir a la iglesia por enfermedad, recitaba en su lecho el *Miserere*, el *Te Deum* en latín para dar gracias y pedir perdón, porque todo el pueblo se ha familiarizado con estas oraciones litúrgicas. Puesto que las escuelas vascas han de ser escuelas-modelo, no perdónemos medio de hacerlas hermosas en todos sentidos. Aun en cuestión religiosa cabe adelanto, avance, progreso.

Tocados estos dos puntos, el de la canción popular y el de la religiosa, hemos de hablar de uno muy importante: el baile, la gimnasia rítmica. Es indudable que la gimnasia rítmica por excelencia es el baile vasco. Este baile nuestro reúne todas las condiciones más apetecibles de una gimnasia: no sólo por el esfuerzo muscular que exige, tan variado, tan apto para conseguir flexibilidad, gracia, armonía de movimientos corporales, sino principalmente por la gimnasia espiritual que su ejercicio exige desde un punto de vista rítmico.

La gimnasia rítmica puede ser elemental o más perfecta: para niños de seis, ocho años, diez..., puede introducirse en las escuelas lo que se usa en muchos puntos de Europa y en España no se cultiva sino en Cataluña: es el cultivo de la canción popular, del juego popular. Las niñas de corta edad pueden llegar muy bien a ir grabando en sus almas el ritmo, el sentido de las canciones por gestos que hagan referencia a lo que dice el texto de la canción popular. Y este cultivar así la canción popular trae dos ventajas: ejercita la memoria y además adiestra el cuerpo. El ejercicio calisténico, que se puede hacer derivar de una canción, puede ser o bastante rudimentario o más perfecto. Recuerdo hace años, haber visto en París, una demostración hecha por alumnas de JACQUES DALCROZE, el maestro suizo que ideó o perfeccionó esta gimnasia en que tomaban parte desde niñas de seis años hasta muchachas de dieciséis. Estas llegaban a plasmar, a concretar en movimientos unas *Inventiones de Bach*. Por los pasos, por el trazado lineal, por las curvas, por el acercamiento, alejamiento o enlace de los dos grupos, las líneas melódicas contrapuntísticas o fugadas de Bach se dibujaban perfectamente sobre el escenario... Es claro que las niñas no hacían primores tan grandes, pero sí nos demostraron darse cuenta exacta de los compases, de los grupos o figuras del solfeo, etc... Las niñas pueden, aun siendo de tan corta edad, llegar a darse cuenta del ritmo musical. Lo he visto este año pasado en París, asistiendo a una clase de gimnasia rítmica preparatoria para la danza propiamente dicha... La profesora me decía que prefería trabajar con las niñas que con las mayores. Si en nuestras escuelas vascas llegamos a introducir esta gimnasia rítmica, podemos pretender organizar festivales escolares, uno de cuyos números sea este de mimar canciones populares. Con las canciones y con estas evoluciones rítmicas podemos hacer verdaderos primores...

Es indudable que para los niños, además de esta primera gimnasia rítmica (que no será sino una preparación) hemos de pensar en otra oca: en nuestra gimnasia por excelencia, la danza vasca. El ideal ha de ser que todos nuestros alumnos vascos sepan bailar las danzas patrias. Como hablar en euskera, como cantar en euskera, nuestros chicos euskeldunes deben saber bailar los bailes vascos... Para los chicos no hay cortapisas. ¡Qué magnífico sería el que en todas nuestras escuelas vascas se aprendieran todos los bailes de toda nuestra patria!. No se presenta aquí, en este particular, el conflicto de la unificación de dialectos. Aquí el dialecto, el lenguaje es uno, el movimiento. Lo único que hay que hacer es ensanchar el léxico.

Es indudable que las niñas no pueden bailar todas las danzas vascas. El *Ezpata-Dantza* bizkaino, por ejemplo, y varios números del guipuzcoano no se han hecho para ellas. Pero hay números en todo nuestro repertorio de danza que pueden ser utilizados por las niñas. Ahí está v. gr. esa maravilla de *Sagar-Dantza* o Danza de las manzanas, que originariamente se baila en Baztán por solo muchachos. Cuando en el *Saski-Naski* buscábamos números nuevos, nos ocurrió hacer que las muchachas lo danzaran. Y fué un acierto. Los aplausos que le dedica gente entendida, extraña al país, y muy finos artistas, son la mejor prueba de que no anduvimos descaminados. Ahí está también un baile sencillo, pero muy propio para niñas, el *Alki-Dantza* o Danza de sillas. Se ponen tres sillas, y junto a ellas tres bailarines, que deben ir y venir entre las sillas sin que jamás se encuentren de frente... La danza va en acelerando hasta que llega un momento en que alguno, cansado, no puede más y descompone el grupo. He aquí un juego de niñas que les ha de divertir muchísimo... Hay números como el *Zinta-Dantza* guipuzcoano (que sea o no del país, porque también se le halla en Salamanca) es muy propio de niñas. Algún *makil-dantza*, el guipuzcoano, les iría muy bien, con esa música dieciochesca, que parece escapada de un salón. ¿Por qué las niñas no habían de bailar algo del *Mutil Dantza baztanés*, tan señor, tan sosegado, tan discreto?... Es preciso que en nuestras escuelas se vulgarice la enseñanza de esos bailes idílicos, el *Ingurutxo* de Leiza y el *Trapatán* de Santesteban... Son bailes para niñas y niños... Porque son para hombres y mujeres. La mujer no baile propiamente; es bailada; se danza delante de ella para demostrar las habilidades del varón... Aunque la tradición más reconocida y más genuina

vasca sea la del baile de hombres solos, con todo, creo yo que debemos perseguir que en nuestras romerías, en nuestras fiestas vascas, y sobre todo en los días más memorables, más sonados, se introduzcan estas danzas que en los pueblos en que se conservan son siempre sinónimas de gran fiesta, porque son las familias principales las que las sacan. Sin olvidar el *Aurresku*, y sin abandonar completamente el fandango (que aunque no creemos sea de la tierra, ha tomado, sin embargo, carta de naturaleza en él) debemos hacer que se extiendan por todo el país danzas como las de Leiza y Santesteban... Hay que ampliar lo más posible el repertorio de baile... y hay que dar un paso adecuado al deseo natural en la juventud de bailar. Al preconizar yo esta difusión de bailes de ellos y ellas no solamente miro el problema desde un punto de vista de revasquización, sino también moral: en fin de cuentas, vasquización y moral son dos términos que no sólo no se repelen sino que se completan...

La canción y el baile vascos son los dos ejes artísticos sobre los que debe girar la enseñanza musical y plástica en la escuela. ¡Dichosos nosotros, los vascos, que no tenemos necesidad de rompernos la cabeza buscando material para estas disciplinas artísticas!. Lo tenemos y en abundancia y de primera calidad... Y si no tuviéramos todo lo que para un caso particular deseamos, *creémoslo*... En el Colegio de Euskal Etxea de Buenos Aires he visto que la sección de niñas bailaba al son del txistu unos bailes, o mejor unos movimientos rítmicos propios para señoritas, ideados por las monjas que las instruyen. ¡Bonito conjunto femenino!. ¿Quién nos impide a nosotros, vascos del siglo XX, crear cosas nuevas basándonos en la tradición recibida?... Si el repertorio vasco de danza no fuese suficiente para las niñas, imaginemos algo propio para ellas... No es difícil conseguirlo.

\* \* \*

Para completar estas notas pedagógico-musicales una sugerencia más.

¿Por qué los alumnos vascos no habrían de recibir algunas nociones de Historia de la Música?. No se crea que pido para ellos grandes teorías, grandes esquemas lineares de las épocas musicales. No. Pido que *concretando* la música en los compositores más famosos,

se haga conocer a los niños sus figuras principales. Es muy fácil hacer una o varias charlas contando la vida de Mozart, Haydn, niños prodigios..., hablándoles un poco de qué es un piano, cuál es su mecanismo; enseñándoles qué es un violín..., contándoles quién fué Schubert, Chopin, etc... Las vidas de estos músicos, tomadas por su lado anecdótico, dan materia a charlas muy sugestivas, cuyo recuerdo queda grabado en las cabezas infantiles.

Sí; esto es factible: pero conferencia sin ejemplos no es sino media lección... Aquí está la dificultad. No todo maestro y maestra puede saber tocar el piano. (Y sin embargo ¡qué utilidad tan grande para el maestro, para el sacerdote, ser capaz de teclear un poco!)... Pero la dificultad nos la puede dar resuelta el progreso moderno por medio de la radio y del gramófono. He aquí dos poderosísimos auxiliares del maestro. Disponiendo de una emisora vasca de radio, es fácil coordinar horas, una o dos veces por semana (lo ideal sería diariamente) para dar audiciones a chicos y grandes de música comprensible, fácil... Una breves notas acerca del compositor, de la obra, del carácter de ésta... ¡Qué momento tan delicioso para los niños de las escuelas!. Y además inculcar en ellos la noción de que oír, gozar oyendo música, *es estudiar*; y que *estudio* no es sinónimo de penalidad, de tormento continuado...!

¿Se opondrá la dificultad de disponer de una emisora vasca?. No me parece que sea una dificultad insuperable... La creo fácilmente orillable... Más difícil es crear *Euzko-Ikastola-Batza... é puor si muove...*

Si la radio emisora no puede por ahora entrar en juego, puede un aparato receptor comunicar a los niños lo que se da en Europa. La selección es fácil porque el repertorio es inmenso...

Si aun este aparato receptor nos fallara, he aquí el gramófono de posibilidades más prácticas que la radio. Es necesario que nuestras escuelas vascas lleguen a estar equipadas completamente desde un punto de vista con proyecciones y aparatos gramofónicos... Para la enseñanza de la música el gramófono nos es de gran utilidad; primeramente por su relativa perfección y, en segundo lugar, porque a diferencia de la radio, uno tiene a mano el repertorio que desea... Afortunadamente las casas editoras tienen cuidado de dar en un catálogo mucho de lo mejor que se ha escrito en música. Quien desee

tener un guía comentado acerca de la Historia de la música, dispone de una obra no muy extensa pero sí suficientemente completa, escrita por CAEURVY Y JARDILLIER, en la que se señalan los discos aparecidos hasta el año pasado, referentes a las obras citadas en el texto...

Comprendo que la dificultad pecuniaria es de tener en cuenta para lograr estos medios de divulgación... Pero hemos de confiar que conforme las escuelas vayan funcionando se podrán cubrir estas necesidades. Lo que sí deseo es dejar inculcado que se puede interesar a los niños y niñas en esta clase de materias instructivas. Estoy convencido de que se les puede enseñar más cosas de las que nos imaginamos: y de que archivan en sus memorias vírgenes más ideas de las que sospechamos. Mayor dificultad sería la experimentada por el maestro o maestra no preparados para la música y no la sintieran... Se puede apartar esta dificultad con la creación de uno o dos suplentes que corrieran las escuelas con sus conferencias hechas y sus aparatos en la mano... También sería solución reunir a todos los niños y niñas de las diversas escuelas en días determinados y darles estas conferencias instructivas...

Y ya que tocamos este punto de instrucción musical, sería de desear que copiáramos los buenos ejemplos del extranjero, Inglaterra y Francia, por ejemplo, en que se dan conciertos exclusivamente para niños. No es cosa ridícula proponer que las Orquestas Sinfónicas se dignen organizar dos o tres veces al año conciertos exclusivamente para niños, de obras clásicas o modernas fáciles de ser comprendidas por ellos. Conciertos a los que precediera una explicación anecdótica de la vida del músico, ilustrada con proyecciones. Con ello no haríamos sino ponernos al nivel de las naciones más adelantadas. ERNEST SCHELLING nos dice que 89.000 niños han asistido en Norteamérica a conciertos dados por las mejores orquestas... Las experiencias hechas demuestran que los niños de nueve, diez y doce años se hacen cargo de las bellezas que encierran la música clásica y moderna. Se les dan programas con notas sobre los compositores, instrumentos, composiciones. Hay cuestionarios a los que deben responder. Al fin de la temporada deben devolver los programas con las respuestas convincentes y para las mejores se guardan premios, que son: *medallas, cintas y una "Mention Honorable"*... Son muy interesantes a este propósito las observaciones que Schelling hace en "*Revue Musicale*" (marzo 1933).

Cerramos aquí estas notas. Como el lector habrá visto son muy rápidas. Tal vez de entre ellas pueda entresacar alguna conveniente el que se ocupa en la educación de los niños. Así lo deseamos vivamente.



## 18. TXISTU Y DANZAS

Conferencia leída en la Filarmónica de Bilbao el día 16 de Junio de 1932. Publicóla, en forma de folleto, la *Asociación de Txistularis del País Vasco*, con ilustraciones de José María de Uzelai. Bilbao, 1933.

SEÑORAS, SEÑORES:

Si fuera cierto lo que cuenta una leyenda bearnesa (un poco irreverente), Adán y Eva habrían dibujado en el Paraíso el primer paso de danza vasca, un Salto Vasco. Así, los Perotxegi, Astarloa, Erro y demás vascófilos —que alguien ha calificado de *paradisíacos*— encontrarían en este hecho una prueba de sus afirmaciones respecto de la antigüedad del euskera. Desde lejos, pues, nos vendría esta afición al baile que, por lo visto, es una de nuestras características para el solitario de Ferney.

Antes que el LE PAYS dijo también hablando de nosotros: "un niño sabe bailar antes que llamar a su padre o a su nodriza. La alegría comienza en este país con la vida y no termina sino con la muerte. Muéstrase ésta en todas las acciones de sus habitantes. Los sacerdotes toman parte en este regocijo lo mismo que los demás. He notado que en las bodas es siempre el párroco el que dirige el baile". PIERRE DE LANCRE, en su parcial obra *De la inconstancia de los malos ángeles y demonios*, nos dice que, procediendo en San Juan de Luz al juicio de una pretendida bruja, le preguntaron por qué había hecho la locura de ir al *akelarre* cierta noche. La desgraciada confesó ingenuamente que solamente por el gusto de bailar. Según estos documentos, toda clase de personas habría bailado en nuestro País.

Ciertamente; la danza es algo característico de este pueblo que vive en la montaña, y su abundancia es tan grande que las treinta y seis que Iztueta nos dejó descritas en su interesantísima obra no constituyen sino una parte, no diré mínima, pero sí incompleta del corpus general de nuestras danzas. En Bizcaya, el *Ezpata-dantza*, con sus varias figuras, y otras como el *Txakolin*, el *Maiganeko*, el *Kaxarranka* de Lekeitio...; en Guipuzcoa, el *Aurresku*, el *Ezpata-dantza*, el *Makil-dantza*, y otros pequeños bailados en las sidrerías; en Navarra, el *Mutil-dantza*, con sus diversas variantes, que constituyen, puede decirse, cada una una danza particular; mas los bailes-juegos como el *Katadera-dantza*, *Zurrume-dantza*, *Esku-dantza*, *Almute-dantza* (o baile del almud, porque se baila sobre un almud con la tan conocida música *Sagarraren adarraren*), *Zagi-dantza*, *Trapatan* de Doneztebe, *Sagar-dantza* (vulgarizado en el *Saski-Naski*), *Ingurutxo* de Leiza, *Dantza-luze* de Luzaide (Valcarlos), *Antzara-yoku* de Leiza, Betelu y Luzaide, *Korraa-dantza* baztanesés, *Neskatxa-dantza* de Aranaz, los *Muxikos* o *Mutikos* laburdinos, de los que cada pueblo tenía una variante, los *Salto Suletinos* con las danzas de las Sillas (*Katadera-dantza*), del vaso (*Godale-dantza*), del candil (*Killun-dantza*), *Jean Petit qui danse*, etc., etc.

No se puede negar que damos pie a quien nos observe para que se nos crea extremadamente aficionados al baile. Tan aficionados hemos sido, que nuevas rebuscas nos traen sorpresas curiosísimas. No hace mucho me decían en Ustaritz que han existido en el País Vasco-francés las danzas de oficios. Existió en Bidart una, hoy desaparecida, llamada de las *Lavanderas* (no han sabido precisarme en qué con-



sistia). En Ainhoa, Miss VIOLET ALFORD ha podido copiar en 1929 la *Danza del Zapatero (Zapatain-Dantz)* con su música. Consiste en remedar las operaciones propias de este oficio. Personalmente, he tenido la buena suerte de que un apodado *Xatorra*, tipo famoso, de esos que resumen toda una época de buen humor, me permitiera notar una danza titulada *Bizar-Dantz* o Baile de la Barba, porque se ejecutaba mientras afeitaba el barbero a un cliente, al cual corta el cuello y luego hace resucitar soplándole con un fuelle: operaciones todas hechas danzando en torno del afeitado. Tema éste, como veis, que puede dar lugar a un gracioso ballet con sólo seguir paso a paso las evoluciones coreográficas señaladas por la musa popular.

Pero el baile entre nosotros no pasa, en general; de ser un ejercicio gímástico más o menos viril, más o menos artístico, más o menos variado. No es expresión de estados de alma, como lo son algunas danzas orientales o los ballets rusos y demás manifestaciones artísticas emparentadas con ellos. El baile, entre nosotros, es sinónimo de fuerza, agilidad, e imitación de la naturaleza en algunos casos. Demostración de habilidad delante de la dama, como en el *Aurreku*, el *Trapatan* o el *Ingurutxo* de Leiza; recordación de gestas antiguas, como parecen, probablemente, los *Ezpata-Dantz* bizkaínos y gipuzkoanos, nuestros bailes son, por decirlo así, de un tipo fijo. Fuerte, viva, angular, guerrera en Bizcaya y Gipuzkoa, en Baztan-Leiza-Laburdi adquiere la danza vasca un carácter bucólico, pastoral, que parece trasunto de edades antiguas, tal como pudiéramos, quizá, representarnos hoy algunas de aquellas danzas ya perdidas. Si el baile es un lenguaje, si *habla* como dice LAMENNAIS; si, según COMBARIÉU, no es una simple gimnástica y si sus orígenes son los mismos del canto, habrá que convenir en que la danza vasca representaría el espíritu de una raza primitiva que lucha por la existencia en algunos casos y en otros descansa apaciblemente, llena de ritmo y armonía, entre bosques y praderas.

Misterio este de la danza vasca... ¿Qué origen pueden tener estas evoluciones rítmicas de nuestro pueblo?... Imposible contestar; pues si, en algunos casos, sus títulos parecen ponernos sobre la pista de una evocación histórica, caemos en cuenta que no hacen sino indicarnos los medios materiales de que echa mano el bailarín para sus evoluciones. Así, *baile de los palos pequeños, de las espadas, de los broqueles, banaka, biñaka*, etc... En otros casos, como en algunos

bailes baztaneses, los nombres excitan en nosotros una curiosidad imposible de satisfacer.

¿Por qué, por ejemplo, algunos de los Mutildanzas llevan nombres de animales o pájaros?. ¿Por qué llamarlos *Xerribegi* (ojos de cerdo), *Billigarroa* (el malviz) *Añara* (la golondrina), *Añarxume* (la cría de la golondrina), *Txoriarena* (del pájaro), *Zozodantza* (danza del tordo)?. ¿Serán imitaciones de los movimientos de estos animales o reproducción de algún diseño de su canto, como el *Zozoarena*?. No sería de extrañar que estos bailes que llevan nombres de animales hayan sido inspirados por éstos. Hay en Zuberoa un *Zozoarena* del cual he llegado a recoger dos versos que parecen confirmar mi sospecha. Son estos:

*Xoxoa 10, üdürilo:  
Noski malezian dago.*

El tordo parece estar dormido: Seguramente que algo malicia.



*Banda de txistularis del Colegio  
de Lecaroz, 1925.*

## Zozoarena

Xo-xo-a so, ü-dü-ri lo,  
naski ma-le-zi-an da-go:tra, la, la.

El que por la música no podamos rastrear el origen o destino de nuestras danzas no tiene nada de particular; pero si el que las melodías de baile que llevan letra tampoco nos ilustren, no sólo acerca de su origen, pero ni aún acerca del modo de bailarlas. Recorred el libro de Iztueta y veréis que, siguiendo el texto de su música y letra, no podréis redactar un tratado de coreografía vasca. Las danzas con letra que Azkue y un servidor hemos recogido tampoco nos ayudarán en este empeño. Alguna vez, podrán darnos un detalle local, que no es precisamente de pasos de danza, v.gr.: el que nos suministra este baile baztanés ejecutado en una cocina o en una sala a la luz de un fuego mortecino o de un candil. Dice la letra:

*Zikiro beltza ona dut bañan  
 ohea buztan zuria.  
 Dantzan ikasi nari duenak  
 neri oñari begira.  
 Estal adi, estal adi,  
 Ageri aiz erdia;  
 su illun orek argitzen badik  
 ageriko aiz guzia.*

El carnero negro bueno es, pero mejor el de cola blanca. El que quiera aprender a bailar que me mire a los pies. Escóndete, escóndete, que se te ve a medias; si alumbra ese fuego mortecino, se te verá completamente.

Sin embargo, alguna vez se indica someramente cómo se ha de bailar, v. gr.: en esta danza de Orexa (Gipuzkoa), *Gorako saltoa*, que dice así:

*Gorako saltoa ta  
 berako brinkoa;  
 Mutillak, goian-goian  
 galtza gerrikoa.  
 Txontxolari, txontxolari, txontxolari lena  
 arin-arin, arin-arin, itzuli, morena.*

Salto para arriba y brinco para abajo; Muchachos, arriba, arriba el cinturón. Txontxolari.... lena, pronto, pronto, vuélvete morena.

En general, puede decirse que la letra de nuestros bailes no hace referencia sino a temas ajenos a la danza: al vino, al amor y hasta a asuntos religiosos. Lo que nos interesaría como codificación de la danza o como medio mnemotécnico, no existe. Por esto pueden parecer aventuradas algunas hipótesis de extranjeros que, estudiando nuestros bailes, ven en ellos un origen fantástico, muy difícil de descubrir por la carencia de documentos y porque, como os digo, las letras no nos suministran indicios para ello.

Viniendo ahora a los bailarines háse de notar como característica que la mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra. Los hombres, y más especialmente los jóvenes, son los que lo hacen. ¿Será porque, como os he dicho antes, nuestra danza es gimnástica, fuerte, impropia de la delicadez femenina?. ¿Será por sentimiento de pu-



dor, ya que a la mujer, a la doncella vasca, hecha a trabajos duros del campo, no le sería difícil en algunos casos igualarse en agilidad con el hombre?. El hecho es que la mujer vasca no baila en el verdadero sentido que la palabra tiene entre nosotros. Asiste al baile y toma parte en él; pero como muy bien se ha dicho, es para *ser bailada*, para que ante ella muestre el varón sus habilidades, como ocurre en el *Aurresku*, en el *Ingurutxo* o en el *Trapatan*; asiste y forma parte de una *Soka-dantza* o forma pareja en la que creemos danza exótica, el *Fandango* (ya HUMBOLDT en su viaje de 1801 dice de él: *se ve que este baile no es indígena, de aquí*); pero como danzarina, como elemento activo del baile, la mujer vasca no alcanza el primer puesto.

(En eso nos diferenciamos no sólo de los meridionales, sino aun de otros pueblos más septentrionales).

Sin embargo, dejemos consignado que, según referencias de FR. MICHEL, escritor francés del siglo XIX muy interesado por nuestras cosas, “no es raro ver mujeres y muchachas bailar el *muxiko* con los hombres, pero es danza sin compañero; cada uno baila suelto y por su cuenta”. Añadamos a esta observación de Michel que el *muxiko* (como los *Mutildantzas baztaneses*) es de movimientos bastantes reposados, y no sería, por consiguiente, muy impropio para bailado por la mujer.

Es de notar como curiosidad que cuando en algún caso, como en los *Bailes Suletinos*, ha de aparecer bailando la figura de mujer, es el hombre disfrazado el que lo hace, no una mujer auténtica. La explicación es obvia. Este bailarín ha de ejecutar movimientos vivos. Para mimar, para plasmar poemas, aunque sean populares, para la danza reposada, el cuerpo femenino puede describir curvas más graciosas que no el hombre, de movimientos angulosos, más rectilíneos, que derivan de su constitución muscular.

Esta agilidad, esta flexibilidad, fuerte, ruda, si se quiere, es y ha sido proverbial, aún en el extranjero. Recuerdo que rebuscando en las bibliotecas de París cómo iban vestidos los vascos que en diferentes ballets suyos hace intervenir Lully, di en la del Arsenal con un grabado que representaba un bailarín vasco. Calzaba zapatos, llevaba medias, calzón corto, sombrero de amplias alas y una pandereita en la mano. Era, sin duda alguna, un danzarín de corte, un poco convencional. Debajo del grabado había una cuarteta que decía así:

*A luy voir sauter semelles  
et faire des pas de Ballet,  
ne nous semble til pas qu'il ait  
comme Mercure au pieds des ailes?*

Viéndole saltar así y dibujar pasos de baile, ¿no parece que tenga como Mercurio alas en los pies?.

Si la mujer no ha bailado en el sentido que acabo de exponer, en cambio, no ha habido clase de la sociedad vasca que no haya tomado parte en este regocijo popular.

Ya en 1818, un viajero que visitó Bayona y otros lugares de Laburdi, dice que “de todas las diversiones, el baile es aquella a la que con más ardor se entregan los bayoneses. En verano, bayoneses de todas las clases sociales van a Biarritz para entregarse allá al placer del baño y de la danza. Se va en *cacolet* (artola)”. Este señor de JOUY —que es el viajero a quien cito— nos habla de un baile particular de Bayona llamado *la Pamperruque*, desaparecido hoy, y que el Museo Vasco de Bayona trata de hacer revivir. Lo que llama la atención en la somera descripción que de la Pamperruque hace Jouy es que se baila por las calles al *son del tambor y sin música*. Creo que este es el único caso en que se hable de baile vasco sin música. La Pamperruque era festejo obligado en Bayona cuando la villa quería honrar a algún gran personaje; y tomaban parte en la fiesta los jóvenes y señoritas más distinguidas de la sociedad bayonesa. Puesto que cito al señor de Jouy, no puedo resistir al deseo de transcribir una descripción que hace de las fiestas locales vascas; hay en ella detalles muy curiosos que os interesarán como a mí. “En estas fiestas, dice, era donde se veían, no hace aún muchos años, esos bailes en que figuraban pueblos enteros y en que todas las edades de la vida humana se reunían alrededor de los sepulcros (o cementerios) para celebrar en torno de ellos, con estos mismos bailes, las fiestas a que tres o cuatro generaciones habían asistido sucesivamente en aquellos mismos lugares.

“Las edades, según su orden, y los sexos en dos hileras, después del Oficio Divino, iban de la iglesia al cementerio, precedidos por el alcalde... Este, con ramas de laurel y olivo en la mano, conduce, a compás, el desfile solemne, al cual lleva a la plaza pública al son

de instrumentos del país, entre los cuales no se ve más que la pande-  
reta, la flauta de cinco agujeros y una especie de violín sin puente,  
sobre el cual se señala el ritmo pegando sobre sus cuerdas con un pa-  
lo recubierto de piel. Así, por medio de instrumentos tan pobres de  
armonía, con los cuales se mezclan por intervalos unas voces agres-  
tes, es como labradores, pastores, sus madres, mujeres e hijas llenan  
con sus cantos la vasta extensión de los cielos.

“Llegado a la plaza todo este pueblo, forma un semicírculo in-  
menso y la recorre varias veces con paso cadencioso. Se anima la mar-  
cha y en el momento en que su acción llega al punto más vivo, es  
cuando el tamboril da la señal del *Muxiko*, danza violenta que admi-  
te a todos sin confusión alguna. Noverre y Dauberval (eran estos dos  
profesores de baile, franceses, del siglo XVIII) han tratado de dar  
una idea de él en el Teatro de la Opera de París, pero ¿cómo poder  
conservarle su carácter nacional?. Porque no son sólo los pies, los  
brazos, es el cuerpo entero, el alma de los vascos lo que el *Muxiko*  
pone en movimiento; gritan, hablan y cantan bailando; llenan la plaza  
con su estrépito, con los gritos con que hacen resonar los ecos de las  
montañas cuando atraviesan los Pirineos... La letra que se improvi-  
sa durante el *muxiko* es la expresión la más exacta de la embriaguez  
o entusiasmo que en los vascos produce esta danza. Podría formarse  
una colección deliciosa con las palabras apasionadas, las alabanzas  
delicadas que les inspiran en esos momentos de amistad, el amor y  
la piedad filial”.

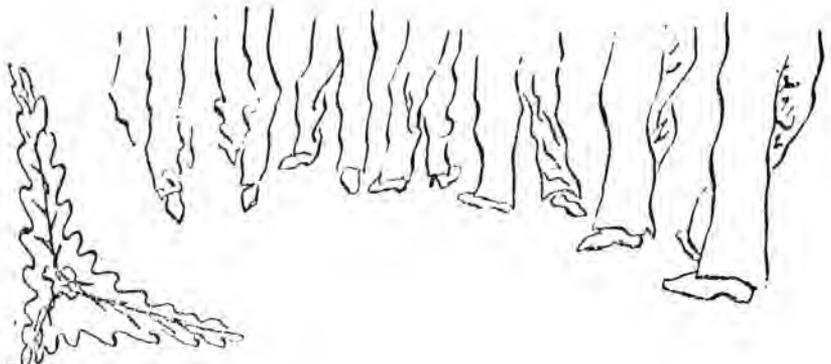
Hasta aquí Jouy. Perdonad lo largo de la cita. He creído intere-  
sante no acortarla, porque en ella se consignan detalles curiosos acer-  
ca de nuestras danzas o costumbres a principios del siglo XIX. Des-  
de luego, creo que es uno de los raros testimonios existentes acerca  
de danzas en los cementerios, habidas con ocasión de las fiestas del  
pueblo, del Patrón de la localidad.

Vemos, además, que se usaba en estas fiestas la pande-  
reta y el txistu. Jouy no debió de examinar bien la construcción de éste, pues  
que dice tener cinco agujeros. Los que conocemos hoy día y son co-  
pia de los tradicionales no tienen sino tres (dos arriba y uno abajo)  
y cuatro si queremos contar el orificio de salida situado en la parte  
opuesta de la embocadura. De cinco, no conocemos ninguno, ni en  
uso ni conservado en los Museos.

No echemos en saco roto el detalle de que dos profesores franceses de baile quisieran introducir el *Muxiko* en la Opera de París. Es esta una indicación muy preciosa para los que recogen canciones y danzas. Suele haber a veces una tendencia marcada a considerar como importados toda canción, todo baile popular vascos. He aquí un caso conocido que nos demostraría cómo nuestra raza exportaba una manifestación artística suya.

A pesar de estar convencidos de que los turistas que rápidamente visitan nuestro país y toman algunas notas para luego publicar novelas o carnets de viaje, pintan con poca fidelidad el alma de nuestro país, de nuestra raza, con todo, queremos creer que Jouy copió bastante exactamente lo que vió. Sin embargo, cotejando lo que hoy día ocurre en Baztán cuando se bailan los *Mutildanzas* y los *Muxikos* (ambos de un mismo tipo coreográfico), vemos que la actual manera de bailarlos no concuerda con lo que nos cuenta el viajero francés. Hemos tenido ocasión de contemplar los *Mutildanzas* de honor en las fiestas patronales baztanesas. Hay en ellos mucha alegría, es cierto, pero no el estrépito ni los gritos de que nos habla Jouy. El *Mutildanza baztanés* se distingue precisamente por una cierta serenidad, una cierta discreción de los danzarines, atentos a señalar bien los pasos coreográficos. El *txistulari* los apunta rapidísimamente sin dejar de soplar en su instrumento; pero esto no tiene la menor similitud con el grito.

\* \* \*





Ninguna clase social vasca ha dedignado tomar parte en la danza. Aun hoy, los *Aurrekus* en que toman parte diputados provinciales y señoras de nuestra mejor sociedad son la admiración y extrañeza de los extranjeros que nos visitan. Ha habido épocas en que el elemento más respetado en el País, el sacerdote, ha tomado parte en nuestras fiestas populares. No os choque esta afirmación mía, que está refrendada por muchos testimonios de libros antiguos.

Al principio de esta conferencia os he citado las palabras de LE PAYS, el cual nos asegura que el sacerdote era el que iniciaba la danza. Esto se escribía en 1659. De esta misma época es el sacerdote POUSSATIN, bearnés, de quien nos habla HAMILTON en las *Memorias del Conde de Grammont*. Dice de él "ser el primer sacerdote del mundo para la danza vasca" y añade: "he sabido después que Poussatin predicaba en su pueblo con la misma facilidad con que bailaba en las bodas de sus feligreses".

Sabemos también que en 1715 el Obispo de Pamplona, don PEDRO AGUADO, dió ordenanzas prohibiendo a los eclesiásticos toda clase de danza, de día y de noche, públicas o particulares. Más tarde un sucesor suyo, en 1749, don GASPARD DE MIRANDA, dió una decla-

ración permitiendo que las danzas de hombres y los txistularis pudiesen entrar en la iglesia el día de Navidad, permiso que la Junta de Gipuzkoa consiguió se extendiera también a las fiestas del pueblo.

FRANCISQUE MICHEL (que es quien me suministra estos datos) nos cuenta muy al detalle cómo eran esas reuniones a que asistió en la parte vasco-francesa. En ella se bailó un *Muxiko*. Su descripción concuerda punto por punto con la danza baztanesa, sobre todo en lo que se refiere a la manera de bailarlo, a la actitud que debe guardar el bailarín, "el cual debe dejar caer los brazos, sin balancearlos de manera muy pronunciada; espaldas desdibujadas; cuerpo derecho; cabeza ligeramente inclinada hacia el pecho; mirada modesta fija en el semicírculo que deben describir sus pies y del cual no deben salir...", etc. Pero al traer a cuento a Fr. Michel, lo hago, no por lo que acabo de citar suyo, sin porque hablando de estas reuniones dice: "No hay que imaginarse que se van a ver en ellas esos sacerdotes o párrocos de que nos habla LE PAYS; bien lejos de dirigir un baile, como dice ese *bouffon plaisant* (son sus palabras y subrayadas además por él mismo), los sacerdotes truenan contra ese género de reuniones y, más aún, contra las danzas extranjeras que se quieren introducir en el País".

Veis que hay opiniones para todos los gustos. Pero la verdad histórica obliga a confesar que si Fr. Michel tiene razón, también está en lo cierto Le Pays. Las ordenaciones que todavía pueden leerse revolviendo viejos in-folios nos dicen que, si no fué costumbre general, sí hubo ocasiones en que los sacerdotes iniciaban el baile.

Que esto es o ha sido relativamente cierto hasta hace muy poco lo puedo afirmar por lo que he oído en mis pesquisas folklóricas. En Santesteban de Nabarra el párroco abría la danza y se retiraba luego, en ocasión de las fiestas del pueblo. He llegado a conocer a ese sacerdote anciano, muerto no hace muchos años. Pero la imparcialidad histórica me obliga a declarar también que hacía ya bastantes que suprimió esta costumbre. En Baztán es tradición comprobada que en el siglo XVIII un sacerdote era maestro de danza.

Unos *Estatutos de la diócesis de Bayona* de 1533 dicen: "Si contingat eos (viros ecclesiasticos) in nuptiis consanguineorum aut aliis licitis et honestis congregationis (sic) choreare, ita modeste et honeste et cum veste clericali et honesta se habeant ut aliis non sint scan-

dalo"; lo cual, traducido, quiere decir: "Si acaeciére que ellos (los eclesiásticos) hubieren de bailar en las bodas de los consanguíneos o en otras lícitas y honestas reuniones, pórtense en ellas con tal modestia y honestidad que no sean escándalo para los demás". Igual tolerancia se halla consignada en los *Estatutos Sinodales de Lescar*, que datan de 1552.

He recogido también el detalle de que hace ya tiempo el párroco de Biarritz animaba a la juventud a hacer la ronda del pueblo e indicaba a los jóvenes el ritmo del baile. Llegada la noche, los enviaba a sus casas.

Que el sacerdote haya bailado (en el verdadero sentido de la palabra), si no en público, si en privado, me lo han afirmado testigos oculares del caso. Un sacerdote, l'abbé CASTAGNET, párroco de Ispoure (Baja Navarra), bailaba algunos *saltos vascos* delante de sus jóvenes feligreses, en su casa, cuando después de las fiestas del pueblo venían aquéllos a saludarle. Este párroco de Ispoure murió a los 71 años el 21 de enero de 1898, repasando la gramática griega. Son detalles éstos que debo a sus familiares.

En 1730, en Larresoro, pueblecillo laburdino, MR. DAGUERRE, Superior del Colegio de su nombre, autorizaba gustoso ciertas danzas del País, usadas principalmente en las fiestas del pueblo y en Carnaval, como los *Saltos Vascos*, la *Danza Larga* (¿la *Danza-Luze* de Valcarlos?) y la *Danza Morisca*, de las cuales nada sabemos hoy. Se han perdido. Este último baile, elegante y majestuoso (son palabras del biógrafo de aquel eminente sacerdote), que exigía vestidos ricos y llamativos, tenía mucho atractivo para la juventud. Era una ocasión, no sólo de entregarse a una diversión favorita, sino también de hacer brillar la gracia, agilidad, nobleza de movimientos con todas sus ventajas corporales. MR. DAGUERRE estaba muy lejos de prohibir estas danzas. Y durante el Carnaval, mientras él por su parte ayunaba y oraba, consentía de buen grado el que en Larresoro los jóvenes, vestidos de magníficos trajes, fuesen, envueltos en grandes mantos que los cubrían, a la función de las 40 horas con todo el pueblo, y que, en saliendo de la iglesia, se pusiesen inmediatamente a bailar la *Danza Morisca* al son del txistu y tamboril.

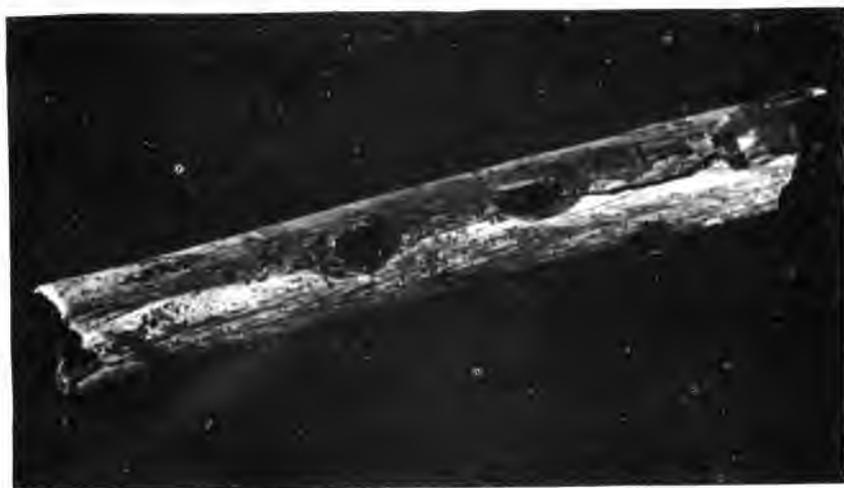
Señalemos también el acuerdo tomado por los Señores del Gobierno de Oyarzun en 1662. Dice así: "Cuando empezaren la danza principal el día de San Juan y San Pedro por la tarde los Señores



Sacerdotes y Gobierno, dejen despejada la plaza los dicho mozorros como quiera que hasta entonces la tienen por suya”.

Creo con fundamento que la presencia de los sacerdotes señalada en algunas de estas referencias que acabáis de oír se reducía sencillamente a presidir el cortejo que después de *Vísperas* se encaminaba a la plaza para divertirse. Así he recogido en Santesteban un Minueto llamado *Edate-Dantza*, porque responde a la costumbre de llevar a la plaza un pellejo de vino para distribuirlo entre la gente del pueblo los días de Pascua y Corpus. El párroco y el alcalde iban al frente del cortejo. El párroco daba después la señal del baile, es decir, como primera autoridad, la de mayor respeto, indicaba que podía comenzar la fiesta. Este es el sentido en que debe tomarse indudablemente la frase “abrir el baile”. Quiero daros a conocer este *Edate-Dantza*, porque es de una nobleza, de una aristocracia verdaderamente admirables. Al oírlo y quedar sorprendidos de su belleza cabe preguntarse desconcertado: ¿pero es que nosotros, los vascos, rebajamos las cosas nobles adaptándolas a fines plebeyos, o es, por el contrario, que, aun para menesteres tan vulgares, llevamos en la sangre la necesidad de levantarlos por medio de música tan fina y distinguida?. Yo quiero sumarme a esta segunda opinión.

(Se toca el *Edate-Dantza*)



Fotografía del supuesto primer txistu hallado por Passemard (1921) en Isturitz, Laburdi

# EDATE-SOÑU

## MINUETO

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with '1<sup>a</sup>' and '2<sup>a</sup>'. The piece concludes with a double bar line and the marking *DC*.



Lo dicho anteriormente me trae como por la mano a recordaros lo que muchos conocéis: la danza en las iglesias vascas, dentro de ellas como en Zumarraga; fuera, en la plaza, delante del Santísimo, como en Oñate; en Donostia, en idéntica festividad, según documentos de la época, costumbre que existía en tiempo de Iztueta. Unas partidas de cuentas de Lekeitio de 1559 citadas por CAVANILLES, nos dicen que "se pagaron a unos egitanos que delante del Santísimo hicieron ciertas danzas e vueltas e regocijos, 85 maravedises". No hubiéramos creído (si no lo leyéramos) que en nuestro País, en épocas pasadas, se hubiera dado beligerancia —como quien dice— y en momentos tan solemnes, a los gitanos, que, como sabéis, viven tan aislados de nuestra gente.

La danza, no la llamaré religiosa precisamente, sino hecha con ocasión de festividades religiosas existe todavía en diversos puntos del País Vasco; no sólo aquende el Bidasoa, sino también en Baja Navarra. En los pueblecillos de Armendaritz, San Martín de Arburua y algún otro, son tradicionales con motivo de la fiesta del Corpus un cortejo (a la usanza del Primer Imperio) y una danza que acompaña al Santísimo, todo ello de un carácter ingenuo, popular, muy simpático. Cortejo y danza que dan lugar a notas pintorescas, si se les mira sólo con ojos de turista indiferente, sin religión; pero que indican una fe sincera, exenta de respetos humanos en la gente del pueblo. Os he dicho antes que, aunque por excepción, los sacerdotes han tomado parte en las danzas vascas. ¿Me creeríais si os dijera que sacerdote, revestido de capa pluvial, llevando el Santísimo bajo palio, si no bailaba en el verdadero sentido de la palabra, sí llevaba el ritmo de la melodía popular (tocada por el txistu) con sus manos, que alzaba la Custodia, y con el busto de su cuerpo?. Sonreís, sin duda, al oírme relatar estas cosas, como sonreía un turista que presenciaba la escena. Apercebido de ello el párroco, le dijo en euskera: "¿Por qué ríes, tonto?. ¿No sabes que también David bailó delante del arca?". Breve frase que condensa el espíritu de fe, vivo aún en nuestro pueblo.

Se ha bailado en las iglesias; también en las ermitas enclavadas lejos de los pueblos. Y esto, como es natural, dada la lejanía y las ocasiones en que tenían lugar estas danzas o romerías, se prestaba a excesos, que la Iglesia procuró atajar. Tengo entre mis notas, copiada, una ordenanza de las Constituciones Sinodales de Pamplona, *Constitución de Alejandro Cardenal de Cesarinis*, de 1531, que dice

así: "Siendo las vigilijs de los Santos establecidas para la oración y contemplación y satisfacer a los votos hechos y no para favorecer la disolución... por consiguiente, establecemos y ordenamos que todos aquellos que van a cualquier iglesia, sea basilica o ermita, para estar en vela según voto o devoción suya, se abstengan de bailes, danzas sagradas y canciones así como de toda otra insolencia o atrevimiento y no entren en ellos con armas ofensivas... etc...".

Tenemos también un testimonio extranjero acerca de las danzas en las iglesias. COSTE en su tendencioso libro *Lettres sur le voyage d'Espagne*, editado en Pamplona el año 1756, nos dice con evidente mala fe hablando de la sociedad pamplonesa: "Los mayores crímenes no son de importancia si uno cuida de ir a hacer muecas o contorsiones delante del cuadro de cualquier santo apócrifo, muecas o monadas casi indignas de un teatro de títeres. Se bailan, dice, rigodones delante de los cuadros de los Santos para celebrar sus fiestas".

Junto a este testimonio del siglo XVIII pongamos uno moderno, el del autor de una *Petite Historie du Pays Basque Français*. NOGARET nos dice que en Bidarraí, el día de Corpus, hay procesiones en que figuran hombres disfrazados según la tradición y armados de varitas, los cuales siguen respetuosamente las ceremonias sagradas. Durante la misa, en el momento de la elevación, algunos de estos hombres se "colocan delante del altar y ejecutan algunas danzas entrechocando sus varitas".

Ya HUMBOLDT, el conocido viajero que visitó nuestra Patria al comenzar el siglo XIX, nos cuenta en su Diario de 1801 una procesión propia de muchachas habida el día de Santa María de Ulibarri y de Santa Ana; procesión muy curiosa que tenía por fin el hacer una ofrenda. Las muchachas se reunían por calles. Cada calle iba mandada por la muchacha de más edad, y luego venían las demás en fila. Iba delante el tamboril. Todas se presentaban en corpiño y en pelo y así se dirigían a la puerta de la iglesia. Recibíanlas allí dos sacerdotes vestidos de ornamentos sagrados y las conducían con el tamboril y a pelo descubierto (la única vez en el año, pues en el resto de él, hasta la última aldeana que viniera del monte sin mantilla y sólo de paso hubiera de oír una misa, se ponía un pañuelo), las conducían dentro de la iglesia, hacían su ofrenda las muchachas y se marchaban. Venía después otra calle, y otra; al encuentro de todas ellas debían venir los sacerdotes. Su comodidad ha dejado perdersé esta cos-

tumbre, nos dice Humboldt. Que era buena, insinúa, porque a ninguna muchacha de la que pudiera decirse lo más mínimo se le hubiera permitido ir a pelo descubierto en este desfile religioso, como iban todas; así, era este desfile una verdadera revista de buenas costumbres.

Por los textos que os he leído y por otros que omito en gracia a la brevedad (por ejemplo algunos del siglo XVI, de Fuenterrabía, referentes a las misas nuevas y fiestas consiguientes), se ve que el tamboril era el perejil de todas las salsas, es decir, el acompañamiento obligado de todas las fiestas religiosas y profanas. El txistu, el tamboril, ponían en la vida social vasca, religiosa y profana, una nota de alegría, primaveral, clara, casta, extremadamente simpática.

Hubo ocasiones en que el txistu despedía de sí, por decirlo así, una virtud terapéutica. Así, en Lekeitio, en 1573, hubo una epidemia que duró nueve meses, muriendo al mes de 70 a 80 personas. Trasladaron a los apestados a la isla de San Nicolás, señalaron sus casas con almagre y las cerraron: buscaron médicos en Vitoria y San Sebastián. Pero, además, encargaron al txistulari que alegrara a los vecinos con su música. Una partida de aquel año dice: "Pagué a Domingo Liconá, tamborin, por lo que sirvió con el dicho oficio de tamborin todo el tiempo de la dicha enfermedad para que no la sintieran, ocho reales".

Es muy curiosa también una partida del *Libro de Acuerdos* de Oyarzun, 1749, que me ha comunicado don MANUEL DE LECUONA, presbítero. Dice así: "Cuenta de la Fagina o Auzalana 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 vellon, a las mujeres a medio real de plata y a los muchachos y muchachas a cada cuatro cuartos, fuera de los conuites 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 almoñeda, hubiera costado mas de seiscientos pesos, pues en mas 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".



Terapéutico, generador de trabajo, de energía: he aquí dos calificativos que habrá que aplicar de aquí en adelante al humilde txistu, cuando se canten sus excelencias.

El baile era, como habéis visto, algo muy adentrado en la vida de nuestro pueblo. Como no faltaron excesos, tampoco dejaron de levantar su voz contra todo linaje de baile algunos misioneros o predicadores. Arremetieron con denuedo contra él o los bailes. No siempre coronó el éxito sus esfuerzos; es decir, si los coronó, fué en apariencia algunas veces, pues de resultas de la supresión de los bailes públicos se originaron otras reuniones clandestinas cuyos frutos fueron bastante más desdichados que los menores o pequeños que podían acarrear unas diversiones hoy reputadas inocentes. Si alguno quisiera darse cuenta de cómo hilaban en estas materias algunos misioneros de aquellas épocas, puede leer el curioso folleto del P. Fray BARTOLOMÉ DE SANTA TERESA, carmelita del Convento de Markina *Euscal-Errijetaco Olgueeta ta Dantzeen Neurrizco - Gatz-Ozpinduba*, es decir: *Sal con Vinagre a medida de las Danzas y Diversiones Vascaas*, que se podría traducir más libremente diciendo: *Los puntos sobres las íes en lo que respecta a la moralidad de los bailes y diversiones vascaas*; folleto que, tal vez, fuera una réplica a la defensa *entusiasta y saladísima*, según CAMPIÓN, que de nuestras danzas hiciera el P. LARRAMENDI cincuenta años antes en su delicioso libro *Corografía de Gipuzkoa*.

No muchos antes que el del P. Fray Bartolomé de Santa Teresa apareció un folleto interesante (por algunos detalles relativos a los txistularis) cuyo título es el siguiente: "Respuesta satisfactoria del Colegio de Misioneros de N. P. S. Francisco de la Noble Villa de Zaraus a la consulta y dictámenes impresos por la Noble Villa de Balmaseda". Año 1791.

Es sumamente instructivo y agradable de leer este folleto, en el que junto a las razones alegadas por la Noble Villa de Balmaseda (seudónimo, según creen los Misioneros Franciscanos) se ponen las notas que refuten los argumentos de aquélla. Hay requisitos señalados como este: "Primero; que en la danza vizcaina, baile usitado en este país, en la que se mezclen personas de distintos sexos, se ha de observar el pañuelo, sin que por ningún caso estén el hombre y la mujer asidos de las manos y sí de pañuelos o cosa equivalente". Los misioneros encuentran razones para responder a todos los requisitos. Al

que acabo de leer oponen esta peregrina argumentación: "Se dan mil gracias por esta acertada e importante providencia. Verdad es que tememos al mismo tiempo no se abra una gran puerta a la vanidad sobre qual ha de llevar pañuelo mas lucido; y aun pudiera temerse se dé ocasión al hurto por haberle mas pomposo...". *Quod nimis probat nihil probat*, dicen en filosofía.

Otro requisito dice: "Que dicha danza se ha de finalizar sin que por el músico se toque aquel arrebató de jigas o agudo que mas era desorden que otra cosa. También debe el tamborilero hacer guardar las precauciones antecedentes". Aquellos buenos misioneros responden a esto que "perdone la Señora Villa de Balmaseda; pero da lugar a que se diga se ha olvidado esta vez de su singular prudencia; porque ¿qué sujeto es el tamborilero para infundir respeto ni para celar?. Primeramente se le tiene por el mas bajo de la asamblea; y segundo, además del salario fijo de las Villas, *corre el guante por la plaza* y en verdad, que los jóvenes alargan la mano con el cuarto con mas gusto que para dar a las benditas almas del Purgatorio". El tamborilero recibía también donaciones, sea en dinero, sea en trigo, sea en tortas, según los varios estilos de los lugares. Y se señala en estas páginas la existencia de bailes o saraos en salones al son de un violín tañido por un ciego. Estas discusiones en que van mezcladas razones de fuerza positiva con apreciaciones más o menos subjetivas, y, por consiguiente, refutables, no tienen hoy resonancia. Podrá tenerla para algún ratón de bibliotecas que hurga en viejos in-folios. Hoy, parece que el problema se presenta en forma diversa: en el incremento que nuestras viejas danzas deben tomar para combatir la invasión de las modernas, exóticas, que ningún beneficio acarrearán a la moral y buenas costumbres de nuestra raza.

Es indudable que una investigación sistemática de antiguas crónicas y decisiones eclesiásticas puede traer mucha luz para señalar-nos la existencia de bailes vascos en regiones que hoy no los conservan; me refiero a las regiones del País que perdieron la lengua hace tiempo.

Sería muy curioso hacer una rebusca a fondo en los archivos, v. gr., de la Cámara de Comptos de Pamplona, para saber de la existencia o ausencia de nuestros bailes en épocas remotas. Que el txistu era conocido y tocado en Nabarra, en Olite, en tiempos de sus Reyes, es cosa averiguada. Me lo decía recientemente el príncipe de las

letras vascas, don ARTURO CAMPION. En documentos de aquella época se cita ya la *vasca tibia*, es decir, la flauta vasca o txistu que acompañaba los bailes de aquellas gentes. Otros documentos nos aseguran que en 1366 había en Sangüesa un juglar o músico del pueblo; otro en Pamplona, llamado Pedro; un bufón, Pedro García, en Zizrauki; un juglar en Lumbier de Navarra en 1428; en Laguardia de Alaba un tamborin y un bufonnieillo.

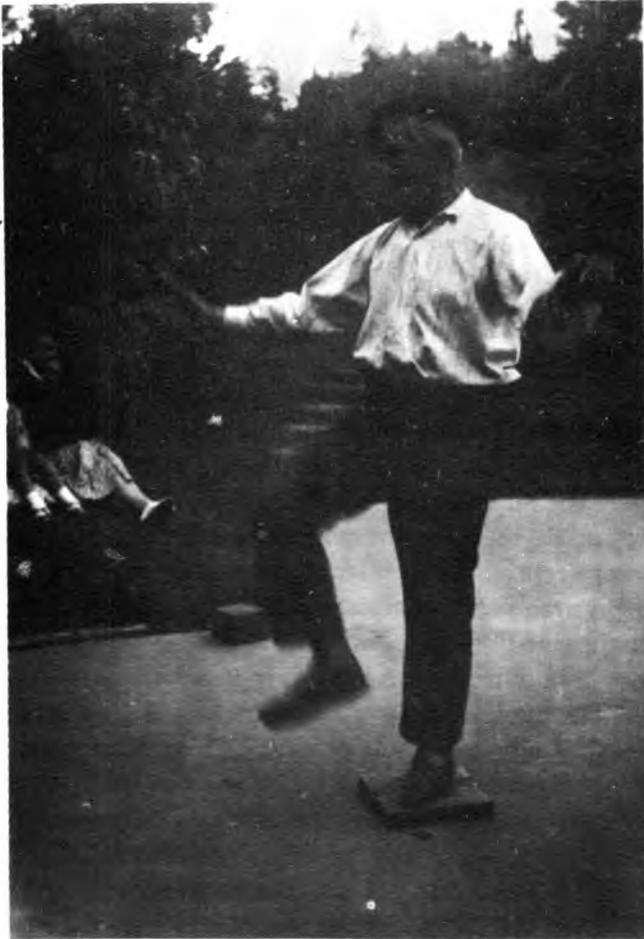
Según don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL en su interesantísima obra *Poesía Juglaresca y Juglares*, en la corte de Navarra debían de abundar los juglares vascos, como Arnaut Guillén de Ursua, el ciego, juglar de citola y de vihuela de arco (1412-1432), o como Sancho de Echalecu, juglar de laúd, o García Churri. Y si estos juglares vascos —que cantaban no sólo en Aragón y Castilla, sino que iban también a países extranjeros, sobre todo a Francia, Alemania y Flandes para comprar instrumentos o reclutar ministriles— no parece puedan ser incluidos en la categoría de los que hoy llamamos *txistularis*, con todo, puede sospecharse con algún fundamento que no faltaban en el País estos músicos populares tañedores de la vasca tibia y encargados de regocijar al pueblo y hacerle bailar.

Perduraban aun en el siglo XVIII en Tafalla algunos de los bailes vascos que conocemos hoy. Así, en la *Historia de la Ciudad de Tafalla*, dispuesta por el R. P. Fr. JOACHIM DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD en 1766 se da cuenta de los regocijos que tuvieron lugar con ocasión de la edificación de la actual iglesia o parroquia. Hubo máscaras y mojigangas. La tercera, dice el autor, “fué vestida risiblemente con palos en las manos y una bota hinchada en las espaldas. Empezó la contradanza al son alegre de tambor y flauta: y en sus vueltas, rodeos, mudanzas y sonidos de los palos llevaron tan a compás el enredo de sus movimientos que el ruido de los palos en que estaba la destreza, acordaba y convenía en igual punto con el son del instrumento. Finalizaba las mudanzas golpeando con los palos las botas de las espaldas y con los pies las tablas; y el ruido del palo y del tacón concluían en divertida consonancia la tocata. Fué serio el baile y gustosa la invención, y mezclando las máscaras lo jocoso con lo serio causaron al concurso una gustosa diversión”.

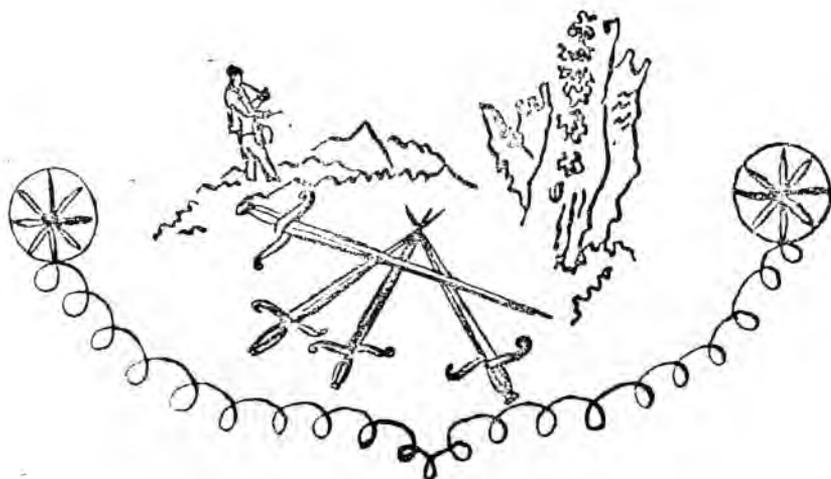
No hay duda alguna de que a través de las Memorias locales publicadas con motivo de fiestas del pueblo o de visitas de soberanos a nuestra tierra podría hilvanarse una especie de historia de la danza

vasca, que nos demostraría que los bailes que hoy nos recrean en las fiestas populares son los mismos que hicieron las delicias de nuestros antepasados, los que contemplaron Carlos V en Fuenterrabía, Luis XIV en San Juan de Luz y los reyes Fernando y Amalia en Donostia en 1828, que fueron recibidos con comparsas de ezpatadantzaris y koskarabillaris. Es indudable que la danza ha ejercido una sugestión muy poderosa en la raza vasca.

\* \* \*



*Antonio Ciaurriz, bailando el Almute-dantza en Alcoz (Ulzama)*



Tal como se ha transmitido hasta nosotros el repertorio de baile aparece inseparablemente unido al txistu, al instrumento. Y sin embargo, existen entre nosotros las danzas cantadas. IZTUETA con su libro, AZKUE con su volumen de *Danzas Cantadas* y las que personalmente he podido recoger, nos demuestran que es bastante abundante en nuestro repertorio popular la canción de baile. No falta quien cree que primero fué la canción (y parece sea lógico), luego el tambor y finalmente el txistu. Pero el que desee formar una especie de código de la danza vasca con las indicaciones que las canciones de baile nos pueden suministrar, se expone a una gran decepción. Como os decía al principio, es muy rara, por no decir nula, la indicación que se encuentra en estas canciones para poder reconstruir un baile, no digamos completo, pero ni aún fragmentariamente. Ha sido preciso que Iztueta escribiera una relación detallada de los pasos y vueltas que hay que ejecutar para pretender reconstruir algunos de los bailes por él señalados. Se han mantenido por tradición el estilo, las reglas del baile. Y el mantenedor de este fuego sagrado ha sido casi siempre el txistulari.

El txistulari, esa figura simpática de nuestra vida social popular, humilde juglar a quien deben gratitud inmensa nuestro arte musical rústico y la vida de nuestros pueblos. Artista oscuro que, sin saberlo, ha llevado en sus dedos verdaderas filigranas musicales y en cuyas manos callosas no se han sentido descentradas algunas tocatas, que nacieron tal vez en salones, tocatas de una aristocracia que causan la admiración de inteligentes y profesionales.

Muchos de los que me escucháis, todos, seguramente, sabéis lo que es un txistu. Pero no todos lo habéis tenido en vuestra mano, ni habréis observado que esa flauta de madera, de unos 43 centímetros de largo, flauta recta con embocadura de pico, no tiene sino tres agujeros: dos en la parte superior y el otro en la inferior. Con estos tres agujeros, abriéndolos, cerrándolos o medio cerrándolos se pueden tocar, bien sean los rudimentarios bailes populares, o bien variaciones de gran dificultad técnica, como habréis presenciado muchas veces en los certámenes públicos. De esta habilidad de los txistularis nos habla ya el P. LARRAMENDI en su *Corografía*: "el primor y destreza, dice, con que tocan la flauta admira a los inteligentes; porque con tres agujeros solos y la mano izquierda tocan cuantos primores se oyen en las flautas dulces y travesieras con ambas manos y tantos agujeros. Y si el tamborilero sabe música, como tal cual vez se ha visto, acompaña diestramente cualquier concierto de otros instrumentos". ¿Qué diría el P. Larramendi si viviera hoy y oyera a tantos txistularis para quienes su instrumento no tiene secretos?

La potencia y calidad del sonido depende indudablemente del material empleado y del cuidado puesto en su construcción. No sueñan lo mismo los txistularis rudimentarios fabricados por el buen bordari del caserío de Ixkibo, BIURRARENA (simpático Presidente de esta Asociación de Txistularis), como los fabricados con ébano por los mismos txistularis. Se sirven los *txistugilles* del ébano, del boj o del castaño. Los hay también fabricados de palosanto. Parece que el ébano es el que mejor calidad de sonido rinde. ¿Han sido siempre así, de madera, los txistus?. Un descubrimiento espeleológico de estos últimos años hace sospechar que los ha habido de hueso. En las cuevas de Izturitz, de la Baja Navarra, el doctor PASSEMARD ha encontrado uno que parece hecho de hueso grande de pájaro, con tres agujeros en hilera; instrumento destinado a producir sonidos según este espeleólogo. De ser esto cierto, nos hallaríamos con que esa flauta era la más antigua de las conocidas.

El txistu no tiene más de una escala y media. En ella encajan todos los bailes populares. Observación curiosa una que he tenido ocasión de hacer. Algún txistulari del Baztan usa del txistu, como es lógico, para tocar los *Mutildantzak*. Para el *Fandango* toma el clarinete. ¿Será instintivo este cambio de instrumento, porque comprende que el Fandango no es baile indígena?. Pudiera ser.

¿Nació en el País toda la música que hoy acompaña a los bailes?. Podemos contestar negativamente en algunos casos. Tenemos el testimonio de Iztueta, que, indignado, nos habla de aquellos txistularis de su tiempo, los cuales sustituían las tocatas vascas, antiguas, auténticas, por otras alemanas, francesas, inglesas..., desterrando lo legítimo y ancestral, nacido del alma de la raza, y divulgando lo extraño y tal vez menos artístico. Que Iztueta es digno de crédito lo comprobamos aún hoy: la música con que se bailan los *Palos Grandes* en Gipuzkoa es una conocida canción francesa del siglo XVIII, *Il pleut, il pleut, bergère*. Como Iztueta, miramos con lástima e indignación a aquellos artistas populares que dejaron perder para siempre preciosos aires de danza, a aquellos juglares que, cuando se les pedía tocaran las melodías de todos conocidas y amadas, decían con insolencia: "No somos nosotros músicos de poco más o menos para que se nos obligue a tocar músicas de pastores". Así respondió al alcalde de Belaunza, don Martín de Mendizabal, el famoso txistulari HILARIO, *danboliñ txintxarri aundi-aundia-kiko*, como le llama Iztueta, *de muchas campanillas*, que diríamos hoy.

La lectura de documentos antiguos parece confirmar la hipótesis de los que creen que el verdadero tipo orquístico, fundamental, indispensable para el baile, es la pareja compuesta por el que toca el txistu y por el atabalero. Por referencias de quienes lo han visto sabemos que, antiguamente, el tambor del atabalero era de mayor dimensión que el actual y que su sonido era más velado. Esta pareja, txistulari y atabalero, es el verdadero tipo, el legítimo del país. Apurando un poco el estudio de este tipo orquístico, tal vez llegaríamos a la conclusión de que el primitivo fué aún más simple; tal vez creeríamos se redujera a sólo el txistulari, que toca el txistu y el tamborcillo que cuelga de su brazo. El redoblante actual o el atabal antiguo no pasarían de ser una ampliación del ritmo que, en embrión, lo señala el txistulari.

No puede precisarse la fecha, pero puede presumirse que sólo



del siglo XIX data la costumbre de los tríos de txistularis que, con el atabalero, forman un cuarteto. Desde un punto de vista decorativo resulta muy vistoso y muy emotivo verles circular por las calles de nuestras ciudades vestidos, por ejemplo, con su casaca, bicornio, medias encarnadas y zapatos, tocando pausadamente un zortziko. Viniendo a lo que puede interesar a un músico de profesión o compositor, a las posibilidades que este conjunto instrumental tan simpático e interesante puede ofrecer, se presenta a su observación un hecho paradójico. Un txistu solo se oye más y mejor que no el tercelto. Un txistu llena un valle entero. Su sonido, tiene un área de extensión mayor del que nos imaginamos. Así nos cuenta Iztueta haber oído decir a un anciano pastor de su pueblo que en un monte elevado de Zaldibia solía bailar gustosísimo las *Txantxakak* ejecutadas por el tamborilero 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 Albitxueta las alboradas que ejecutaba el tamboril en el pueblo de Orendain: entre ambos pueblos hay hora y media de camino.

Un txistu único se mueve siempre en el registro más conveniente para él: en el de las más rápidas vibraciones. En el trío, por el contrario, el segundo tiene que maniobrar en el más bajo (para no estorbar la acción del primero), en el de menor sonoridad. De ahí que el equilibrio no sea perfecto. Lo es, en cambio, cuando en vez de tres son veinte, cincuenta, cien o más los txistularis que se agrupan para tocar juntos, como lo presenciarnos en los conciertos al aire libre iniciados estos últimos años.

Hay una diferencia notable entre una agrupación de txistus y un cuarteto de cuerda. Este tiene una gran extensión de registro y sus vibraciones son las de la parte central de toda la gama sonora, las que el oído mejor puede percibir. No así en el trío de txistus. Examinando el repertorio que para éstos se va creando, llega uno a sospechar que los que lo han compuesto han tenido a la vista como modelo la literatura orgánica o la de cuarteto. Transportar a los txistus la música pensada para cuerda u órgano tal vez no sea un acierto muy grande.

La agrupación de txistus parece nacida en Gipuzkoa. No la encontraréis en Bizcaya. El *Ezpata-Dantza* se baila al son de un solo txistu. Su música no admite afortunadamente esos aditamentos de

dúos y bajos con que en Gipuzkoa se ha querido adornar las viejas melodías. En la región suletina existe también el txistu único, más pequeño que el que usamos nosotros y afinado a la quinta. De un sonido más penetrante que el nuestro, va siempre acompañado por el *tambourin*, especie de lira con varias cuerdas sobre las que se golpea con un palillo, produciendo así un sonido sordo que sirve de fondo a la melodía. Este *tambourin*, del que se han encontrado ejemplares en el Alto Aragón, es un instrumento muy antiguo. HÉRELLE, en un estudio publicado en la revista *Gure Herria* de Bayona (*La Musique et la Danse au Théâtre Basque*), cita testimonios que lo demuestran. También, según DE L'ANCRE, este instrumento acompañaba los bailes de las brujas en los *akelarres*. Madame D'AULNOY, describiendo unas danzas vascas en Bayona, cita también el *tambourin*. Y al hacer la relación de estas danzas nos da un detalle que es muy interesante por la fecha que lleva el documento, 1679. Dice: "hombres y mujeres bailan en corro, agarrándose por la mano unas veces y otras por medio del pañuelo". Resultaría, pues, que el uso del pañuelo en nuestros bailes no es tan moderno como alguna vez se ha pretendido.

Volviendo a lo que decíamos, recordemos que también en Navarra el txistu es único. El área geográfica del trío de txistus quedaría reducida, por consiguiente, a Gipuzkoa, y en ella, sobre todo, a Donostía u otras poblaciones que pueden pagarse este lujo, que, dicho sea de paso, no se debe abandonar.

No se debe abandonar esta agrupación orquéstica del trío de txistus. Al revés, creo que podemos ensancharla dándole aún mayor categoría artística. Optaríamos por que se sustituyera el primer txistu nuestro por el suletino, es decir, afinado a la quinta alta. Así, se ensancharía el ámbito melódico del grupo; los timbres, siendo de una misma familia, ganarían en diversidad y la resultante sería una sonoridad más clara. Es preciso que el repertorio del txistu gane nuevas posiciones. Podemos seguir los pasos de los compositores alemanes del siglo XVII, que han escrito para tríos de flautas (muy parecidos a nuestros txistus) y piano. Se entrevé así una literatura de txistu destinada al concierto en locales cerrados, formando parte de la música de cámara, como los cuartetos, las sontas de piano y flauta, etc... ¿Es esto soñar con imposibles?. No lo creo. Los txistularis actuales llegan a un verdadero virtuosismo en el manejo de su instrumento.

Que los compositores sepan aprovechar todas las posibilidades que les brindan la destreza y modestia de artistas tan beneméritos.

Porque los txistularis se llevan toda nuestra simpatía artística y vasca, deseamos que vayan aumentando en categoría y esplendor musical. Y hacemos votos por que el renacimiento del instrumento popular, inseparable de nuestras fiestas populares, sea espléndido.

Txistularis euskadunas: Simpáticos juglares de Euskadi. Os lleváis todo nuestro cariño y admiración, porque sois vosotros los que en nuestra Patria ponéis una nota de alegría popular, casta, clara como una mañana primaveral; sois los que mantenéis en la juventud el optimismo necesario para no desfallecer en el trabajo. Permitid a un franciscano, hijo de aquel que a sí mismo se llamaba *juglar del Señor*, permitidle que os exprese toda su simpatía a vosotros, humildes artistas populares, de pura estirpe franciscana y factores esenciales en la vida de nuestro pueblo. Sin txistularis no se concebiría nuestra Patria. No calléis, no enmudezcáis. Sin canciones, sin txistularis, sin bailes, moriría el euskaldun.



## 19. ORACIONES, PRACTICAS RELIGIOSAS Y MEDICINALES POPULARES

Pronunciada en Vitoria, el día 9 de Setiembre de 1933, permaneció inédita hasta el año 1972 en que se estampó en *Cuadernos de Etnología y Etnografía*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1972, n.º 10.

Vamos a examinar brevemente algunas oraciones y fórmulas medicinales que en nuestro país corren de boca en boca del pueblo. Las he recogido en mis excursiones, y no de libros vascos antiguos.

Con esta advertencia preliminar quiero prevenir a los oyentes sobre la ausencia, casi completa, por no decir total, de bibliografía concerniente a la materia. Ni en los libros de JOANES ETCHEBERRY (el doctor teólogo de Ziburu), *Eliçara erabiltceco liburua* y *Manual devotioñezcoa*, ni en otros libros de piedad de los siglos XVII y XVIII, —que consulté (algo rápidamente, debo confesarlo) en la biblioteca del Sr. Urquijo—, se rastrea el origen de las oraciones que yo he recogido.

Entre las que vais a oír, unas son, digámoslo así, ortodoxas; las hay también, y no pocas, con cierto tufillo de superstición; y no falta alguna que otra de ascendencia gentilica, al menos en su espíritu. Pero en todas ellas, tras atento examen, se echa de ver cuán anclada está en el alma de nuestro pueblo la creencia religiosa. Fuera cristiana en su origen, o bien primero pagana y después cristianizada por la Iglesia, la oración se ha mezclado en toda la vida de nuestro pueblo.

Hay, desde luego, oraciones vascas equivalentes a las de otras lenguas, como la tan conocida *Con Dios me acuesto, con Dios me levanto*, o como aquella otra que en euskera comienza *Pater noster txikia*, usada asimismo en Gascuña, según se lee en el libro de la colección Sebillot dedicado a dicha región francesa.

Muchas veces la transmisión oral de las oraciones populares ha sido correcta y fiel, y el sentido de las mismas aparece, por consiguiente, claro. Pero abundan los casos en que la interpretación depara al traductor un verdadero rompecabezas. La mala memoria de los recitantes ha ido relegando al olvido algunas partes o frases de las fórmulas, o trastocando pensamientos; y uno queda desconcertado, no sabiendo cómo traducir ciertas oraciones. Recuerdo en particular los recitados de la madre de un sacerdote de Ulzama (Navarra), ejemplo típico de lo que acabo de decir.

Es indudable que algunas de las oraciones de que os voy a hablar proceden de la Liturgia, es decir, son traducciones de las usadas por la Iglesia. Tal acontece con el *Domine non sum dignus*. Pero de otras no vemos correspondencia en los libros litúrgicos. Prácticas como la de saludarse en la iglesia al último Evangelio, son modelos de civilidad religiosa, que parecen provenir de otras similares usadas en monasterios y conventos.

De algunas oraciones cabe suponer hayan nacido de labios de gente sencilla y piadosa, que vive lejos de la iglesia y baja al pueblo cada ocho días por oír misa. Diríase que son el viático de quienes, temerosos de verse privados de los auxilios espirituales a causa de la distancia, tratan de suplir la falta con el único medio a su alcance, que es el dirigir su corazón a Dios en la soledad de sus montañas.

Es relativamente frecuente la oración pidiendo una noche tranquila, sin pesadillas ni fantasmas: el *ingume* hace su aparición en labios de nuestros aldeanos como una especie de animal sedoso, que oprime al durmiente.

Mas no quiero dilatar me en consideraciones de orden general, por entrar cuanto antes de lleno en la exposición de nuestras fórmulas populares. Comencemos por las que hoy se emplean en la iglesia.

Al entrar varios en ella, da cada uno al siguiente el agua bendita, diciéndole:

*Aingiruek zerbitze zaitela.*

Que los ángeles te sirvan;

Y quien la recibe, responde:

*Zeruen akonpañña gaitzetela.*

Que nos acompañen en el cielo.

Deliciosa fórmula que copié en el pueblo de Lecároz (Baztán).  
Mi madre me enseñaba que al dar el agua bendita se dice:

*Zeruan alkar ikusi gaitzela.*

Que juntos en el cielo nos veamos.

En Santa-Grazi (Zuberoa) dicen:

*Garbi nezazü, Yauna, zure  
sakrifizio saintiaren uraz;  
eiezü ene arima elhürra bezain xuri,*

Purifícame, Señor, con el agua de tu santo sacrificio; haz mi alma tan blanca como la nieve.

que es una traducción del *Asperges me*.

Dícese asimismo en Lecároz al tomar el agua bendita:

*Artzen dut ur bedekatue  
apezak salutatué,  
Kristok bedekatue.  
Artzazu gure arima  
sendatué eta salbatue.*

Tomo el agua bendita purificada por el sacerdote, bendecida por Cristo.  
Recibe nuestra alma sana y salva.

Traduzco libremente la palabra *salutatu*, cuyo sentido es originariamente supersticioso. La acción significada por la palabra *salutatu* consiste en usar de ciertas preces y fórmulas, inhalando o aplicando saliva para curar y precaver de la rabia u otros males, y dando a entender, quien la ejerce, que tiene gracia y virtud para ello. Ha-

brán Uds. oído hablar de los *saludadores*, que tenían la virtud de curar. Se nace *saludador*. Para ello es preciso que en una familia se sucedan siete hermanos varones sin interrupción de hembra; el séptimo tiene ese poder. El pueblo, por lo que se ve, expresa con la misma palabra *salutatu* la acción del sacerdote y la del saludador.

En el mismo pueblo de Lecaroz hay quien al alzar recita estos versos:

*Yauna dago eskuetan,  
esku konsegratuetan.  
Erori naiz bekatuetan,  
estakit zenbatetan.  
Orai nago damuetan.  
Nere arimen gorputzetik  
atera bezain laister,  
Gurutze Saindue,  
yartzakit presente.  
Yauna, iruki zazu nitaz  
piedadea eta miserikordia.*

Dios está en manos, en manos consagradas. He caído en pecados, no sé cuántos. Ahora estoy arrepentido. Que en cuanto mi alma salga del cuerpo, la Santa Cruz se me presente. Señor, ten de mí piedad y misericordia.

Como véis, son ideas religiosas fundamentales las que forman el fondo de estas oraciones: presencia real de Dios en la Eucaristía, pecados cometidos por el recitante, arrepentimiento y deseo de perdón. No se busquen en tales fórmulas populares ideas místicas de altos vuelos. El pueblo, al pasar por su tamiz los conceptos religiosos y formar con ellos un repertorio para su uso, no hace sino dar forma popular a lo que oye en el púlpito de boca de su párroco o de los misioneros.

Han sido a veces sin duda los sacerdotes quienes han dado la traducción de tal o cual fórmula litúrgica. Así, por ejemplo, la del *Domine, non sun dignus*, corre en boca de los del pueblo de Lecaroz en la forma siguiente: *Yauna, ez naiz ni dino zure errezibitzeko, baña zure itz pat aski da nere arime sendatzeko eta salbatzeko.*

Conocéis, sin duda, la costumbre de distribuir el pan bendito en la misa mayor de nuestros pueblos. Al tomarlo, dicen los de Lecaroz:

*Artzen dut ogi bedeikatua,  
lurrian enjendratua,  
apezak bedeikatua.  
Gaurtik gaur zortzira  
iltzen ba naiz,  
izan daiela nere arime  
sendatua ta salbatue.*

Recibo el pan bendito, engendrado en la tierra, bendecido por el cura. Si de aquí a ocho días muriere por casualidad, que mi alma sea sana y salva.

En Orokieta se recita esta misma oración, pero con la particularidad de atribuir al pan bendito la facultad de sanar o salvar el alma. Dice así:

*Ogia bedeikatu,  
aldarian bedeikatu:  
ni eun zortziko  
iltzen banaiz,  
zuk nere arima salbatu.*

Pan bendito, bendecido en el altar: si de aquí a ocho días me muriere, tú, salva mi alma.

El aldeano atribuye a este pan bendito la virtud de la Eucaristía. Recordemos que en Doneztebe (Santesteban, Navarra), el pan bendito, cortado en pedacitos, se distribuía entre los familiares. Para ello, el que (o la que) asistía a la misa mayor, tomaba dos o tres pedazos. Según nota que tomé el 1 de marzo de 1928 en dicho pueblo de labios de Graciosa Epeloa, de 80 años, era su madre quien repartía esos pedacitos entre los familiares; y el último, lo echaba al puchero. Es costumbre ordinaria, al tomar en la iglesia el pan bendito, hacer antes la señal de la cruz. Esta misma costumbre existe en Alava.

En muchos pueblos del País Vasco se saludan los hombres unos a otros después del *Ite missa est* de la misa. En Baztán lo hacen diciéndose: *Aunitz urtez*, por muchos años. Fórmula simpática de cortesía, que se conserva aun hoy en muchos pueblos, como en Puente-larra, de Alava.

Al salir de la iglesia es costumbre decir en Lecaroz:

*Adios, nere Aita,  
Adios, nere Ama;  
banaye etxe saindu untaik.  
Ez nazazula utzi zere begietaik  
guarda nazazu etsaien eskuetaik.*

Adiós, Padre mío, adiós, Madre mía; ya me voy de esta santa casa. No me apartéis de vuestra vista; guardadme de las garras de los enemigos.

Esta copla me recuerda otra catalana, publicada por VALERIO SERRA Y BOLDÚ en su *Cancionero Folklórico de Urgell*. Hay en él diversas oraciones. Al salir de la iglesia se dice allí:

Adiós, Madre de Dios:  
yo me voy, Vos os quedáis  
    en la iglesia:  
yo me voy a mi casa.  
Si me muero en el camino,  
ayúdame a bien morir.

Señalo aquí esta oración catalana, no sólo porque la idea fundamental es la misma, sino porque, como en otras que os he leído antes, predomina la idea de la muerte dentro de los ocho días en que el aldeano vive lejos de la iglesia.

Examinando el fondo religioso de nuestro pueblo en lo tocante a oraciones litúrgicas traducidas en euskera, se ve que entre nosotros apenas (o nunca) se han usado libros de lectura durante la misa. Excepción hecha del rato que escuchan al párroco durante el sermón, los fieles han seguido la misa rezando el Rosario o practicando otras devociones. En Laburdi todo el pueblo canta la misa. De la ausencia de libros nace tal vez la escasez de oraciones durante la misa.

\* \* \*

La piedad sale de la iglesia y penetra en toda la vida vasca. Y esta piedad adquiere matices muy diversos en sus manifestaciones. La oración que con más frecuencia ha llegado a mis manos es la que se dice al acostarse. Apenas la hay para levantarse. Antes de exponerla, quiero daros a conocer algunas breves fórmulas dirigidas a Santos particulares o para dichas en días determinados.

El día de la Concepción se dice:

*Nere arima konferma zátia:  
Josefa mali (valle) pasatu biau duzu.  
Enemiua an topatuko duzu.  
Erruido Satánas apartakit  
Nik erranittin Amabergiña Kontze-  
zioko egunekin  
eun Ave Maria.*

Alma mía, animate: Tienes que pasar el valle de Josafat. Allí encontrarás al enemigo. Erruido (?) Satanás, apártate. Yo diré a la Virgen el día de su Concepción cien Avemarias.

Traduzco *poco más o menos* esta oración. Me la comunicó el año 1923 en Eltzaburu Josefa Jaunarena, de 60 años, natural de Labayen.

Al Angel de la Guarda decía la misma mujer:

*Aingeru guardiakoa:  
guardi-guzu  
yanian ta edanian,  
gaban ta egunian,  
gabiltzan pausu guzietan,  
nere eriotzeko trantzian.*

Angel de la Guarda, guárdanos... al comer y al beber, de día y de noche, en todos los pasos en que andamos y en la hora de la muerte.

En Santa-Grazi (Zuberoa) copié esta oración:

*Aingerü begiraria,  
zük, othoi, oren hunian  
etzan eta eraiki nezazü.*

Angel de la Guarda, hazme acostar, te ruego, y levantarme con felicidad.

De Magdalena Elixalt, del mismo pueblo, obtuve la siguiente oración al Angel de la Guarda:

*Aingerü begiraria,  
Yinko hunak bere huntarsünaz  
gai eta egün ene begirari fidel  
ezarri zütiana:  
gaur argi eta gida nezazü,  
nitan gañan iatzarririk,  
othoi, zaude. Halabiz.*

Angel de la Guarda, a quien Dios en su bondad ha constituído mi fiel guardián de día y de noche: ilumíname hoy y guíame, vela por mí, te suplico. Así sea.

Hallo la misma oración con pequeñas variantes, en el libro intitulado *Usakara Libria* (cfr. VINSON, *Essai*, n.º 132 h):

*Gincouaren Ainguria,  
bere hountarçunez ene beguirari  
fidel eçarri çutiana;  
ukhaçu hountarçuna  
ene guidatcez eta beguiratcez,  
egun eta ene bici orotan.  
Halabiz.*

Angel de Dios, por su bondad constituído mi fiel guardián: ejerce tu bondad guíandome y guardándome hoy y en los trances de mi vida. Así sea.

Josefa Jaunarena, de quien poco ha os he leído algunas oraciones, me dictó asimismo algunas más. Véase la siguiente a San Antonio:

*Aita San Antoniok guarda gitzala  
gerek geurek bezala (pezala)  
geren azindak,  
mundu guzikukin batío,  
enselementu, desgrazia,  
gaitz guzietatik. Amen.*

Que el Padre San Antonio nos guarde, como a nosotros mismos, nuestros ganados, junto con todo el mundo, de hechizos, desgracias, de todo mal. Amén.

A las almas del Purgatorio les rezaba de esta manera:

*Progatorio ba dago arimik  
 Patunuster unen biarrin,  
 pena ayetatik libráturik,  
 Jaun Suberanuk bere glorian  
 errezibitu izan dezala;  
 ure orain,  
 eta gu biar arkitzen garenian.*

Si en el Purgatorio hay alma necesitada de este padrenuestro, libre de esas penas en su gloria el Señor Soberano la reciba; a ella ahora, y a nosotros cuando nos hallemos en necesidad.

Para comenzar el Rosario:

*Aita Eternuna mendiziyua,  
 Seme Dibinum amoriua,  
 Espiritu Santu Jaunen  
 doaye ta grazia.  
 Izan daiela arrosario parte bat  
 zure parte erredimintzeko  
 fede santuaren amenturako  
 guk egin ttugun bekatun  
 barkazioko,  
 ta arime salbaziorako,  
 Nai dizut ekarri zure hondra,  
 duaye ta grazia.  
 Loria fatria, filio,  
 Espiritu Santo.*

La bendición del Padre Eterno, el amor del Hijo Divino, del Señor Espiritu Santo la gracia y el favor. Sea una parte del Rosario para redimir tu parte, para aumento (?) de la sante fe, de los pecados que cometemos para perdón, y para salvación del alma, quiero traer para tu honra gracias y favores. Gloria al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo.

Hay oraciones breves a la Virgen, a San José, etc. A San Pedro se le reza de esta suerte:

*San Pedro loriosu!  
 Zeruko atarik idekiak  
 gerta dazkigula  
 eriotzeko trántzian.*

San Pedro glorioso, que las puertas del cielo abiertas nos sean en el trance de la muerte.

A San Miguel:

*San Miguel Aingeruk eskuñeko  
aldera pixa gaitzala  
eriotzeko trantzian.*

Que el Angel San Miguel al lado derecho nos pese en el momento de la muerte.

Entre estas oraciones a los Santos hay algunas que han llegado a nosotros indudablemente trastocadas. Así la siguiente al Angel de la Guarda, cuya comprensión es un tanto difícil:

*Nere Aingeru zaintzallea,  
etxiten naiz sepultura santuan  
gelditzen naiz illik edo bizirik.  
Zerun izarrik, munduan belarrik  
itxasuan gañan  
aren pekatua baldittu,  
nere Aingeru zaintzalleari  
ematen dizkat  
zeorrek dakizkizuen bezala,  
aitortuko dizkiozu Jaunari.*

Angel de mi Guarda, me acuesto en esta sepultura santa quedaré aquí muerto o vivo. En el cielo estrellas, en el mundo hierba encima del mar si tiene los pecados de aquél, a mi Angel de la Guarda se los doy: tal como tú lo sabes, se los confesarás al Señor.

Proviene esta oración de Zizurkil. La copié de José Sarasola, que la había aprendido de una abuela suya de 76 años. Hay en el segundo verso *etxiten naiz sepultura santuan*, un concepto que se repite con frecuencia en las oraciones populares dichas al acostarse: el considerar la cama como una sepultura. En otra oración se dice *illunbe*, oscuridad: reminiscencia acaso de predicaciones acerca de la muerte, o quizá sugerencia motivada en épocas pasadas por la ausencia de luz (electricidad, por ejemplo), que mantenía a oscuras nuestros caseríos, o tal vez recuerdo de lectura piadosa. Así en el libro

intitulado *Egun Ona*, impreso en Bayona en 1829 (VINSON, *Essai*, n.º 210), en el capítulo *Nola behar den etzan* (p. 62), (cómo se ha de acostar uno), se dice lo siguiente: *Sar çaitzte çuen ohetan çuen tomban beçala*. Meteos en vuestra cama como en vuestra tumba. En el tercer verso (o línea), *gelditzen naix illik edo bizirik* (quedaré muerto o vivo), se alude sin duda a la posibilidad de una muerte repentina durante la noche.

No siempre aparecen claros los conceptos de estas fórmulas populares; pero es posible dilucidarlos con los datos recogidos por otros folkloristas. Así, la última fórmula que os he recitado se lee en el *Diccionario* de Azkue en esta fórmula comprensible: *Inguma, enauk bildur, Jinkoa ta Andre Maria artzen tiat lagun; zeruan izar, lurrean belar, kostan hare, hek guziak kondatu arte ehadiela nereganat ager* = Pesadilla, no te temo, me acojo a Dios y a la Virgen; estrellas en el cielo, hierbas en la tierra, arenas en la costa: hasta que cuentes todo eso, no te presentes a mí. (Palabra *Inguma*).

San Joaquín y Santa Ana son en las oraciones populares protectores de la buena muerte:

*San Joakin eta Santa Ana  
Ama Bergiñaren Aita eta Ama,  
Jaunak eman dezagun  
Eriotza on bana.*

San Joaquín y Santa Ana, padre y madre de la Virgen, que el Señor nos dé a cada buena muerte.

O bien esta otra:

*Santa Ana eta San Juakin,  
izan zaitzte gurekin,  
Zerura juateko  
danok alkarrekin.*

Santa Ana y San Joaquín, sed con nosotros, para que al cielo juntos vayamos todos.

No hace dos días recogía yo una versión en la que San Joaquín y Santa Ana son los que dan el sueño al euskaldun:

*San Juakin eta Santa Ana  
Ama Birgiñen aite eta ama,  
ni lo nagolaik,  
zuek ezarrik, Jesusen izenian,  
libra gaitzazu  
etsayetatik.*

San Joaquín y Santa Ana, padre y madre de la Virgen, yo dormido, vosotros despiertos, en nombre de Jesús, libradnos de los enemigos.

Santa Inés es abogada contra los malos sueños. Así, dicen en Orio:

*Nere Amandre Santa Ines  
bart arratsean egin det amets:  
bart egin badet gaitzez,  
gaur egin dezala onez.*

Madrina mía, Santa Inés, ayer hice una mal sueño: si ayer soñé mal, que el de hoy sea bueno.

He aquí otras fórmulas:

*Nere amandre Santa Ines,  
bart egin dut amets:  
bart egin badut gaistoz,  
gaur egin zadan onez.  
Bekar gurutzia  
Jesukristoren partez.*

Madrina Santa Inés, tuve ayer un sueño: si anoche soñé mal, que hoy lo haga bueno. Que me traigan la cruz de parte de Jesucristo.

Esta fórmula procede de una parienta mía, que la aprendió de su padre, natural de Zumaya. En *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore* hay otra versión (vol. 4, p. 5), procedente de Oyarzun, que dice así:

*Amandre Sta. Inès!  
Bart in dut amets:  
eztakit txarrez ala onez.  
Izan ba'da txarrez,  
iten dizut promes.*

Señora Santa Inés!. Anoche he soñado: no sé si por bien o por mal. Si ha sido por mal, te hago promesa.

Son muy curiosas las variantes que nacen —en cuestión popular— alrededor de un tronco o base fundamental. Así la oración a Santa Inés reviste formas como ésta que copié en Alcoz:

*Santa Ines  
in biaut amets:  
ittekotan ona;  
betzenaz baterez.*

Santa Inés, tengo que soñar: de hacerlo, que sea bien; si no, nada.

De una parienta mía, donostiarra, que habitaba en el caserío *Buskando* de Ategorrieta, y no conocía el castellano, copié esta variante:

*Nere amandre Santa Ines,  
bart egin det amets:  
txarra balin bada,  
dijuala bere bidez:  
ona balin bada,  
izan bedi beorren amorez.*

Madrina mía Santa Inés, anoche tuve un sueño: si es malo, que se vaya por donde vino; si es bueno, que sea por amor tuyo.

En Santa-Grazi (Z) se encomiendan a Santa Bárbara para librarse de las tempestades, diciendo:

*Santa Barbara, Santa Lidia,  
Yesukristen kūrütxen Saintia:  
otoitze hau erraiten den lekian,  
ez ta pausatüen ühülgia.*

Santa Bárbara, Santa Lidia (?), Cruz santa de Cristo; donde se rece esta oración, no caerá el rayo.

Fórmula supersticiosa, que trae a la memoria la costumbre que había en *Haranederria* de Azkain, cuando amenazaba tempestad, de poner en derredor de la casa un cinturón de mazorcas de maíz, prendiéndoles fuego.

No he sido muy afortunado en la recogida de oraciones para los diversos actos de la vida cotidiana vasca. Como las hay en Urgell, acaso las haya en alguna aldehuela del País Vasco, para dichas al abrir los ojos, al salir de la cama, al lavarse, al mudar de camisa, al terminar de vestirse, al abandonar la habitación, al salir a la calle. Es fácil que hayan existido o existan todavía. Para decir por la mañana no he hallado si no estas breves oraciones, procedentes de Baztán:

*Yaune, man datazu  
gabon bat pasatzeko grazie:  
eskatzen dazut  
egun on bat pasatzeko;  
gañera, egiten duten bekatu  
guzien, barkamendu.*

Señor, me has concedido la gracia de pasar una buena noche; te pido que pase un buen día; además, de todos los pecados que cometa, perdón.

Más característica, más popular en el verdadero sentido de la palabra, es esta otra:

*Jesu etzítian,  
Yesus yaikítzean,  
Yesus sar daiela  
nere biótzian.  
Yesusékin etziten naiz,  
Yesusekin yaikitzen naiz;  
Yesus dagola nerékin,  
bai eta ni ere Arekin.  
Yesus dagola mundu guzien.  
Yinkoak duela parte,  
Aingeruek bertze ain bertze,  
etsaiek baterez.  
Nik artu ten deskansue  
Purgátorioko animek  
Zeruen goza dezaden.*

Jesús al acostarme, Jesús al levantarme, Jesús entre en mi corazón. Con Jesús me acuesto, con Jesús me levanto; que Jesús sea conmigo, y yo también con él. Que Jesús esté en todo el mundo. Que Dios tenga parte, y los Angeles otro tanto, el enemigo, nada. El descanso que yo he tomado, las ánimas del Purgatorio lo gocen en el cielo.

Abundan más las oraciones para acostarse; al menos mis pesquisas han sido más afortunadas en este punto. Las hay breves y las hay largas. De Santa-Grazi (Z) procede esta tercerilla:

*Yesüs, etzaten nüzü zure izenian  
Gai et'egün begia nezazü  
ene etsaien den artetik. Alabiz.*

Jesús, en tu nombre me acuesto. De noche y de día guárdame de mis enemigos. Así sea.

No es muy característica esta oracioncilla. En cambio es curiosa esta otra, procedente de Ulzama, variante de la que poco ha os he leído para dicha al levantarse:

*Yesus etzikin,  
Yesus yaikitzin;  
Yesus dut aita,  
Birgiña dut ama,  
Apústuluk osabak,  
Yuana milla guarda,  
Yaungoikoa, atoz nerekin etzíttera.  
Luak artzen ba'nau, iratzártzera;  
desmaiatzen ba'naiz, akordátzera;  
zere ameka mille Birgiñekin  
kandela bedeikatuekin argitera.*

Jesús al acostarse, Jesús al levantarse; Jesús es mi padre, la Virgen es mi madre, los Apóstoles mis tíos, Juana (?) mil guardianes, Dios, ven conmigo a acostarte si me toma el sueño, para despertarme; si pierdo el conocimiento, para recobrarlo; con tus once mil Vírgenes, a alumbrarme con candelas bendecidas.

Alrededor de un fondo común, el pueblo festona, ornamente sus decires de manera que resulta muy difícil determinar cuál sea la versión primitiva. De ahí precisamente el encanto que representan las cosas populares: su versatilidad, su cambiar es uno de los mayores atractivos del folklore.

He aquí una versión distinta de la que acabo de leerlos:

*Jesus yaikitzean,  
 Jesus etzatean,  
 Jesus sar daiela  
 nere biotzean.  
 Jesus dut aite,  
 Birgina ori ama,  
 Apostolo osaba  
 Yoan dela Migel  
 Aingeru Guarda.  
 Iru ziller gurutz,  
 lau Santa Gurutz.  
 Aingeruek gure itxera,  
 gure itxequak lo eitera.  
 Jesus nere biotzeko maitea  
 betor nerekin etzitera.*

Jesús al levantarse, Jesús al acostarse, que Jesús entre en mi corazón. A Jesús tengo por padre, la Virgen por madre, los Apóstoles, tíos, San Miguel es Angel de la Guarda. Tres cruces de plata, cuatro Santas Cruces. Los Angeles a nuestra casa, los de casa, a dormir. Que Jesús amado de mi corazón venga a dormir conmigo.

A quien haya trabajado un poco en estas materias populares no le han de sorprender estos encuentros o intromisiones de unas estrofas en otras. Oigamos, por ejemplo, ésta que comienza así:

*Yinkoa dut aite,  
 Ama Bergiñe ama,  
 Aingiruek ixua,  
 Apostoluek osaba.  
 Yaun San Bartolomé enkomendatu  
 Aingiru guardiakoa,  
 guarda nazazu  
 gaixtoen podoriotik,  
 ni ola guardatu.  
 Zeruko etxera  
 Yaunen aurrera.  
 Jesús, San Migel,  
 Yaun San Gabriel,  
 San Yosepe.*

*Yesukristo gure Yauna,  
lotara noa.  
Lotan iltzen banaizu,  
indatazu argie,  
ameka mila aingiruekin,  
otoi, guziok argiekin.*

Tengo a Dios por Padre, la Virgen es mi Madre, los Angeles mi tía, los Apóstoles mi tío, Señor San Bartolomé, encomendar. Angel de la Guarda, guárdame del poder de los malos, guárdame así. A la puerta del cielo, a la presencia del Señor. Jesús, San Miguel, Señor San Gabriel, San José, Jesucristo nuestro Señor, me voy a dormir. Si me muriere durmiendo, alúmbrame, con once mil ángeles, por favor, todos con luces.

Proviene de Elizondo esta oración que acabáis de oír. Es curiosa la persistencia de pedir que a la hora de la muerte asistan miles de ángeles con luces. Y es también curioso que algunas oraciones ofrecen carácter supersticioso. Y hay veces en que se conmina a quien las sepa a enseñarlas a otros; si no lo hace, será señalado en el día del Juicio. Veamos una:

*Aingeru guardiakoa,  
eskuñeko aldekoa,  
guarda nazazu  
etsaien eskuetarik.  
Orai guardatu,  
gero presentatu  
Yaunaren aurrean.  
Paradisjuatian,  
San Migelen gana,  
lotarakoan,  
lo nagolaik,  
nai baldin beartzen banaiz,  
zere ameka mila birginekin,  
zere argizeri xuri bedeikatuekin.  
Amen. Yesus.  
Dakienak, eztakienari erakustea  
dena obra miserikordiozkoa.  
Ikesi aldezakenak ezpadu ikesten,  
izanen dela azken Juizioko  
egunian señalatua.*

Angel de la Guarda, el del lado derecho, guárdame de las garras de los enemigos. Ahora guárdame, luego preséntame delante del Señor. Al ir al Paraíso, hacia San Miguel, al ir a dormir, en estando dormido, si necesito de tí, con tus once mil vírgenes, con tus candelas blancas bendecidas. Amén Jesús. Quien esto sabe, enseñar a quien no lo sepa es obra de misericordia. Quien, pudiendo, no lo aprende, será señalado en el día del Juicio Final.

He aquí otra fórmula:

*Aita, guardazazu nere etxea.*  
*Semia, guarda zazu nere goatzia.*  
*Espiritu Saindua,*  
*zuk guarda zazu nere arima.*  
*Goatzera noaye, lo itera;*  
*yartzen zaizkit bortz aingeru:*  
*iru burukiten, bide oñetan.*  
*Ateratzen da Amabergiña,*  
*San Migel Aingeruaikin mintzatzera:*  
 — *Ikusizu nere Seme maitea?*  
 — *Bai, nere izeba maitea.*  
 — *Non?*  
 — *Erromako zubian gañan,*  
*iru itzez itzeturik,*  
*elorri beltzez koronaturik.*  
*Oi, gabean egunian iruetan erten*  
*duenak, sekulan ez tu infernurik.*

Padre, guarda mi casa. Hijo, guarda mi acostar. Espíritu Santo, tú guarda mi alma. Voy a acostarme, a dormir; se me ponen cinco ángeles: tres en la cabecera, dos en los pies. Sale la Virgen, con el Angel San Miguel a hablar: —¿Has visto a mi hijo querido?. —Sí, querida tía mía. —¿Dónde?. —Sobre el puente de Roma, clavado con tres clavos, coronado (de espinas) de endrino. Quien esto cada día por tres veces a la noche dijere, no tendrá jamás infierno.

Mi madre me recitó la siguiente fórmula, que participa del carácter supersticioso antedicho, con la particularidad de haberse de recitar en sábado:

*Nere Ama Santisimatxua,  
adizkide naiz; adizkide nazazu.  
Ar nazazu zeruko eskalleretan,  
Trinidad arkan, aldarian kalizan.*

Madre mía santísima, amigo soy; sea yo amigo tuyo. Recíbeme en las escaleras del cielo, en el arca de la Trinidad, en el altar, en el caliz.

Y la fórmula va seguida de conminación:

*Au launbatian iru bider esaten duenari,  
ateko zaizka iru anima Purgatoriondotik.  
Dakienak, eztakienari erakusteko  
obligaziyua du. Ikasi al dezakela,  
ikasi gabe uzten badu, Azken Juizioko  
egunian bere pena señalatua.*

A quien esto por tres veces en sábado dijere, le saldrán tres ánimas del purgatorio. El que lo sabe, tiene obligación de enseñárselo a quien no lo sepa. Quien, pudiendo, no lo aprende, tendrá señalada su pena el día del Juicio Final.

En Arrayoz (Baztán) dicen los aldeanos:

*Yesukristo gure Yaune,  
lo itera naie.  
Irazartz nazazu  
ameka mille angiruekin,  
sei lilia lorekin.  
Asenta natzazu  
liburu saindu orretan,  
errebelatu ez nadien  
Paradisuko atetan.  
Iltzia segur;  
bizia labur,  
berant edo goiz,  
ez dakigu noiz.  
Anima bat ba'dut,  
ure galtzen, zer iñeut?  
O nere Ama gaixua,  
guarda natzazu  
etsai guzien eskuetaik.*

Señor mío, Jesucristo, voy a dormir. Despiértame con once mil ángeles, con seis lirios. Asíntame en ese santo libro, para no ser rechazado en las puertas del Paraíso. La muerte, segura; la vida, breve, pronto o tarde, no sabemos cuándo. Tengo un alma, y la pierdo, ¿qué será de mi?. ¡Oh Madre querida! guárdame de las garras de mis enemigos.

Y luego se repite por tres veces:

*San Luk, San Mark, San Yuan,  
San Mateo, Santa Maria:  
apartadi ingume.*

San Lucas, San Marcos, San Juan, San Mateo, Santa María: alejate, pesadilla.

Se repiten estas oraciones, con más o menos variantes, en diversos lugares del País Vasco. Así, una ancianita de Lecaroz me recitaba la siguiente, que solía decir al acostarse, haciendo sobre la cama tres cruces y besándolas:

<i>Jesus gurutzifikatua</i>	}	+
<i>izan daiela nere arimian.</i>		
<i>Jesus gurutzifikatua</i>	}	+
<i>izan daiela nere ogean.</i>		
<i>Jesus gurutzifikatua</i>	}	+
<i>izan daiela nere ate-leyoetan...</i>		
<i>Sortu, bataiatu,</i>		
<i>Aingeru ona batu<sup>6</sup>,</i>		
<i>San Bartolomé gaixua</i>		
<i>lagun eta faboratu.</i>		

Jesús crucificado sea en mi alma. Jesús crucificado sea en mi cama. Jesús crucificado sea en las puertas y ventanas de mi casa. Nacido, bautizado, por el Ángel bueno amparado por (nuestro) pobrecito San Bartolomé acompañado y favorecido.

De Baztán es también esta otra breve:

<sup>6</sup> Otros dicen: *Aingeru San Gabielak salbatu*, salvado por el Ángel San Gabriel. En este y otros textos nos hemos abstenido de introducir enmiendas, por razonables que parezcan, no habiendo querido ni juzgado conveniente hacerlas el autor. San Bartolomé es patrono del pueblo de Lecaroz.

*Lo itera noaye  
 Jesus, zure izenean;  
 guarda nazazu  
 etsaien artean.  
 Zere odol dibinoaz  
 erosi naizu munduen,  
 arren, errezibi nazazu  
 ill et'ondoan zeruen.  
 Yaungoikoarekin etzaten naiz,  
 Yaungoikoarekin yaikitzen naiz;  
 Yaungoikoa nerekin  
 bai ni ere arekin  
 sortu ta bataiatuz geroztik.*

Voy a dormir, Jesús, en tu nombre; Guárdame de mis enemigos. Con tu sangre divina me redimiste en el mundo: recibeme pues, en el cielo cuando muera. Con Dios me acuesto, con Dios me levanto; Dios conmigo, y también yo con él, desde que nací y me bauticé.

Véis que se nos presentan aquí las fórmulas castellanas conocidas de todos: *Con Dios me acuesto*, etc. Pero ésta, en particular, tiene en nuestra lengua variantes, como la que sigue:

*Etzaten niz Yinkoarekin  
 Yaikitzen Ama Birginarekin,  
 Yesus dut biotzean,  
 Aingeruak sahetsean.  
 Estsaia, aparta hakit  
 yanian, loan eta amentsian.*

Con Dios me acuesto, con la Virgen Madre me levanto; Tengo a Jesús en el corazón, a los ángeles a mi lado. Apártate (de mi), enemigo, al comer, al dormir y en sueños.

Es frecuente en nuestras oraciones esta especie de conjuro contra el enemigo. En Baztán los padres obligan a los niños a santiguarse, diciendo al levantarse y acostarse:

*Etsaia, apartakit  
 gurutziaren indarrez.*

Enemigo, apártateme por la virtud de la Cruz.

De Baztán es asimismo la fórmula siguiente al persignarse:

*Etsaia apartakit  
Gurutziaren indarrez. Amen.  
Sáluk, Sainmerk,  
Sanmátio, Sán Juan, Santa Mária;  
apartakit, ingumérie.*

Que se aparte el enemigo por virtud de la Cruz. San Lucas, San Marcos, San Mateo, San Juan, Santa María, apártateme, pesadilla.

Parece aludir a la lectura de los Evangelios, en uso aún hoy entre gente de nuestro pueblo.

Por no extenderme demasiado, omito la lectura de multitud de oraciones que guardo en mis notas. Mas no renuncio a la lectura de dos que tienen sus equivalentes en otras literaturas. Las dos son una en el fondo, pero se presentan en forma diferente:

*Pater noster ttikia.  
Lurreko itxuria  
txotxak ardo gorria,  
Paradisuko loria.  
Paradisun zazpi ate  
Jaune balekuske  
bekatoriak ala uste.  
Uso txuri, uso nabar,  
mendi gorri, xabal xuri.  
Or zer dekartzu?  
— Oliorekin krisma.  
— Ni orrekin batai nezazu.  
— Nik ezin bataiatu.  
Jaunak bestek.  
— Jauna nun dago?  
— Erromako zelai ederretan  
Ama magal ederretan  
Urrez-urrez uztaturik  
argi-ziriz  
iru aldetik beztiturik.  
Au gabian, au egunian iru aldiz erraten duenak,  
eztu infernu parteik izanen, ez eta suen erreko ez  
eta uren ittoko.  
Paradisuko atek zabalak gertatuko.*

Padrenuestro corto. Salido de la tierra, el espiche da vino tinto, gloria del paraíso. En el Paraíso siete puertas, si se pudieran ver. El pecador así lo cree. Paloma blanca, paloma mateada, monte desnudo, ancho, blanco, ¿qué traes ahí?. —Crisma con óleo. —Bautízame con óleo. —Yo no puedo bautizarte; sólo el Señor lo puede. —¿Dónde está el Señor?. —En los hermosos campos de Roma. En el hermoso regazo de la Madre, todo rodeado de oro, vestido con velas por tres lados. Quien en la noche y en el día tres veces esto rezare, no irá al infierno, ni morirá abrasado ni ahogado. Le serán abiertas las puertas del cielo.

Es curiosa la semejanza de este *Padrenuestro corto* con otro, titulado de la misma manera, que se reza en Gascuña y comienza así: Digamos el *Pater noster corto*, tal como lo dice el buen Dios.

La otra oración es la titulada *Ai Marie Txikie*, es decir, el *Ave María corto*. Es el mismo Padrenuestro que acabáis de oír, con algunas variantes. Salta a la vista el carácter supersticioso de ambas, puesto que al rezo tres veces repetido de las mismas se atribuye la virtud de librar del infierno, de muerte por incendio e inundación. Esta clase de oraciones no ha desaparecido del público actual: circulan todavía en castellano algunas que llevan aneja la obligación de ser transmitidas a determinado número de personas, bajo penas o castigos, que Dios enviará en caso de incumplimiento. Las autoridades eclesiásticas advierten a los fieles que no caigan en la bobería de darles fe y atribuirles virtud que no tienen.

Bien será recordar que, ya en 1568, el obispo de Vich, Benito de Tocco, en una pastoral dirigida a los confesores, les exhortaba a no absolver a las mujeres que dijeran esa clase de oraciones, si no hacían propósito de no reincidir. La oración así prohibida era el *Pater noster petit*, que, si distinto de nuestro *Pater noster txikia* en pormenores, es el mismo en el fondo. Este *Pater noster Petit* y el *Major*, después de muchos disparates, acaban con la amenaza de las penas del infierno a quien no las recite.

El *Pater noster txikia* de que os hablo se llama en otras comarcas *Pater noster blanco*. Así, en una linda novela del conocido escritor CHARLES SILVESTRE, titulada *Prodige du coeur* (en que abundan las alusiones a costumbres populares), se lee lo siguiente, que, como veréis, es casi idéntico a lo leído en vasco. Dice así: "Luego Jeannette, que jamás supo leer ni escribir, musitó entre dientes el *Pater noster*

*blanco*, del que sólo retuvo lo siguiente: Dios es mi Padre, la Virgen mi madre. Los apóstoles son mis hermanos y las vírgenes mis hermanas. La cruz de Santa Margarita está escrita en mi pecho. La Virgen, la Señora, va enseguida llorando a Dios y le encuentra con el señor San Juan. —¿De dónde venís? —Vengo de lejos. —¿No habéis visto al Señor? —Sí, por cierto; está en el árbol de la Cruz, con sus pies pendientes, sus manos clavadas, un montón de espinas blancas sobre la cabeza. —Quien supiere la oración y la dijere tres veces por la noche y tres a la mañana, ganará al fin el cielo”.

BLADÉ, en su libro sobre el *Folklore de la Gascuña*, trae también su *Pater noster blanco*, muy parecido al que yo he encontrado en la literatura popular euskalduna, y dice que el *Pater noster pequeño* y el *blanco* estaban prohibidos por supersticiosos, según el libro de 1703: *Le tableu de la bido del perfet crestiá*, del P. AMILHA.

Es preciso ceñirse un poco para que no resulte demasiado larga esta charla. Suprimiré, pues, algunas notas de mis cuadernos. Mas no resisto a la tentación de deciros que he tenido la buena fortuna de recoger vivas aún algunas oraciones antiguas. De un anciano de Lekuine, cerca de Hasparren (Laburdi), copié la oración que llaman *San Luixen erregeren otoitza*. Dicen que San Luis, rey de Francia, la decía todas las noches. Y lo interesante del caso es que se repite aún hoy sin cambio alguno. Hela aquí:

*Banoa loan artzera*  
*Jesus zure izenean.*  
*Gau eta egun begira nazazu*  
*ene etsaien artean.*  
*Yauna, zuk odol dibinoaz*  
*eosi nauzu munduan;*  
*arren otoi errezibi nezazu*  
*il eta ondoan zeruan.*

Voy a dormir, Jesús, en tu nombre. Noche y día guárdame de mis enemigos. Señor, con tu sangre divina me redimiste en el mundo; te pido, pues, que al morir me recibas en el cielo.

Casi con las mismas palabras la hallarán Uds. en el libro *Exercicio Spirituala Bere Salbamendua eguîteco desira duten Guiristiñoentçat laguntça handitacoa*, impreso en Bayona hacia el 1861, según D. Julio de Urquijo. El anciano que me la dictó solía saludar todos los

domingos a la entrada del cementerio a los muertos con la siguiente cuarteta, cordial y simpática:

*Agur, hilak  
Zuek, gu bezala izanak,  
gu, zuek bezala (izan) beharrak,  
Yinkoak dizutela egun on (o gabon).*

Salud, los muertos... Vosotros habéis sido como nosotros; nosotros hemos de ser como vosotros. Que Dios os dé buenos días (o noches).

El viejecito que me recitó estos versos, en que se encierra un pensamiento atribuido a San Silvestre, tenía 86 años en 1923. Los había aprendido de su padre. Hacía 42 años que no había estado en Bayona; y esa vez, a pie. Notemos, pues lo tengo señalado en mis apuntes, que en Belloc hay una inscripción latina que dice lo mismo que los citados versos.

\* \* \*

Fijémonos un momento en ciertos vestigios de origen gentilicio, que sobreviven en oraciones populares. Me refiero al culto del sol y de la luna en nuestro pueblo. En Santa Engracia, pueblecillo de Zuberoa, llaman al sol *Ekhi Saindia*, Sol Santo. Unas parientas mías, caseras donostiarras, habían aprendido de su abuela a decir cuando aparecía la luna llena: *Jaungoikoa bedeinka dezala*, que el Señor la bendiga.

En Usurbil, al ver la luna llena, se decía por tres veces esta oración:

*Illargi begi zabala,  
Jaungoikuak bedeinka zaitzala;  
zu ikusten zaitun guztiak,  
orixe esan dezala.*

Luna de ojos grandes, anchos, que Dios te bendiga; que cuantos te vean, digan lo mismo.

No sólo en Usurbil, también en Ulzama se la conoce. En los caseríos de Mendaro, Guetaria, etc., llaman a la luna *Illargi Santua*. En Zizurkil, al ver la luna llena, hay costumbre de decir lo que sigue:

*Oi zein illargi ederra!  
Begi ederra,  
Jaungoikoak bereinka zaitzala.*

¡Oh, qué luna hermosa!. Ojos hermosos, que Dios te bendiga.

Y se dice por tres veces seguidas el Gloria.

Del culto a la luna nos habla TEÓFILO BRAGA en su obra *O Povo Português*. Tratando de este punto, cita el Libro del Congreso de Antropología, de 1880, que dice: “Un hecho curioso se ha notado en la lengua vasca, que parece autorizar la creencia de que aquellos que legaron su lengua a los vascos tuvieron un culto lunar”.

Y de la persistencia todavía reciente del culto a la luna tengo recogido algún dato. Una criada de parientes míos, natural de Ituren, al entrar a servir en la casa fue preguntada si rezaba, si era buena cristiana. Teresa, que así se llamaba la criada, respondió que sí, que rezaba todos los días a Dios, a la Virgen y a los Santos, y también todos los días un Padrenuestro a la luna. —Pero mujer, ¿qué estás diciendo?, —le replicaron; ¿no sabes que eso es cosa de herejes?. Eso hacían los paganos. Los cristianos no rezan a la luna. Y Teresa, con toda inocencia, respondió: —y por qué no?. Si la luna es una cosa tan hermosa y también está en los cielos. Por eso siempre le rezaba, pues... Es un caso curioso y verídico, referido por uno de la familia que conoció a esta mujer.

Hemos visto antes que, con más o menos variantes, hay en euskera algunas fórmulas o fragmentos de oraciones equivalentes a otras que se dicen en erdera. Todos recordarán aquello de *Cuatro esquinitas tiene mi cama*, etc. Copié en Elizondo el siguiente fragmento:

*Nere goatziak lau kantoñ,  
lauetan lau aingeru,  
Amabergiña erdien  
nere arimen guardien.*

Cuatro esquinitas tiene mi casa, cuatro angelitos que me la guardan. Dos a los pies, dos a la cabecera. La Virgen María que es mi compañera.

Traigo a colación la cuarteta euskérica para hacer notar el poder semimilagroso que en la creencia del pueblo tienen estas fórmulas. En 1923, copiaba yo en Elizondo el siguiente relato: Una mu-

chacha tenía dos novios. Uno de ellos la amenazó de muerte, si no se casaba con él. Acostada ella una noche, sintió cierto ruido en su cuarto. Y de repente, estando así dormida, se le encendieron cuatro luces en los cuatro ángulos de la cama. Así vio a su novio que con un cuchillo quería matarla. Este, avergonzado, se fue. Aquella muchacha recitaba todos los días la oración *Nere goatziak lau kantoiñ*, etc. La que me contaba esta historieta, me decía que ella la aprendió de pequeña, y que se la enseñaron para que en cualquier necesidad, de noche, la recitara.

\* \* \*

Complemento de estas oraciones más o menos ortodoxas, más o menos supersticiosas, perduran en nuestro pueblo ciertas costumbres. En Alcoz (Ulzama), dichas las oraciones de la noche, el chico, antes de acostarse, va adonde está la madre. Esta pone su mano sobre la del hijo, palma contra envés, y el hijo hace otro tanto con la otra mano sobre la de su madre. *Amén, Jesús*, dice ésta. Parecida costumbre hay en Ollo, pero pegando palma contra palma y diciendo: *Xart*. De ahí le viene el nombre a este acto. En Alcoz dicen en ese momento: *Dios te haga santo. Amén. Guapo chico, guapa chica. Amén.*

Cuando van a acostarse nuestros caseros, tienen por costumbre tapar el fuego para evitar incendios. Al taparlo, hacen tres cruces, diciendo:

*Aitaren ta Semearen  
eta Espiritu Sainduaren izenean.  
Amen.  
Santa Kurutze  
Iru urre kurutze  
Aingeruak zatozte biar goizian  
gure etxera su eske.  
Etsaia apartakit  
Gurutzearen indarrez. Amen.*

En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén. Santa Cruz tres cruces de oro. Angeles, venid mañana por la mañana a nuestra casa en busca de fuego. Apártate, enemigo, por virtud de la Cruz. Amén.

Tapado el fuego y puesto el *suburni* (morillo) en posición horizontal, se hace la señal de la cruz con la badilla y se toca con ésta el lar, dejándola luego sobre el *suburni* de forma que haga cruz con él. La misma práctica en Lecaroz. Recuerdo una nota que me envió un hermano en religión, misionero en Luesia (Aragón). Allí ponen badila y tenaza en forma de cruz, diciendo: *Si viene el Angel, que encuentre luz; si viene el diablo, que encuentre cruz.*

En Aranaz (entre Vera y Santesteban) se hace la bendición del fuego del modo siguiente: La dueña de la casa, después de recoger el fuego, puesta de rodillas en la plancha, lo bendice con la badila en la mano, haciendo tres veces el signo de la cruz y diciendo:

*San Morelli,  
suba euk omendi,  
ez piztu ta ez itzali.  
Jesucristo etxe ontan sar bedi.*

... ni encendido ni apagado. Entre Jesucristo en esta casa.

Da luego un golpe en el lar con la badila dejando ésta sobre el fuego.

En Maya (Amayur) se signa también el fuego, diciendo: *Aitarren, Semearen, Espiritu Sainduren izenean. Amén.*

Entre las notas que he recogido relacionadas con este acto nocturno, guardo una oración o fórmula muy curiosa, copiada en Banca (cerca de los Alduides). Dice así:

*Oibel guzien petik,  
lapar guzien gainetik,  
etxean, zahar,  
kanpoan gazte.  
Abilki, hail!.*

Por bajo las nubes, por sobre las zarzas, vieja en casa joven fuera, ¡Andando!.

Tomaban ceniza de detrás de la placa de la chimenea y la esparcían en el aire, diciendo la fórmula. Quiso hacer lo mismo la sobrina de una bruja, pero se equivocó al recitarla, diciendo:

*Oibel guzien petik,  
lapar guzien petik.*

Por bajo las nubes, por bajo las zarzas.

De resultas de la equivocación (*petik* en vez de *gainetik*), se metió de cabeza en unas espinas y quedó toda estropeada.

Hay mucha costumbre entre nuestros caseros de bendecir ganados y campos; mas no con carácter supersticioso, sino como tributo rendido a la omnipotencia del Creador de este mundo.

Antiguamente en Arraioz, antes de sembrar el maíz, solían señalar una cruz en medio del campo. En ella sembraban primero el maíz, y luego en el resto del campo. Esto nos recuerda las cruces hechas con tejas nuevas, que se ven en los tejados de nuestros caseríos, como pararrayos que los defiendan.

En Amaiur (Maya) al terminar una labor de temporada, siembra de trigo, corte de hierba, etc., los trabajadores se persignaban, diciendo:

*Jaungoikoak izan dezala parte  
Aingeru eta Sainduak bertze ainbertze  
gaixtuak baterez.  
Guk artzen dugun tasaña (atsegiña)  
anima Purgatoriokoek ar dezaten...  
Aita Guria.*

Que Dios tenga parte (en este beneficio) los Angeles y Santos otro tanto, los malos (demonios), nada. Este descanso que nosotros tomamos, lo tomen las álmás del Purgatorio. Padre nuestro...

Hermana gemela de esta depreciación es la usada para santiguar el ganado, haciendo sobre él tres cruces y diciendo:

*Jaingoikuak eta Ama Birgiñak  
dutela parte;  
Aingeruak bertzearen bertze;  
etsai gaiztuak baterez.*

Que Dios y la Madre Virgen participen; los Angeles, otro tanto; el mal enemigo, nada.

En Lecaroz, al entrar las ovejas en la borda, se hace en la *ateka* (paso) una cruz diciendo:

*Yinkoak izan dezala parte;  
Aingeruek bertze ain bertze;  
etsai gaiztoak baterez.*

Que Dios participe; los Angeles, otro tanto; el mal enemigo, nada.

Y al decir esto se hacía con la mano ademán de alejar al enemigo.

En Baztán hay costumbre, el día de Ramos, de hacer crucecitas con *saratsa* (sauce). Se cogen ramitas, se les hace una incisión, y dentro de ella se mete una hoja de laurel. Llevadas a la iglesia a bendecir, se ponen en las casas y puertas hasta el año siguiente, en que se queman, sustituyéndolas por otras nuevas.

Podíamos citar aquí multitud de fórmulas infantiles, que han sido conjuros, parodias de cosas religiosas o costumbres supersticiosas, vigentes aun hoy en nuestro pueblo. Me limitaré a una curiosa fórmula que ha llegado a mi conocimiento acerca del modo de bautizar a los hijos, usado entre gitanos. Bautismo de inmersión, nada agradable para el chiquillo. Tómale la madre y, metiéndole en el río, le dice:

*Ziztun, zasztun,  
urean sartu.  
Otz gogor egin,  
Otz gogor egin,  
Kasta gaixtoa  
Jaungoikoak  
lapurretako ziñua  
eman dizazula.*

Zistun, zasztun (¿onomatopéyico?) ¡agua adentro!. Resistir el frío, resistir el frío, casta malvada. Que Dios para el oficio de hurtar el signo te dé.

Cuánta fórmula supersticiosa corre aún hoy en boca de nuestros aldeanos: deprecaciones encaminadas a obtener la salud o a evitar desgracias. Por ejemplo, la que existe en Maya, donde se cree que si dan en el reloj las once al tiempo de la consagración, habrá un difunto; y que, para evitarlo, es preciso tomar agua bendita de tres aguabenditeras distintas, de tres parroquias, en comenzando a dar las doce y antes que terminen de sonar. O aquella otra de Lesaka, en que para curar a un niño herniado se le ha de llevar a una arboleda el día de San Juan, a las doce de la noche. Hecha una cortadura en un árbol o planta, por ella han de pasar al chico entre tres hermanos (o tres de nombre Juan). El primero dice: *To Juan* (ten, Juan). El

segundo: *Ekarrak Juan* (tráelo Juan). El tercero *Artzak, Juan* (tómalo Juan). Si el árbol, cura, sanará el chico. Esta ceremonia es casi idéntica a la usada en Traz-os-montes y Beira (Portugal), según nos dice TEÓFILO BRAGA en el II volumen de su obra *O Povo Português*.

Qué de supersticiones religiosas corren en boca de los aldeanos. Juan BAUTISTA AGUIRRE, en sus *Platikak*, nos dice: "Hay quien cree que si al terminar la misa queda el libro o misal abierto, las brujas no pueden moverse del lugar en que se hallan y es fácil cogerlas". En Baztán me dijeron que, si dentro de la pila del agua bendita se colocan siete piedras, tres en posición horizontal y cuatro en vertical, las brujas no pueden salir de la iglesia. Qué de supersticiones, en que no es más pródigo el pueblo vasco que cualquiera otro, ni más la gente sencilla que cierta clase culta.

\* \* \*

Una de las materias en que más arraigada aparece la superstición popular es la relativa a la medicina. Os diré dos o tres ejemplos solamente, por ser característicos y estar muy extendidos.

Quien se dedica a recoger vestigios folklóricos, en tratando de saber qué fórmulas guarda el pueblo para curar ciertas dolencias, tropieza casi siempre en primer lugar con el modo de signar las *angailas* o *gangaillas* (escrófulas). No diré todas las variantes de esta fórmula medicinal; me limitaré a alguna que otra.

Un sacerdote de Labayen, a quien escribí años ha pidiendo detalles acerca de estos ritos, me decía: "Para persignar *angabillas* se toman en la mano nueve granos de sal; con un grano se hace una cruz en el apostema, diciendo de un aliento (esta es condición necesaria) las palabras siguientes:

*Angabillak dire bederatzi,  
bederatztik zortzi,  
zortztik zazpi,  
zazpitik sei,  
seitik bortz,  
bortzik lau,  
lautik iru,  
irutik bi,  
bitik bat.  
Angabillak egin dezatela zapart.*

Nueve son las angabillas: de nueve, ocho; de ocho, siete; de siete, seis; de seis, cinco; de cinco, cuatro; de cuatro, tres; de tres, dos; de dos, una. Que revienten las angabillas.

Al final se echan al fuego los nueve granos de sal. Esta operación debe hacerse durante nueve días, tomando los nueve granos. Se ha de decir la fórmula de un aliento y cada día tres veces. Y según un religioso de Oyarzun, antes del desayuno.

Esta fórmula deprecativa recuerda las canciones enumerativas, en que se han de repetir, pero al revés, las cosas enumeradas. Es un género de enumeración de virtud mágica en todos los pueblos.

Como las *Gangaillas*, así también se persignan los *Zingirios*. El *Zingirio* es un mal que se fija en las articulaciones. Para curarlo, me decía el comunicante de Labayen, se han de poner en una vasija unas cuantas brasas de fuego. De las hierbas bendecidas el día de San Juan se hacen cinco bolitas y se echan cinco veces al fuego, diciendo cada vez, mientras se expone al humo la parte dolorida:

*Zingri, zingri*  
*gurutz + zingri*  
*Salomón, nik,*  
*Espiritu Santuen birtutez baizik,*  
*sendatu.*

... sino por virtud del Espíritu Santo, curado.

Se rezan cinco Padrenuestros. Otros dicen:

*Zimbri, zembri,*  
*nik ez sendatu;*  
*San Juan Ebangelistak sendatu.*  
*Aitaren ta Semearen, etc.*

Zimbri, zembri, curado no por mi; curado por San Juan Evangelista. (En el nombre) del Padre y del Hijo, etc.

El pueblo mezcla la práctica piadosa con la supersticiosa, haciendo de ambas una sola. Así en Sumbilla, para curar estos *zingirios* toman tres ramitas que se envuelven en el rosario, cuidando que la cruz quede encima. Dicha la bendición, se echan al fuego las tres ramitas, aplicando el humo a la parte dolorida.

Con más o menos variantes, con fórmulas más o menos largas, el procedimiento para curar (o hacer que curan) estas dolencias determinadas es siempre el mismo.

Nos hacen sonreír ciertos ritos sagrados, digámoslo así, usados en casos parecidos. Para curar el *Inguruko mine* o panadizo, cuando se encona el dedo, usan de un procedimiento peregrino. A esta dolencia la llaman *urak eta suak artua*; cogido por el agua y el fuego.

Se écha agua en un puchero. Esta agua se vierte en una vasija. Dentro de ésta se pone boca abajo el puchero y encima de éste un peine; encima, dos ramos de laurel en forma de cruz, y encima de esto unas tijeras abiertas, en forma de cruz; y sobre ello la parte dañada. Si la enfermedad es de las denominadas *urak eta suak artua*, toda el agua entra dentro del puchero, que, como hemos dicho, está boca abajo, y queda recogida en él.

Os reiréis de estas ceremonias, como me reía yo al copiarlas de mi comunicante, María Cruz Mendiberri, de Lecaroz. Esta me aseguraba haber hecho la ceremonia el día primero de noviembre de 1917 con un hijo de la casa Dutzueketa, de Lecaroz; y que curó. ¿Le daremos crédito?. ¿Daríamos fe también a aquel buen casero baztanés, de más de 80 años, que me aseguraba muy formal haber él oído una vez a media noche los ladridos de los perros de Salomón?.

Os he hablado antes del *ingume*, la pesadilla, que es la preocupación de nuestros caseros al ir a acostarse. Para éstos el *ingume* es una especie de animal, suave, de mucho peso, que se desliza por el pecho apretándolo. Para tales casos hay oraciones, que os he leído antes. Pero ni vosotros ni yo hemos visto jamás ese animal sedoso. En cambio, Francisco Garbisu, el amo de la casa Lournaga, de Irurita (Baztán), aseguraba muy serio haber logrado coger una vez a ese animal. Le comenzó a subir por las piernas y por el cuerpo, hasta la garganta. Dicen que, si llega hasta ese punto, hace mucho daño. Es preciso cogerlo antes. Lo hizo él así, y consiguió atraparlo. Lo rompió en dos pedazos, que echó debajo de la cama. Dice que era una cosa blanda y de tamaño regular. No debe encenderse la luz si se llega a cogerlo. Cuando a la mañana siguiente fue a ver al *Ingume*, no lo halló.

En mis pesquisas folklóricas he visto que algunas veces los curanderos populares muestran resistencia a revelar sus secretos profe-

sionales. No poco me costó hacer hablar a una anciana de Elizondo, que conocía algunas de estas prácticas.

Os diré dos o tres de mis descubrimientos, y así terminaré mi charla.

Mi comunicante era Ramona Etxandi, que aprendió estas prácticas de su madre, y ésta de la suya. Ramona Etxandi tenía 89 años el 23 de noviembre de 1922, fecha de mi entrevista con ella.

Oíd una peregrina invención para curar la ictericia. Se la brindo a los médicos aquí presentes.

En una manzana, o en el pan, se ponen piojos vivos. Han de ser cinco, cogidos en cabeza limpia y sin enfermedad. Es preciso tragar esos animalitos. Si no bastan cinco, la segunda vez se toman siete. ¿Por qué tan extraña golosina?. Porque, dicen, con la ictericia se forma en el hígado una tela, y los animalillos se la comen.

Contra el mal de ojos, en un pedacito de papel se ponen, en vez de las *belarronas* (hierbabuna), nueve granitos de trigo bendecidos. Con ellos se signa el ojo dolorido, diciendo: *Zingirio da Salomon, etc.* Y al llegar el momento de las oraciones, se dice:

*Santa Lutzia,  
begietako bixta konserba diozazu,  
konbeni bazaio.*

Santa Lucía, consérvale la vista si le conviene.

Padre nuestro y Gloria. Aconsejan acudir al conjuro apenas sentirse los dolores.

Habéis oído hablar de la hidropesía; pero a buen seguro no os habrá ocurrido que sea una Santa. Para los curanderos sí que lo es. La anciana de quien os hablé antes me daba la siguiente receta para curar dicha enfermedad: Se toma una cinta de color rosa y se la sujeta a la cintura cómodamente, ni floja ni prieta. Ha de ser bendita. Se toma después un licor, v. gr., vino rancio, con rosquillas; y se acuesta la persona. (Algunas veces no lo hacen). En nueve días ha de comerse todo eso, pero teniendo sumo cuidado de no desperdiciar nada, ni una gota de vino, ni una migaja de las rosquillas: es condición esencial. De ese alimento se ha de tomar una sola vez al día, cuidando de hacerle durar los nueve días, sin que nada sobre. Antes de *comer* tal remedio, se persigna el paciente y reza siete credos. Y antes

de recitarlos se dice:

*San Intrufizian izenian  
zazpi kredo.*

En nombre de Santa Intruficia, siete credos.

Y así durante el novenario. Me decía la curandera que ya a los dos o tres días comienza a disminuir la hinchazón; la cinta va descendiendo. Al noveno día hay que quemar todo lo que resta: migajas, gotas de vino, cinta; todo, en una palabra.

Durante el tratamiento puede tomar el enfermo lo que quiera como bebida. Pero la comida ha de ser de vigilia limpia. El remedio se ha de tomar en ayunas. Y además, como me decía una parienta mía, casera donostiarra, interrogada sobre el caso: se ha de celebrar una misa con estipendio recogido de limosna. Las tres primeras personas limosneras han de ser viudas, y las tres rezar el rosario. Peregrinos modos de curación, muestra de las creencias populares.

\* \* \*

Lo indicado en esta lectura nos da a conocer un aspecto poco estudiado, creo yo, de nuestro pueblo. Como en todos los del mundo, en el vasco ha cuajado la superstición. Pero no creo que en él se haya afinado ni más ni menos que en otros europeos, de los llamados civilizados.

Nos interesa estudiarlo en este aspecto, porque seguramente en manifestaciones como las expuestas hallaremos supervivencias de prácticas gentílicas, que, a pesar de los años, no desaparecen, aunque poco a poco vayan menguando. No ha mucho tomaba yo datos de una de esas curanderas populares, cuyo radio de acción es muy extenso. Al interrogarle sobre estas prácticas, sobre estos modos de curar *zinzirios*, etc., me decía.

*Ori eztugu eiten orai;  
sobera luzea da.  
Orain erremediak ematen ditugu.*

Ahora ya no hacemos eso; es demasiado largo. Ahora empleamos remedios (medicinas).

Ahora curan con remedios; y, según he sabido, dicha curandera los trae de Francia y Alemania.

Deber nuestro es estudiar estas manifestaciones populares para dibujar con exactitud el perfil espiritual de nuestro pueblo; y quizá también para restaurar algunas de sus oraciones y prácticas religiosas.

## 20. MEDICOS Y MEDICINA POPULAR EN EL PAIS VASCO

Leyóse en el *Coliseo Albia* de Bilbao, el día 27 de Setiembre de 1935, a las *Hermandades de San Cosme y San Damián*. Como la anterior, se publicó en *Cuadernos de Etnología y Etnografía*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, n.º 17.

Accediendo al deseo de los organizadores de este acto, voy a dirigiros la palabra durante unos momentos. Y no para tratar de cuestiones trascendentales, sino sencillas, que sirvan de anuncio de lo que luego va a venir y constituye el *clou* de la fiesta. Me refiero al programa musical.

A la hora de escoger el tema, pensé que a vosotros, médicos que os agrupáis bajo la advocación de San Cosme y San Damián, os habían de interesar algunas notas referentes a medicina popular, que llevo recogidas en mis correrías folklóricas. Muchos de vosotros tenéis noticia de fórmulas iguales o parecidas a las que os voy a leer esta noche, oídas quizá cuando prestabais servicio en alguna pequeña aldea. Las desconocerán, en cambio, los que os acompañan y dan a esta sala el aspecto brillante que presenta.

\* \* \*

En no pocas canciones de asunto amoroso que el folklorista anota en sus cuadernos, se alude a una enfermedad y su remedio, a un mal y su médico. EL mal es el de amores, el enamoramiento; el médico es el cirujano, el practicante, como hoy diríamos. La alegoría *amor-enfermedad*, el recurso poético de comparar el mal de amores a una

enfermedad, es un t3pico, un como *clis3* obligado en las canciones laburdinas y suletinas y en las de la montaa navarra, abierta a las auras literarias populares de Laburdi y Zuberoa. No la busqu3is, en cambio, en la poes3a popular guipuzcoana o vizcaina. Hay en la canci3n de amor vasco-francesa cierto matiz literario que la distingue de la de aqu3.

En el g3nero po3tico de que hablamos, al mal de amores se le llama *sukar*, *sukarmalina*, *ezkonmina*, es decir, fiebre, fiebre maligna, ansias de casar. Es una fiebre que amenaza gangrenar a la persona, —*gangrenatzeko arrisku*—, fiebre de la peor calidad, que devora el cuerpo y chupa la sangre:

*Sukarrik gaixtoena da amodioa:  
yaten deraut bihotza, edaten odola.*

La peor fiebre, el amor: me come el coraz3n, me bebe la sangre.

Es el mal de amores una tristura que se apodera del sujeto:

*Plañü niz bihotzetik,  
gaitza zer düdan eztakit,  
tristezia batek hartürik.  
Enüke axolarik  
baliz erremediorik  
ene gaitza sendo ahal lironik.  
Ezta mündian barberik,  
bat baizik,  
ene gaitza zertarik den  
ezagützen dianik,  
eta hura berantetsirik,  
baniagozü gaixua tristerik.*

Du3eleme del fondo del coraz3n, cu3l sea mi mal, lo ignoro; poseido (estoy) de una tristeza (inexplicable). No me preocupar3a, si hubiera remedio capaz de curar mi mal. No hay cirujano en el mundo, sino solo uno, que el origen de mi mal conozca; y harto de esperarle, aqu3 me estoy, triste y pobre de mi.

En una canci3n muy conocida, muy vulgarizada en todo el pa3s, *Ituren ari nuzu*, se habla del mal de amores, seaaalando as3 sus caracter3sticas:

*Ezkon-mina dutala zuk omen diozu:  
 nik ez dut exkon-minik: gezurra diozu.  
 Ezkon-mina dutenak seinale dirade:  
 matel hezurak seko, koloriak berde.  
 Andrea, jan ezazu sagar gezamina...*

Dices que tengo mal de amores (ansias de casar): No lo tengo: te engañas. Las señales de quienes tal padecen son: mandíbulas enjutas, color verdoso. Mujer, come manzana agridulce...

Para curar estas enfermedades del alma, que repercuten en el cuerpo, se recurre al practicante, *barbera* que dicen los caseros, el cual cumple sus deberes profesionales, desde luego muy rudimentarios, como declara la siguiente canción:

*Jaun barbera, erradazu,  
 othoi, zuk plazer baduzu:  
 sendagailurik balin bauzu,  
 orai beharretan nauzu:  
 eritasun handi batez  
 hurran akabatu nuzu.  
 —Emanadazu besuia,  
 mira dezadan folsuia.  
 Sukarrik batere ez duzu;  
 fresko daukazu larruia.  
 Nondikan sofritzen duzun,  
 erranedazu egia.*

Señor médico, decidme, por favor, si os place: si tenéis algún remedio, ahora lo necesito: una gran enfermedad me tiene a punto de perecer. —Dame el brazo, para que examine el pulso. Fiebre, no tienes; la piel está fresca. ¿Dónde te duele?. Dime la verdad.

Bajo muy distinta figura alegórica representa a veces la musa popular el mal de amores: la de una serpiente que roe las entrañas del enfermo. Para curar el mal, el poeta sugiere diversos remedios, bien que convencido de la inutilidad de los mismos. Dice así:

*Sugearen ausikiak badu ondorio.  
Hura ezin senda ere daike erremedioz,  
mainuak emanik ere dupa bat olioiz;  
harek senda baleza, ez laike kario;  
sangratziak ere naski ez balio,  
gaitza emenda lio:  
gorputz guzia sukar batek har lio.*

La mordedura de serpiente trae consecuencias. No se cura con remedios, ni con baños en un tonel de aceite; si esto la curara, no sería caro; ni sirve el sangrar, el mal iría en aumento: la fiebre se apoderaría de todo el cuerpo.

Bien se echa de ver en los ejemplos aducidos que la *musa popular* se sirve de este patrimonio común o fondo poético de dos maneras diferentes: ora exhalando en forma un tanto vulgarcita sus quejas, ora encubriendo bajo la alegoría una burla maliciosa o una sátira cruel. En este segundo caso el poeta señala el remedio insinuando que ciertos males (sí así cabe llamar las leyes de la naturaleza) se curan a plazo fijo. El encargado de curarlos es, como se ha dicho, el *barbera*. El ha sido —y quizá lo sea aún en algunos lugares—, quien hace las veces de médico, sobre todo en casos no graves. El médico, tal como hoy lo conocemos, era muy raro en época no lejana. En el Archivo del Ayuntamiento de Baztán he hallado un llamamiento, fechado 17-abril-1838, que dice así:

“Dijeron S.M. que la salud pública se halla expuesta en esta valle a falta de *profesores*: pues en todos los pueblos no hay más que cirujanos, sin que haya en todo él un solo médico para asistir a los enfermos; por lo que determinan se pongan carteles solicitando uno, y que su conducción se pague hasta 400 ducados de los expedientes del valle, y lo demás por los pueblos, así como se hace con el Boticario”.

Notemos de paso que el Ayuntamiento baztanés se preocupaba de la salud pública y provisión de médicos y remedios. El dos decisiones suyas, de 1832 y 1833, se habla de la “*urjente necesidad*” de proveer al valle de sanguijuelas, para que los enfermos sepan a dónde acudir y qué han de pagar por su uso, etc...

El cirujano es el personaje central en este género de canciones; rara vez aparece el *mediku* o *miriku*; y si se le menciona, es para ridi-

culizarle. Vaya este cuento referente a un médico que pretendía la plaza del pueblo de Ezcurra (Navarra). Había allí un vecino, llamado Yoanes, encargado de examinar a los pretendientes. Llegado el nuevo aspirante, le llevó el examinador junto a una kutxa o arcón y le preguntó “¿Que hay en ahí dentro?” —“¿Yo qué sé?”, contestó el médico. —“Si no sabes lo que hay ahí, ¿cómo vas a saber lo que hay dentro del cuerpo?”, replicó Yoanes. Y sin más examen, le despidió, dándole por inepto. También sabe la musa popular ridiculizar al cirujano poco habilidoso, que se aventura a hacer una operación y fracasa. Sirva de ejemplo la siguiente poesía vasco-francesa. Trata de un bizco que, por torpeza del *barbera*, quedó tuerto.

*Fortuna erori zait burutik behera:  
zuri baitautzut esker gure jaun Barbera  
Harriturik bakotxa niri dago beira,  
bi begiez;  
Nik guziak ikusten begi bakar batez.  
Lehen biez,  
orai batez,  
oro ikusten begi batez.  
Mundu hau betea da zenbat nahigabez;  
Barberak okertu nau, okiltxe izanez.  
Lehen banindagoen ardura nigarrez  
bi begiez.  
Zertako biez egin?. Aski daite batez.  
Lehen biez,  
orai batez;  
jaun hari esker, begi batez.  
Nonbait balinbadira bi bortz liberako  
bietarik ohoinak ez dik bat utziko.  
Zuhurra den gizonak ez beza egin lo  
bi begiez.  
Barberak manaturik egiten dut batez:  
lehen biez,  
orai batez,  
zuhurren gisa begi batez.  
Zure ohoratzeko, gure jaun Barbera,  
lau koplak ez dirade izanen sobera:  
lehen ikusten nuen Betirisants bera  
bi begiez;*

*Milesker, jaun Barbera, egundanik batez,  
Lehen biez,  
orai batez.  
Hobe lizate niholaz ez.*

Me ha caído la suerte de cabeza para abajo: gracias te doy, señor practicante nuestro. Todo el mundo me mirá aturdido con dos ojos; yo veo a todos con un solo ojo. Antes con dos, ahora con uno, todo lo veo con un ojo. Este mundo está lleno de contrariedades; el cirujano me ha puesto tuerto, siendo antes bizco. Antes andaba a menudo llorando con dos ojos. ¿A qué hacerlo con dos?. Basta con uno. Antes con dos, ahora con uno; gracias al señor ese, con un ojo. Si acaso aparece por ahí un par de duros, de los dos el ladrón no te dejará uno. El hombre avisado se guarde de dormir con dos ojos. Por orden del practicante lo hago yo con uno: antes con dos, ahora con uno, como los prudentes, con uno. Para honrarte, señor practicante nuestro, no son cuatro coplas demasiado. Antes veía yo el hambre con dos ojos. Muchas gracias, señor practicante; de hoy más con uno. Antes con dos, ahora con uno. Mejor fuera (no verla) de ninguna manera.

\* \* \*

Estos cirujanos (con los médicos de las grandes poblaciones) eran los oficialmente reconocidos para curar enfermedades. Pero en tiempos más o menos remotos hubo otras personas en quienes se reconocía virtud especial de curar: me refiero a los saludadores. Y los traigo a cuento por haber sido tanto su prestigio, que Ayuntamientos y otras entidades oficiales los contrataban para curar, para "saludar", como se decía, a personas y animales<sup>1</sup>.

En folklore se da el nombre de *saludador* al séptimo hijo en línea ininterrumpida masculina. Hay pueblos, con todo, en que ese mismo nombre, con la virtud a él aneja, se da también a la séptima hija en línea ininterrumpida femenina. Es creencia popular que el saludador tiene una cruz debajo de la lengua o en el cielo de la boca, y que cura de rabia por la virtud que posee de absorber, sin quemarse, aceite hirviendo, para luego echarlo en la herida o mordedura de perro rabioso. Dice FRANCISQUE-MICHEL que curanderos tales los ha-

<sup>1</sup> "Saludar" se toma también en sentido ortodoxo, puesto que en canciones y preces que he recogido, hablando del pan bendito, se dice *apezak salutatu*, bendecido por el sacerdote. Aceptación que no halló en los Diccionarios de Azkue y Ihande.

bia principalmente en Guipúzcoa; y que por ser oficio muy lucrativo, fuerza era que en familias de siete hermanos (varones) uno de ellos lo tomara (*Le Pays Basque*, París, 1857, pág. 149).

No sabría yo decir si en otras regiones de nuestro país abundaban o no tales curanderos. En Baztán, donde vivo, los saludadores no eran del lugar, sino traídos de fuera. Del 17 de diciembre de 1682 es la siguiente nota, recogida en el Archivo del Ayuntamiento baztanés:

“Itten libraron... a favor de Yuan de Urrutia y Aldecoa, Theorero... 466 1/2 Rs., por los mismos que se a ofrecido gastar por los Señores Jurados presentes de este valle y por horden suya, en diferentes posadas de los lugares de que se compone, en las comidas que se dieron a Domingo Pesado, quando este presente año vino a saludar las Personas y hazienda deste valle, por haber empezado a cundir la enfermedad del mal de ravia en diferentes ganados...”.

Domingo Pesado, era, como si dijéramos, *saludador* oficial de Baztán; y no porque allí viviera, sino por estar asalariado a razón de cuatro ducados por año, mas alguna otra cantidad —“moderado salario” dice la decisión del Ayuntamiento—, para cuando fuese preciso llamarle... No poco trabajo debía de tener en Baztán el saludador, puesto que el Ayuntamiento, en Junta celebrada por Navidad de 1682, dice que “suben mucho los gastos, ya que en cada lugar le han hecho y harán detener más tiempo del necesario...”. Por esto ordena que cada pueblo contribuya a sufragar los gastos. Mucha fe tenían, sin duda, en tales saludadores o curanderos. Y no se desempeñaría mal nuestro Domingo, puesto que todavía en 1688 hay una partida que dice: “66 Rs. al saludador Domingo Pesado por su viaje que ha echo a este valle”.

A veces confesaban los saludadores ser superchería cuanto hacían. De uno de ellos cuenta GASPARD DE LOS REYES en su *Campo Elysio* —y lo trae Feijoo—, que estando en prisión “instaba con importunos ruegos al Carcelero sobre que le dejase salir un día de fiesta a saludar y bendecir a la gente que concurría, ofreciendo partir con él el dinero que había de sacar”. Al fin confesó el embuste y dijo que así le iba lindamente, “porque con soplar los días de fiesta gano

lo que he menester para holgar, comer y beber toda la semana". (FELIJO, *Teatro Crítico*, T. III, Discurso Primero [Nueva edición, Pamplona, 1784, pág. 10]. Viene asimismo en *Del Folklore Asturiano*, de AURELIO DE LIANO DE AMPUDIA, Madrid, 1922, pág. 1277.

Ni la tradición, ni las prohibiciones eclesiásticas, ni los acuerdos concejiles nos dicen todas las características de los saludadores. Según el Diccionario de Ciencias Ocultas de Migne, tenían en el cuerpo una señal en forma de media rueda. Estos embaucadores decían descender de Santa Catalina, a quien, como es sabido, se representa en la iconografía religiosa con una rueda, instrumento de martirio. El mismo Diccionario dice en otro lugar que en tiempos pasados hubo hombres en España de constitución o temperamento superior, a los que llamaban *saludadores*, *santiguadores*, *ensalmadores*, *hombres incombustibles*, dotados de virtud no sólo de curar con su saliva toda clase de enfermedades, sino también de manejar impunemente el fuego. Podían tragar aceite hirviendo, caminar sobre carbones encendidos, pasearse tranquilamente sobre hogueras en llamas. (L'Abbé MIGNE, *Dictionnaire des Sciences Occultes*, 2 vols.: I, 1846, *Incombustibles*, col. 877; II, 1852, *Salutadores*, col. 4777<sup>2</sup>).

Acerca de la rueda de Santa Catalina dice GASPAR NAVARRO en su libro *Tribunal de Superstición Ladina* (Huesca, 1631) que "estos saludadores... para encobrir la maldad, fingen ellos son familiares de Santa Catalina o de Santa Quiteria y que de estas Santas han recibido virtud para sanar de rabia... y saludan con saliva y aliento no solo a los enfermos, mas también a los sanos; y saludan el pan y lo mandan guardar por reliquia".

De los saludadores se afirma en unas notas amablemente cedidas por el *Archivo de Etnografía* de Cataluña que "saludan la sal; pueden detener en seco un caballo desbocado, y el caballo se arrodilla ante él; apaga de un soplo un horno encendido, etc...".

2 Al leer u oír la maravillosa virtud de caminar entre llamas y sobre ascuas sin quemarse, atribuida a los curanderos, queda uno atónito, no sabiendo qué admirar más, si el hecho en sí, o la fantasía del escritor. Hay, con todo, regiones no sólo en India, sino en España, donde el caminar sobre ascuas sin quemarse es una realidad. Lo hacen en la noche de San Juan los muchachos de San Pedro Manrique, en Castilla la Vieja. Y no sólo ellos, también una madre que tenía un hijo gravemente enfermo, una muchacha de familia hidalga sanpedrana. Más frecuente es el paso de la hoguera por los niños. Terminada tan arriesgada práctica, se inicia en el citado pueblo el baile de mozos y mozas hasta la mañana de San Juan. (Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, año 1947, pp. 78-85: *El Portento de caminar sobre el fuego*, por Pedro CHICO Y RELLO).

¿Serían de origen español los tales, como insinúan ciertos libros?. THEÓFILO BRAGA, portugués, asegura que los saludadores son un tipo común a toda la península. Su oficio estaba prohibido por las ordenaciones manuelinas (*O Povo Portuguez nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, 1885; 2 vols.: la cita en II, pág. 187).

Si en el País Vasco hubo personas dedicadas al lucrativo oficio de saludadores, parece ser que al menos los especialistas, los ases que diríamos, no eran de aquí. D. EDUARDO DE ESCARZAGA, Rector que fue del Seminario de Vitoria, declara no haber hallado dato alguno de saludadores que habitaran en Gordejuela (Vizcaya). El Concejo municipal de aquellos tiempos (1548) velaba sin duda por que en el pueblo no se introdujesen saludadores, brujos, hechiceros, etc. En la visita eclesiástica de 1550 se dictó la siguiente prohibición: "Por quanto los saludadores y conjuradores alquilados, comúnmente son personas sospechosas y vanas y de mal exemplo, por ende mandó el Señor Visitador a los vecinos del pueblo, ni alquilen, ni tengan saludadores, ni conjuradores, ni otros hechizeros ni adevinos, enxarmadores, ni personas que cortan la letra ni curan la rosa, ni vanas supersticiones, ni echen nóminas o otras cosas vanas reprobadas de derecho debino y humano". Ello no obstante, la superstición de traerlos y emplearlos perduraba en Gordejuela en el siglo XVIII, "pues todavía en 22 de junio de 1740 el Concejo admitía por saludador del valle a Valentín Gutiérrez, natural de Torrelovatón (Valladolid), habitante en el pueblo de Llanteno, por el sueldo de dos cuartos de vellón al año por vecino". (*Descripción Histórica del valle de Gordejuela*, Bilbao, 1919, pág. 93).

Análoga prohibición leemos en las *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, ordenadas por D. BERNARDO DE ROJAS Y SANDOVAL, su Obispo. Es notable la disposición que traslado:

"Por experiencia vemos, que hazen gran daño a la República Christiana los ensalmadores, saludadores, y bendezidores, por que comunmente los que vsan semejantes abusos, quieren aplicar sus falsas palabras por vía de medicina, que ni son ciertas, ni approbadas, según nuestra sancta Fee Cathólica. Y por que (en quanto pudiéremos) deseamos extirpar de nuestro Obispado semejantes cosas, S.S.A. estatuyamos, y mandamos, que ninguna persona, sin licencia nuestra, y aprobación, o de nuestro Vicario

general, vse de semejantes palabras, y ensalmas: y nuestro Vicario general, ni oficial, no permitan en nuestro Obispado saludadores, o benedizores no aprobados, ni nóminas: y mandamos los castiguen con todo rigor, conforme a su delicto". (Pamplona, 1541, fol. 138 verso)<sup>3</sup>.

No sólo en el de Pamplona, también en otros Obispados se requería licencia y aprobación eclesiástica para ejercer este oficio de curandería, como nos lo declara el arriba citado P. FELIJO: "los Saludadores por lo común son examinados, o por los Señores Obispos, o por el Santo Tribunal" (I.c., pág. 8).

¿Qué palabras, qué fórmulas eran las aprobadas?. Lo ignoramos. Las que hemos recogido de curanderos populares dedicados a semejantes menesteres nos parecen poco ortodoxas, no porque contengan conceptos teológicamente heréticos, sino porque la virtud curativa va en ellas aneja a determinada práctica o rito, a cierto número de veces que se ha de recitar la fórmula medicinal, y todo ello en tales y cuales circunstancias.

No obstante prohibiciones eclesiásticas y acuerdos concejiles, las supersticiones y los embaucamientos perduran mucho tiempo. En 1865 escribía GOROSABEL sobre el procedimiento seguido por los saludadores para curar mordeduras de perro rabioso: "Todo el misterio de estos empíricos curanderos se reduce a hacer una cisura en la parte que ha sido mordida por el perro rabioso, y chupan en ella todo cuanto pueden la sangre inficionada del veneno. Al propio tiempo, para dar a este acto cierto aire de religiosidad, invocan con una cruz a la Santísima Trinidad, así que a varios santos y santas, concluyendo con dar tres soplos". (PABLO GOROSABEL, *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*, Tolosa, E. López, s. f., seis vols.: I, página 359 ss.).

El mismo nos dice que en 1860 hubo en Goyaz de Guipúzcoa un famoso saludador, Antonio de Iraola. Fue llamado a Vizcaya a curar a un hombre mordido de perro rabioso. Hizole la acostumbra-

3 "... nola fu ematea saludadore enbusteroek, ta orreki libratuko dela errabiatik; ta egitea amiñek zenbait zeremonia sekreto edo orazione-itxura, ta ixilduko dela aura". ... como el soplar los embusteros saludadores, y que con ello se libraré de la rabia; y el practicar las viejas ciertos ritos secretos o falsas oraciones, y que se calmará el niño. De un sermón *De superstitione*, predicado en 1782 por Joaquín Lizarraga, párroco de Elcano (Navarra). (Sermonario inédito, conservado en el Colegio de Lecároz, p. 40).

da operación, y el enfermo sanó. Había en la misma casa un perro de mala catadura, a quien los familiares del enfermo quisieron tener atado mientras el saludador permanecía en ella; mas éste, fiado de su milagrosa virtud antirrabiosa, se empeñó en que el tal perro estuviera suelto. Andando, pues, nuestro saludador en estos menesteres, mordióle el perro en la cara; y a consecuencia de la herida, moría él a los 46 días. Con lo cual, dice Gorosabel, decayó la fe de aquellas gentes en esta suerte de curanderos. (l.c., pág. 360).

Como el del perro que acabamos de referir, hay otros casos cómicos de saludadores, a quienes no valieron fórmulas cabalísticas ni imprecaciones. Dos voy a aducir. El primero, tomado del P. Feijoo, es una bonita ilustración del conocido refrán: *el miedo guarda la viña*. Cuenta el sabio benedictino de un saludador, a quien llamaron "para que, o curase o matase a una vaca, tocada de rabia. Vino; pero por más que le animaron, no se atrevió a entrar en el corral donde estaba la vaca. Lo más que hizo fue entreabrir un poco la puerta, y desde allí soplar, y más soplar, teniendo gran cuidado de cerrar la puerta siempre que la vaca se encaraba o se quería acercar. Al fin, no aprovechando nada, ni sus soplos, ni sus deprecaciones, se tomó la providencia de matar la vaca de un escopetazo". (*Teatro Crítico*, l.c., p. 9).

El segundo, que bien podía titularse "el alguacil alguacilado", aparece en las anotaciones que el Dr. ANDRES LAGUNA puso al *Dioscórides* griego, al trasladarlo en lengua castellana. Dice así Laguna: "Hállanse también ciertos saludadores, que prometen de sanar con palabras todas las mordeduras de las serpientes, y de embotar la malignidad de las fieras. Los cuales si fuesen de vida exemplar o reluziese en ellos una mínima centella de pías y religiosas costumbres, creería yo fácilmente hauerles sido dada de Dios tal fuerza, contra las humanas enfermedades, cual fue concedida a muchos sanctos varones, de los cuales quiso vsar nuestro redentor, como de aptísimos instrumentos, para remedio de nuestros males. Empero como sean la hez del mundo, y todo género de maldad se aposente y albergue en ellos, no puedo en alguna manera dar crédito a sus encantos, ni persuadirme que tengan tanto vigor. Acuérdome que en Salamanca, siendo yo allí pupilo, un día de Sant Juan, quasi a boca de noche, quando todos ya desamparauan la fiesta, pensando que fuesse acabada, soltaron de improuiso un toro muy brauo, hallándome yo a

caso en medio de toda la plaza, junto a un saludador patituerto: el qual viendo su peligro y mi miedo, y sacando de flaqueza coraje, me dixo que no temiesse, porque a él le bastaua el ánimo de encantar la fiera, y sacarme a paz y a saluo. Por donde yo assegurado de sus palabras, me puso todavía quatro passos tras él, tomándole por escudo, hasta ver en qué paraua el mysterio: por quanto ya no hauia orden de huyr. Mas el torillo mal encarado, que no se daua nada por palabras ni encantos, porque sin dubda deuia ser Lutherano, enuistió luego con su merced, y le dio dos o tres bueltas bien dadas: y así el desuenturado que pensaua socorrer a los otros, quedó estirado y medio muerto en el corro, aun que a mí me cumplió la promesa: porque mientras él andaua embuelto en los cuernos del toro, me acogí más que de passo, y me puse en cobro: gratias a mis desembultos pies, que dexauan de correr, y bolauan. Así que de allí adelante ninguna fe di a semejantes chocarreros y burladores: dado que en esto y en lo demás, me remito al sano parecer de la Sancta yglesia que los consiente". (*Pedacio Dioscórides Anazarbeo*, acerca de la materia medicinal... traducido de lengua griega en la vulgar castellana e ilustrado... con anotaciones... por el Doctor Andrés de Laguna, Médico de Julio III, Pont. Max. Salamanca, Mathias Gast, 1566, pág. 612).

Vistas de una parte las invectivas del Dr. Andrés de Laguna contra los saludadores, en quienes ve toda clase de maldades, y de otra la sumisión que muestra al parecer de la Iglesia "que los consiente", piensa uno si la tolerancia o aprobación eclesiástica no se reducía a mera constancia de buena vida y costumbres de los saludadores.

Como queda dicho, los Ayuntamientos se oponían al tráfico de tales supercherías. Leemos en Gorosabel que Azpeitia en 1743 y Rentería en 1735 tomaron severas medidas para impedirlo. Renováronse las prohibiciones con ocasión de un caso ocurrido en Anoeta. Una niña fue mordida por un perro rabioso. El saludador, —esta vez era de Albiztur—, cumplió su rito con toda exactitud, pero encargó a los padres llevar la niña a cierta mujer de Hernani, para que le aplicase una piedra *culebrera* especial que poseía. Se hizo todo como lo mandó el curandero; pero sin resultado. La niña murió a los 28 días. Y el mismo día de la muerte informaron al saludador de lo ocurrido, rogándole hiciese desde su casa el ensalmo consabido. Así lo hizo, pero en vano. Aquellas gentes quedaron persuadidas de ser el saludador el causante de la muerte de la niña, mediante la virtud que tenía de Dios para este efecto. (l.c., págs. 361-362).

No han llegado a nosotros las fórmulas que usaban los *benedicidores* para curar la rabia, ni los ritos o ceremonias con que sincera o mentirosamente embaucaban a la gente. Mas quedan aún en boca del pueblo muchas prácticas que, si no las mismas, son hijas o hermanas de las empleadas por los saludadores de antaño. Nada tan divertido para el folklorista como repasar los cuadernos en que ha ido almacenando notas y más notas de creencias populares. El tratamiento de la hernia, por ejemplo, si bien es verdad que llevado a efecto mediante operaciones o uso de bragueros es de resultados más prácticos y definitivos, no tiene, en cambio, la *poesía misteriosa* de los viejos sistemas curativos populares. Me refiero a la hernia infantil. ¿Cómo la curaban, mejor dicho, como dicen que se cura o se curaba esta desgracia infantil?. En Lesaca (Navarra), de la siguiente manera. A la medianoche de San Juan se lleva el niño a una determinada arboleda. Hecha en cierto árbol una incisión, levantando la corteza, se pasa el niño por la hendidura. Tres hermanos, o tres que se llamen Juan, han de ser los oficiantes de la ceremonia. Al pasarse la criatura de mano en mano, dicen así:

*To, Juan;*  
*Ekarrak, Juan;*  
*Artzak, Juan.*

Toma, Juan; tráelo, Juan; toma, Juan.

Si el árbol sana del corte, curará el niño.

En Sara (Laburdi) han de ser cuatro, de nombre Juan Bautista, y reunirse en derredor de determinado roble —parece que en Sara hay dos especiales. La fórmula para pasar el niño de mano en mano es la siguiente: *Nik dut, nik dut*, "lo tengo". No vayáis a creer que esta superstición sea exclusiva del País Vasco. Hablan de ella autores portugueses, franceses, rusos, etc. Pero en ninguna de las variantes he hallado la condición indispensable exigida en Elgorriaga (Navarra). En este pueblo, la víspera de San Juan se practica en un roble joven una hendidura, en la que se introduce una cuña, para que se mantenga abierto de parte a parte. En dando las doce campanadas de medianoche, tres hermanos seguidos pasan el niño tres veces a través de la hendidura, diciendo:

*To, Juan;*  
*To, Joxe;*  
*To, Pranxisko.*

Toma, Juan; toma, José; toma, Francisco,

Condición indispensable: que la operación se haga mientras sueñan las doce campanadas; de lo contrario, no hay curación. Se cierra después el árbol, tapándolo a la manera usada en los injertos. Si el árbol sana, curará el niño.

He aquí una serie de recetas sencillas y económicas, con que remediar multitud de males frecuentes.

¿Tenéis verrugas?. Os basta tomar en la mano tantas piedrecillas como verrugas tengáis y con aquéllas frotar los tales lunares. En vueltas luego las piedrecillas en un papel, las dejáis en una encrucijada. Quien las recoja, se quedará con vuestras verrugas. Os parece demasiado sencillo el procedimiento y deseáis que vuestra curación se revista de un poco de poesía: decid nueve veces de un aliento y mirando al arco iris:

*Ortzadarrak uda edaten;  
nere karitxak orain yuaten.*

El arco iris bebe el agua: ahora se van mis verrugas.

O bien tomad tantas hojas de higuera como verrugas tenga el paciente. Escondedlas, sin que éste se dé cuenta de ello; y según vayan secándose, las verrugas caerán por sí. ¿Que no obtenéis resultado?. Contad las estrellas del cielo, en gran número; y cuando de fatiga no podáis seguir contando, decid: *Yinkoak kontala*, las que puede contar Dios. Procedimiento curioso asimismo y sencillo el de poner una corteza de tocino en la hendidura de una tapia. Se le da vuelta de noche durante nueve viernes seguidos. La mujer que lo ensayo y me lo contaba, me dijo que desapareció el tocino, mas no la verruga.

¡Cuánta variedad de prácticas supersticiosas, por no llamarlas medicinales!. La curación del orzuelo es muy sencilla: basta fijar la vista en una botella de aceite; o bien, como dicen en San Juan de Pie del Puerto, signarlo con el anillo de boda de una viuda.

¿Padecéis de reuma —del que se cuentan 24 clases?. Para curarlo basta llevar en el bolsillo un ajo; o bien untarse con aceite de lirón. El cual es tan fuerte, dicen, que, echada una gota en la palma de la mano, sale por el envés.

¿Os incomodan neuralgias o dolores de cabeza?. Aplicad sobre las sienas alubias partidas, y desaparecerán vuestros males.

¿Os aqueja el dolor de muelas?. Llevad en el bolsillo castañas indias, y asunto concluido. O bien, aplicad un sapo vivo en la mejilla correspondiente. Dicen que el efecto es seguro.

¿Se trata de curar un empacho?. Poned sapos descuartizados sobre el vientre del enfermo.

Las calenturas se curaban en Beramendi (Navarra) —el 27 de octubre de 1918—, descuartizando un pollo vivo y abriéndolo en dos mitades. Sangrando aún el pollo, apliqueselo inmediatamente sobre el pecho del enfermo, en la seguridad de que sanará.

¿Cómo curar el panadizo, del que dicen los caseros que hay siete clases?. En San Juan de Pie del Puerto, metiendo el dedo en la yema del huevo; o tres veces en agua hirviendo, como dicen en Maya (Navarra).

¿Que vuestros hijos tienen lombrices?. He aquí un remedio curioso: tomad ajo, y cortadlo en pedacitos, que ensartaréis en un hilo, distribuyéndolos en tres porciones. Una de éstas, al colgar el hilo por el cuello, ha de quedar de manera que con el movimiento toque la espalda; las otras dos han de caer delante del pecho.

Para el mal de corazón es buen remedio tomar todo sin sal durante un año y un día.

Para la hidropesía, estar 24 horas envuelto en cataplasma de cebollas.

Se cura la epilepsia —sin bromuros ni lumbinales—, yendo al camposanto a medianoche y tomando tierra de la sepultura de la última viuda difunta. Se cuece la tierra en agua, que se ha de beber en ayunas durante nueve mañanas seguidas.

Los forúnculos se curan en Baja Navarra mezclando manteca sin salar, sebo de candela, cinco gotas de cera bendita, siete de agua bendita, nueve palitos de ramos benditos. Cocido todo ello en un puchero, se hace una pomada.

No como medicina, sino para hermostrar los ojos o mejorar la vista, me decía mi madre haber oído que era buen remedio frotarlos con el huevo de gallina recién puesto, todavía caliente.

¿Que alguno de vuestros familiares tiene fiebre y no podéis hacerla bajar?. Poned debajo de su cama durante 24 horas un sapo en un puchero. Si el sapo se hincha y muere, señal de haberse curado el paciente.

¿Deseáis que algún conocido vuestro que padece enfermedad larga haga “para atrás o para adelante” —como dicen los caseros?. Poned en la ventana una moneda de dos suses, para que se impregne de rocío. A la mañana siguiente, besad la moneda y echadla en el cepillo de la iglesia. Haciéndolo, el enfermo o cura pronto, o (¡triste remedio!) muere enseguida.

Contra las enfermedades de nervios es muy recomendable meter un topo en un horno caliente y convertirlo en cenizas; beber éstas en un vaso de agua tibia, que se hizo hervir con un paquete de hilo bruto recién hilado.

Para curar la enfermedad llamada *txingola*, “zona”, es necesario que el paciente dé siete vueltas en torno de una mesa, llevando sobre la espalda a una persona que haya padecido la misma enfermedad.

Si tenéis ciática, usad el remedio corriente en Ustaritz (Laburdi), que consiste en atarse en la pierna una cuerda de siete nudos.

\* \* \*

Así podía ir leyéndoos remedios y más remedios caseros, cuyo solo enunciado mueve a risa, y de muy lejana o nula probabilidad, terapéutica. Los citados son, como si dijéramos, de medicina menor. Los hay más complicados, que llamaríamos de medicina mayor, por la aparatosidad y las fórmulas de que van revestidos. No entro a exponerlos, por no consentirlo el desarrollo normal del programa.

Termino insistiendo en que estas fórmulas medicinales, todavía existentes en el País Vasco, no son patrimonio exclusivo nuestro. Con más o menos variantes las hallaréis extendidas por Europa. Indudablemente son antiguas, más de lo que nos imaginamos, puesto que decisiones episcopales y conciliares de otros países, anteriores a las conocidas en nuestra tierra, condenan a brujos, hechiceros, saludadores, ensalmadores, etc., de quienes sin género de duda proceden las fórmulas que aún subsisten.

De lo que no hablan ni las canciones ni los curanderos populares es de la música en cuanto remedio terapéutico. Se va a emplear dentro de unos instantes, retirándome yo, para que oyendo a los artistas anunciados en el programa, os curéis del mal de aburrimiento que os haya podido causar mi charla.

## 21. TEATRO VASCO - SASKI-NASKI

Diose esta conferencia en el *Museo Vasco* de Bayona (en francés) el día 21 de Marzo de 1936. Texto original y versión castellana, ambas inéditas hasta hoy (Cfr. BMB, 1936, n.º 12, p. 459).

SEÑORAS, SEÑORES:

Vengo a hablaros de un tema interesante, en mi entender, como lo son, ciertamente, los referentes a la historia del arte en nuestro país: el *Teatro vasco*. Esfuerzo plausible y simpático, rama del árbol frondoso que podemos denominar *Renacimiento vasco* del siglo XX.

El despertar de la vieja raza vasca es un fenómeno cuyas causas no intento esclarecer. Baste decir que se observa en el País Vasco un despuntar primaveral, que anuncia frutos estimables en casi todo el campo de la actividad humana. Y es de advertir que este despertar se enraiza casi totalmente en el arte popular. A mi modo de ver, a los futuros historiadores les será fácil dejar constancia de que nuestro arte popular ha sido el punto de partida de muchas de estas manifestaciones artísticas. Cuanto al teatro vasco actual, llamado *Saski-Naski*, es evidente que todo él está basado en el folkore. Encontrar en él huellas de nuestro pasado y saber si aquello en que se inspira es de origen popular, tal es nuestro deseo.

Tratemos, pues, de nuestro pasado y veamos qué nos dice la historia acerca del teatro en el País Vasco. Muy poco, en realidad. Nos afirma que ha existido un teatro popular vasco; popular, en el sentido de piezas representadas por el pueblo, pero no basadas en fuentes

vascas. Me refiero a las *Pastorales*. Bien sabéis que los argumentos de este llamativo teatro nada tienen que ver con el folklore, con el alma vasca. Las Pastorales extraen asuntos de sucesos históricos, cuyos personajes son héroes, santos, emperadores, reyes, etc. ¿Habría en ellas algún elemento extraído del arte popular?. En todo caso, más que las Pastorales participa del arte popular el *teatro cómico vasco*, con sus mascaradas, tragicomedias, serenatas, alardes o paradas, farsas de encerradas, etc., de las cuales nos ofrece G. HÉRELLE descripciones tan minuciosas. Este sí que es teatro popular, pero tan sólo en cuanto que el pueblo hace de actor y de público. Viene a ser un momento de su propia vida, hecho espectáculo; o, mejor, un espectáculo de su vida, vivido por un momento.

Estas fiestas teatrales no se conocen en la parte vasco-española, con la escenificación y la extensión de texto que tienen las Pastorales o las Mascaradas... Los Charivaris (encerradas) han existido en nuestra parte, en forma de serenatas, con ruido de sartenes, calderos, etc. por música. Digamos de paso que, según notas tomadas en los Archivos de Elizondo, hubo veces en que estos charivaris terminaron mal: los organizadores fueron procesados. Tal ocurrió en 1831. Constan en el expediente redactado en dicha ocasión los nombres de quienes más se distinguieron en la conducción del carro y en hacer sonar las campanillas, los encerros y los viejos calderos.

Ha existido, pues, entre nosotros el teatro, ya que no el popular, si un teatro más o menos sabio, más o menos inspirado en las formas literarias de los países vecinos; incluso, a veces, teatro español dado en castellano. Así la *Passion trovada* (es decir, la Pasión puesta en verso) de DIEGO DE SAN PEDRO, escritor de fines del siglo XV, la cual se representó en Lesaca el año 1566, el día de Jueves Santo. Se dio en lengua castellana, no en lengua vasca, como había supuesto Saroihandy, siguiendo la opinión de un cura de dicha villa, fallecido recientemente. El Sr. Urquijo, con su habitual exactitud, precisó los detalles de dicha representación. El pueblo de Rentería celebró en los años 1599 y 1603 la fiesta de su patrona, Santa María Magdalena, con danzas y llevando a escena la conversión y la penitencia de la Santa. En la misma localidad se representó en 1603 una obra titulada *El Triunfo de la limosna*. Vergara también destinó cierta cantidad de dinero para las representaciones que se dieron los años 1631-32-33-34. Consta asimismo que en Bilbao hubo representacio-

nes en el siglo XVI. Pero, como en Lesaca, también éstas se daban en lengua castellana, y no en vasca. Al menos, no se ha hallado documento o pieza teatral que autorice lo contrario. Al vasco (llamado, en general vizcaíno) se le ha presentado en la literatura hablando mal el castellano, y como un personaje, si no ridículo, al menos extraño al ambiente en que le toca actuar. En los escritos españoles antiguos aparece no pocas veces, con los nombres de Peruco, Juancho. En una pieza titulada *El Vizcaíno en Madrid*, escrita en 1717 por JOSEPH DE CAÑIZARES para festejar la boda del Duque de Sexto, aparece el vizcaíno con su doméstico, también vizcaíno, chapurreando el castellano; dos tipos que se destacan entre los demás personajes. Según nota al final de la obra, ambos deben "vestirse con ropas regionales". No creo sea obra conocida; di con ella en la Biblioteca Nacional de Madrid hace dos meses.

Mas estos datos bibliográficos dispersos nos hablan de vascos o de representaciones dadas en el País Vasco, mas no del teatro vasco, es decir del teatro hablado en euskera.

Sin duda el primer ensayo de teatro vasco bilingüe se debe al Conde de PEÑAFLORIDA, muerto en 1764, autor de una pieza que se representó en Vergara el año 1784. Su título es *El borracho burlado*, obra escrita en vasco y castellano, con alguna canción en francés. Hay en ella algunos trozos de música, Tonadillas, que amenizan la pieza. ¿Música popular?. Quizá en algunos momentos, puesto que no faltan en ella algunas canciones tenidas hoy por vascas. Tampoco faltan alusiones a canciones antiguas; pero, por desgracia, los versos que se citan están ausentes de nuestro repertorio de música popular. El Conde de Peñaflorida, espíritu fino y abierto, artista, a quien tanto debe nuestro país en orden a la industria, afanado por saber, atento observador del progreso de las ciencias físicas allende las montañas vascas; en Europa, relacionado, él y sus amigos, con Rousseau y otros personajes franceses, este Conde de Peñaflorida tradujo una ópera cómica de Philidor (François André), *Le Maréchal Ferrant*, representada en París en 1761, y aquí, por esa época, ante un selecto público guipuzcoano, con motivo de la fundación de la *Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, que tan feliz influjo ha ejercido entre nosotros en el siglo XVIII. Es de lamentar que, por falta del texto de la obra, no podamos precisar qué parte corresponde en ella al arte popular. Señalemos que el Conde de Peñaflorida cultivó la música, y aun compuso. Sus composiciones, pocas en verdad, acusan

mano de aficionado; pero si se tiene en cuenta la biblioteca musical que poseía, —que me ha sido posible consultar— puede afirmarse que estaba al corriente de las mejores obras publicadas en la época.

En dicha biblioteca di con una Tonadilla bilingüe, en vasco y castellano, único ejemplar conocido hasta ahora, prueba de que este género español, madrileño en cierto sentido, y tan del gusto del público en el siglo XVIII y principios del XIX, debió de llegar también hasta nosotros. EL género Tonadilla era conocido por los aficionados en el siglo XVIII, puesto que, como queda dicho, el Conde de Peñafiorida incluye algunas en el *Borracho Burlado*.

\* \* \*

El siglo XIX, con sus guerras y las dos carlistas, no era ocasión propicia para el cultivo del teatro y de las artes en general. La vida del arte exige reposo, paz y prosperidad en los negocios. Tan solo en 1876 nació entre nosotros el teatro vasco; mejor dicho, entre vosotros, y ello por los emigrantes de San Sebastián. El teatro vasco tuvo su origen en Ziburu, donde se refugiaron aquellos emigrantes donostiarras. Ellos fundaron en Sokoa una sociedad, de nombre *El Trueno*. Allí pusieron en escena, por primera vez, *Yriyarena*, comedia escrita en castellano, con frases intercaladas en vasco. Terminada la guerra, regresaron a San Sebastián, y en las numerosas sociedades recreativas —a que tan aficionados siguen todavía mis compatriotas— organizaron reuniones en que las comedias hacían el gasto. San Sebastián es donde tuvieron su comienzo las comedias en lengua vasca, gracias al escritor MARCELINO SOROA, maestro de escuela, alegre y animador. De entonces data el gran número de comedias y de dramas en vasco de los últimos 20 o 25 años, y aun de óperas en vasco o en bilingüe, que llenaron de bellas sonoridades las salas de Bilbao, San Sebastián, Bayona, etc.

No es mi intención detallar este movimiento teatral, y menos aún estudiar su valor literario, puesto que nada nuevo aportó al arte escenográfico. Limitado, en general, a círculos políticos o recreativos; aunque no logró descubrir nuevos horizontes, contribuyó a divertir con agrado a los espectadores y dejar en claro que el teatro vasco, en lengua vasca, era posible. Este teatro, inspirado en el español del siglo XIX, no enraizaba precisamente en nuestro folklore, aunque

a veces tomaba datos de la historia local. Basado en ella, en ocasiones con fines políticos, o bien extrayendo de la vida cotidiana, traduciendo en vasco alguna que otra pieza mediocre de fines del siglo XIX, este teatro tuvo el mérito, como acabo de decir, de demostrar su posibilidad, como posibles eran el francés, el español, etc.

Escasas eran las representaciones que se hacían al año. Y fue en los centros políticos donde comenzaron a darse con loable tenacidad. De aquí pasaron a los escenarios más importantes de las grandes ciudades. Mas es preciso confesar que el público asistente a estas representaciones, en general, abundaba en la ideología de las obras que se le ofrecían.

En ciudades como Bilbao, Pamplona, Vitoria, y el mismo San Sebastián, se presenta una dificultad: el texto en vasco no era de todos comprendido, porque la lengua vasca, a pesar de las ideas políticas vasquistas, no se hablaba. Constató el hecho, sin entrarme a juzgarlo.

Visto, pues, que el teatro vasco para todos era posible, el teatro vasco se creó; y no por obviar el inconveniente de la lengua que acabamos de apuntar, sino a título de solaz y descanso. Tal es el *Saski-Naski*.

¿Cómo nació?, os lo voy a decir. Y si al exponer cuál fuera su comienzo me veo obligado a conjugar el verbo en primera persona, ruego me lo disculpen. El hecho histórico tiene sus exigencias cuando se trata de consignarlo en un escrito.

\* \* \*

Saski-Naski es una adaptación de ciertas formas del teatro europeo. La *Chauvesouris* (el murciélago), los *Sketchs* ingleses, ciertos *coros rusos*, inspiraron a algunos pintores y músicos nuestros la idea de crear un teatro similar, pero basado en temas populares. Hace 18 años me habló del asunto Antequera Azpiri; mas, por entonces, la idea quedó en el aire. Luego, uno de mis amigos, l'abbé Blazy, y yo fuimos a la Argentina para interesar a los vascos de aquel lejano país en favor del Seminario Menor de Ustaritz. Llegados allí, para lograr nuestro propósito tratamos de exhibir algunas estampas de carácter vasco. Hubo conferencias, proyección de un film vasco, *Quand le*

*passé commande*, etc. A este fin, nos pusimos en relación con el Sr. Ajuria, el gran empresario del cine argentino. Al nombrarle, debo expresar aquí toda nuestra gratitud por la ayuda eficaz que nos prestó. Se trata de un auténtico y verdadero vasco: amigo leal, de sobria palabra, pero entregado hasta el extremo de sacrificar sus propios intereses. Me complazco en rendirle el homenaje público de nuestro sincero agradecimiento.

Para encuadrar el film vasco, de acuerdo con el Sr. Ajuria, acordamos presentar al público algunas escenas vivas, cortas, acomodadas a la música vasca de que disponíamos: coros populares, intermedios sinfónicos, etc. De esa suerte, el día 31 de Julio de 1924, ante una sala repleta de espectadores, se presentaron los llamados *Cuadros Líricos Vascos*, ejecutados y cantados por algunos vascos, pero sobre todo por rusos y catalanes. Hubo incidentes graciosos, que dieron amenidad y variedad a los cantos vascos, como ocurrió con el *Sagarraren adarraren*, de arreglo y armonización tan logrados del maestro Guridi.

Regresamos a nuestro País Vasco, contentos de vernos de nuevo entre los nuestros y con un recuerdo imborrable de la acogida y de los resultados obtenidos en nuestra visita a Argentina.

Más tarde, en San Sebastián se puso en marcha la *Semana Vasca*, dedicada enteramente a manifestaciones deportivas y culturales del país. Y entonces, a los amigos que me pidieron música para complemento del programa, les sugerí los *Cuadros Líricos Vascos* dados en Argentina. Pero, como estaba muy próxima la *Semana Vasca*, no fue posible prepararlos a tiempo. Al año siguiente, decididos a incluirlos en los programas, se dieron el 20 de Julio de 1928.

El nuevo teatro fue acogido con cálida simpatía. Se presentó con el nombre de *Saski-Naski*, que suena a japonés y, mirado gramaticalmente, no parece correcto. Lo sabían quienes lo eligieron, pero lo dejaron así, por darle ante el público cierto aire exótico. *Saski-Naski* viene a significar *canastillo revuelto*, donde se hallan toda clase de objetos. En esta idea se inspira la bonita cubierta del programa, debida al Sr. Aguirre, conservador del Museo de San Telmo de San Sebastián.

El texto del programa expone la idea y la finalidad del nuevo teatro vasco. "La hermosa Miren, eternamente niña, aunque con to-

das las gallardías de mujer, lleva en su canastillo (*saski*) un abigarrado cortejo de muñecos que, aun siendo de juguete, a veces prende en ellos el aliento vital. Cuando esto sucede, se revuelven entre los mimbres tejidos, se yerguen y saltan ágiles e inspirados al escenario de la vida. Más ingenuos que la generalidad de los hombres y de las mujeres, claro es, expresan solamente aquellos sentimientos y gestos esenciales, condensados y aquilatados en estilizaciones, donde quedan destacadas las más bellas y culminantes cualidades de los seres a quienes representan. La hermosa Miren es, si lo queréis, hada maravillosa, que con su mágico poder obtiene para los muñecos todas las melodías tiernas, cálidas o vibrantes de su país vasco. A un conjuro musical, los muñecos de la *Saski-Naski* lloran, rien, danzan, gritan''.

He aquí expuesto en lenguaje poético el objeto de *Saski-Naski*: penas, alegrías, danzas. En una palabra, toda la vida vasca había de escenificarse, y no con figuras de guñol, sino con actores reales, de carne y hueso. Se quería presentar todo ello en pequeños cuadros, evitando largos y fatigosos discursos, huyendo de reflexiones de orden filosófico y moral, puesta la mira en proporcionar descanso del espíritu a los espectadores mediante una visión poética de nuestro pueblo. No era, pues, necesario andar buscando argumentos para dar a conocer el verdadero retrato del alma vasca. Nuestro folklore nos ofrece un patrimonio tan rico, tan vivo, que, tratándolo con estilo, basta saber elegir entre la abundancia de temas que abarca. Por ejemplo, la preciosa melodía suletina *Belatsa*, describiendo el vuelo del gavián, con mimica de Mlle. Loulou Roudanez; *Irulea*, la hilandera, esa canción conocida en todo el país, puesta en escena por señoritas vestidas según modelos vascos del siglo XVIII. *Los pescadores de angulas* del Nervión nos sorprendieron cantando con sus voces maravillosas una melodía amable, moderna, en un ambiente nocturno, lleno de misterio. ¡Qué entusiasmo, al presenciar la original *Kaxarranka* de Lekeitio!. Baile de un hombre sobre un arca de madera, sostenida en hombros de cuatro fornidos mozos. No podía faltar la dulce poesía de la Navidad, con dos números, uno de niños y otro de pastores, los cuales, tras el anuncio del ángel, bailaban como muñecos con música de celesta y flauta. En contraste con estos números de suave poesía, unos danzaris nos transportaban a épocas primitivas del país. Era la danza vizcaína de las espadas, la *Ezpata-dantza*, provocando asombro y admiración al presentarse los jove-

nes bailarines vestidos de pieles, con los torsos semidesnudos, y simulando lucha feroz cuerpo a cuerpo. Por otra parte, ¡qué encanto, qué delicado regalo para oídos y ojos los movimientos del Baile de las manzanas, la *Sagar-dantza*, vestigio —se diría— de las danzas rituales de Grecia!

También estuvo representada la aristocracia vasca. Melodías del siglo XVIII evocaban a los aristocráticos vascos de aquel tiempo; los cuales, viviendo en contacto con el pueblo, tanto contribuyeron a su progreso material. La leyenda prestó hermosos temas, como *Los Ferrones*, que, el día de la Santa Cruz de Mayo, trabajando en sus hornos, hallaron entre el carbón manejado con sus palas una cruz brillante, que los dejó asombrados. Y ¿cómo no presentar entre cuadros vascos el del anciano bonachón, rodeado de los nietos, a quienes va narrando viejos cuentos en una de esas cocinas cálidas y humorosas, como son las de los caseríos de nuestras montañas?. Tal fue *El cuento del abuelo*. Tampoco era de olvidar un tema tan humano como el de la madre que arrulla al niño. *Saski-Naski* dibujó una estampa deliciosa a base de viejas melodías.

Un partido de pelota en Hasparren, la alegría bullanguera de las fiestas de Pamplona, escenas de las sidrerías, vísperas de San Juan, bateleras de Pasajes, de las que habla Víctor Hugo, un número de la *Mutil-dantza* baztanesa, tales son los temas que emplea *Saski-Naski* para dar al público una visión de la vida del país.

Merece también señalarse la escenificación de algunos trozos sinfónicos, como *El Preludio del Molino*, de *Mirentxu*, ópera de GURIDI, en la que, levantado el telón, aparecía la rueda del molino dando vueltas; como también un Preludio mío, *Oyanian*, durante el cual, con efectos de diversos colores, se fingen aurora y ocaso. Si a todo ello agregáis coros y danzas, tendréis la enumeración completa de la actividad de *Saski-Naski* durante cuatro años: 1928-1932.

Como veis, todos estos temas están tomados de la vida ordinaria. Pero ¿cómo tratarlos?. Podríase contestar que los cuadros de *Saski-Naski* son a manera de *instantáneas*. No pasan de croquis, en comparación del teatro hablado, donde se desarrolla una tesis, o bien se detiene un tiempo más o menos largo sobre cierta situación; el teatro implica una trama, un nudo que es preciso desatar, puesto que su campo son los conflictos de la vida humana. A *Saski-Naski* no le in-

teresan los problemas, ni requiere un par de horas para ofrecer al espectador las escenas que observa con frecuencia. Le bastan dos, tres, cinco minutos para ello. El teatro hablado se dirige a la mente, al corazón; el *Saski-Naski*, sobre todo a los ojos, a la vista. Digo *sobre todo* a los ojos, pero también al corazón le cabe su regalo artístico. Hay situaciones en la vida que no necesitan largos discursos para llegar al fondo de nuestro ser: basta mirarlas. Se ha observado que los números de *Saski-Naski*, si no se condensan y abrevian, resultan pesados y fatigan al espectador.

Pero *Saski-Naski*, como todo teatro y todo arte, procura ambientar poéticamente los temas que trata. De ello depende el interés de esta suerte de teatro. Para lograrlo, se sirve del sonido y del color; es decir, de la música, el decorado y la indumentaria. Estos elementos se extraen de los archivos del folklore y de documentos que nos dicen cómo vestían siglos atrás los vascos. Sabido es que su indumentaria difería de la de los países limítrofes.

Unas veces el *Saski-Naski* usa el documento en su estado puro; tal es el caso de la canción del gavilán, *Belatsa*, magnífica melodía recogida por Ch. Bordes, de la que he tenido la suerte de hallar variantes; otras, cuatro voces solas cantaban armonizada la melodía popular, tal el *Canto de los pastores*, que ejecutaban cuatro pastores sentados junto a su cabaña. Canciones un tanto sabias, como *Dolor*, las cantaba un solista con acompañamiento de arpa o de salterio. Coros a voces, entre bastidores, creaban un ambiente navideño; y al sonar, suspendido en el aire, el *Oi Betleem*, se levantaba el telón, y un Ángel cantaba un precioso Noel a los pastores. Tres de estos, a modo de marionetas, danzaban acompañados de un tamborcillo, una flautilla de cinco notas y celesta. Otras, en fin, la orquesta crecía en elementos y eficacia. Ya era posible recurrir a procedimientos técnicos y artísticos más complicados. Así la magnífica *Ezpata-dantza* de la ópera *Amaya*, del cuadro de *Los Ferrones de Mirandaola*, etc. Mas conviene decirlo todo: la experiencia ha demostrado que este teatro, que no ha sido creado para efectos, resulta mejor con un número reducido de elementos. Quiero decir que de esa forma es posible obtener un máximo de rendimiento emocional y artístico, sin necesidad de recurrir a grandes medios. Estos requieren situaciones fuertes, conflictos dolorosos, mucha pasión y movimientos heroicos; *Saski-Naski*, en cambio, se presenta reducido, esquemático, si se quiere;

y precisamente ahí estriba el interés de su arte. Con el empleo de instrumentos aislados se podrían crear bellas pequeñas obras maestras; y evitaríamos cierta elocuencia musical recargada, llena de lugares comunes que nada dicen. Así conseguiríamos trazar rasgos conmovedores por su concisión y su vigor. Unas líneas de Debussy, escritas en 1913, podrían indicarnos el objeto artístico a que debe aspirar *Saski-Naski*: "Depuremos nuestra música, dice él, procuremos descongestionarla, tratemos de hacer una música más despojada. Guardémosnos de sofocar la emoción acumulando motivos y superponiendo temas. ¿Cómo conservar su frescura y su vida, manteniendo una disciplina imposible en la jauría bulliciosa de pequeños temas que se atropellan persiguiendo al pobre sentimiento, que busca la salvación en la huida!. Por regla general, cuando se pretende complicar una forma o un sentimiento, es porque no se sabe qué decir".

*Servatis servandis*, es decir aplicando al teatro lo que con tanto acierto Debussy a la música, tendríamos la fórmula exacta para *Saski-Naski*. No voy a afirmar que desde el comienzo haya alcanzado su objetivo. Ha habido tanteos en los primeros números, realizaciones que a veces recordaban demasiado algunos finales de zarzuela. Se ha comprobado que los números más sencillos eran los más gustados; como también que un teatro condensado, como éste, requiere no dejar ningún movimiento incontrolado; que a todo pasaje de música acompañe un gesto, sencillo o amplio, a fin de dar impresión del conjunto, que en definitiva depende del genio del compositor. Es necesario reducir, condensar. Arte difícil, como lo es el desarrollar un tema.

Esta idea ha guiado a los pintores en la elección de las decoraciones. Han evitado el caer en los viejos procedimientos: recortes de papel, reproducción más o menos exacta de un paisaje, de un interior. Sin llegar al refinamiento de un Picasso, de los Pakot, Larioñow, Benoís, Sert, etc., se ha logrado un soplo de renovación en el teatro vasco. Se han creado nuevos modelos en decoración e indumentaria y copiado los antiguos, ya desconocidos, que, copiados, resultan nuevos, modernos.

*Saski-Naski* ha merecido una buena acogida del público y de la prensa, que ha saludado en él la renovación del teatro vasco. No le han faltado invitaciones para visitar Bilbao, Pamplona, Vitoria, Bayona, San Juan de Luz, etc. París le ha aplaudido con ocasión de

la presentación de sus danzas en los Campos Eliseos: memorable actuación, que un especialista de la talla de ANDRÉ LEVINSON incluía “entre los acontecimientos de la temporada”. “Salí, dice, encantado, sorprendido, lleno de preciosas notaciones, de comparaciones y de sueños; tanto que, parodiando a Prudhomme, casi podía llamar este espectáculo el más bello de mi vida”.

*Saski-Naski* ha dado representaciones durante cuatro años consecutivos, bien que no con regularidad. He aquí la lista de los números presentados:

Los contrabandistas	Navidad
El capitán piloto	Santa Agueda
Los Sanfermines	Kaxarranka
Aves nocturnas	A la luz de la luna
Los Ferrones	Vispera de San Juan
La hilandera	Canción del pastor
La huerfanita	Los Caballeritos de Azcoitia
En la sidrería	Cuento del abuelo
Canción de cuna	Las bateleras de Pasajes
Idilio	Triki-trixa
Dolor	Fiesta en Hasparren
Belatsa	Danza de las manzanas
Los anguleros	Kalez-kale

Una treintena de cuadros, contando las danzas.

A ninguno de los organizadores le ha pasado por la mente el que *Saski-Naski* haya alcanzado un máximum de perfección, ni mucho menos. No eran tan ciegos como para no ver que la duración de algún cuadro era excesiva, que había defectos en la ejecución, en la escenificación, etc. No olvidemos que estos organizadores no vivían en un París, en un Londres, donde se puede contar con tantos medios, que los actores eran simples aficionados, y que a pesar de su buena voluntad y su entusiasmo, les faltaba el dominio del oficio, necesario en los espectáculos del género. Tampoco olvidemos la complejidad de la organización de un grupo formado por treinta o cuarenta personas.

Se comprende, pues, que tras cuatro años de actuación y el éxito logrado, haya fenecido; diríamos mejor, se haya detenido, puesto que algunos de sus fundadores tratan de reponerlo con ocasión de

la Exposición de París del año 1937. Espero que lo conseguirán. Se han preparado nuevos cuadros; están redactados los programas. Confiamos que *Saski-Naski* ha de revivir rejuvenecido.

No quiero dar término a estas notas sin decir algo sobre la influencia de *Saski-Naski*. Prueba de ello son las invitaciones recibidas para intervenir en la recepción de personajes llegados a San Sebastián; como también los grupos que, a semejanza suya se han formado. Algunos de éstos han actuado con éxito. Citemos el cuadro *El zorro y el barquero*, representado por el Centro de cultura femenina de San Sebastián. Se trata de una breve escena, toda cantada por dos personajes, para la que escribí algo de música. Es el cuento popular, que se halla en todas las literaturas, del *zorro que pide al barquero* que le pase al otro lado del río, prometiéndole en recompensa revelar-le tres verdades, cuyo conocimiento le hará rico. Citemos también *Los Miqueletes*, un reducido batallón que evoluciona como los títeres. *La Fiesta lejana*, sacada de mis *Preludios Vascos*, bailada en medio de sombras proyectadas sobre la pantalla. *El Marino*, cuadro extraído de una leyenda vasca de estilo romántico. No los he visto, pero tengo de ellos buenas referencias.

Se ha de citar también el grupo *Elai-Alai*, o *Las alegres golondrinas*, de Guernica, formado por niños, y el *Nasti-Borraste* de Zarauz. Ambos grupos llevan el sello de *Saski-Naski*. Pero el que ha alcanzado lugar preeminente es *Oldargi* de Bilbao. *Oldargi* significa espíritu brillante, alegre. Fundado algo después de *Saski-Naski*, fue para Bilbao lo que *Saski-Naski* para San Sebastián. Pero el género no es igual. Porque el *Saski-Naski* no admite diálogo hablado, y *Oldargi* sí, y aun el género Zarzuela, es decir, alternancia de declamación y música; la declamación, ilustrada mediante imágenes sobre fondo musical, y mímica o danza durante la representación. De estas diferentes maneras de considerar el teatro han nacido experiencias felices. El Bilbao de nuestros antepasados pertenece a la declamación, ilustrada por imágenes. Viene a ser un desfile de tipos de Bilbao, desde la Edad Media hasta nuestros días. Mientras un escribiente, sentado en una mesa, lee en un pergamino y evoca los personajes históricos de renombre, éstos, trajeados a la usanza de su época, cruzan la escena pausadamente y con paso cadencioso: héroes locales, personajes influyentes, tipos del Renacimiento, románticos, modernos, como Unamuno y Sabino Arana, el fundador del Nacionalismo

vasco. Este *Bilbao antiguo*, en que se oyen canciones de sabor puramente local, es como un film vivo, de gran efecto. En el género Zarzuela, comedia o drama con algo de música, conviene citar *Oztiña* y algunos otros ensayos. *Las Cuatro Estaciones* es un corto ballet, que ha obtenido aplauso unánime. Las estaciones están representadas por las cuatro edades del hombre: infancia (la primavera), juventud (el verano), edad viril (el otoño) y vejez (el invierno).

El teatro *Oldargi* de Bilbao sigue las huellas del *Saski-Naski* en cuanto a decorado e indumentaria, pero en conjunto es de otro estilo. Bilbao es diferente de San Sebastián. Nuestros amigos de Bilbao tienen criterio artístico propio: tanto mejor. El afán por diferenciarse produce nuevas creaciones artísticas.

Tanto en *Oldargi* como en *Saski-Naski* hay un presentador, que se dirige al público mientras se hace la mutación en el escenario. En este particular *Oldargi* ha introducido una novedad: un bertsolari hace la presentación de los cuadros en euskera; es ENBEITA, cuyas magníficas improvisaciones son de todos conocidas. En San Sebastián, por el contrario, el presentador, vestido de frac, habla en castellano. El grupo *Oldargi* usa en sus cuadros ya el castellano, ya el euskera; no así el *Saski-Naski*, cuyos cuadros no son hablados: es un modo de hacer teatro vasco sin servirse de la lengua, ya que, como queda antes dicho, una parte de los asistentes no comprendía la lengua vasca. Creo que los organizadores de *Saski-Naski* no han excluido deliberadamente la lengua, sino que la exclusión vino naturalmente, del modo de concebir el teatro.

Se ha de señalar que, aparte *Oldargi*, ha habido en Bilbao otras dos manifestaciones de teatro vasco de relevante importancia. Me refiero a los ballets con acompañamiento de orquesta, a la manera de los ballets rusos. Tales son *Kardin* y el *Vigia del Matxitxako*. Ambiente, personajes, temas y música, todo es vasco, mas no tomado de nuestro folklore. Son dos obras de fantasía. Su éxito ha sido notorio en Bilbao y en Madrid, donde se dio *Kardin*. Por los diarios y por cartas privadas me han llegado grandes elogios de *El Vigia del Matxitxako*. Es de lamentar que la repetición de estos ballets sea difícil, por los grandes gastos que exige; por otra parte, siendo los actores simples aficionados, no se puede contar con ellos oportunamente.

Entre los esfuerzos realizados por crear un teatro vasco basado en moldes viejos, debo citar —con grandísimo agrado— el del grupo

*Jostari* de Pamplona. Su nombre quiere decir *Los que juegan*. Sus actuaciones han sido muy del gusto del público. Su obra principal es *Emmanuel*, compuesta de cuadros referentes al misterio de la Navidad, entresacados del Evangelio y del folklore vasco, hablados en castellano. Se le considera como el espectáculo más estilizado del teatro vasco moderno.

También en la capital de Alava ha aparecido un grupo teatral de tendencias modernas, pero de género muy distinto del *Saski-Naski*. Hasta ahora, *Saski-Naski* de San Sebastián es el único que no se ha desviado del objetivo propuesto en su comienzo.

Se observa un florecimiento vigoroso en el teatro vasco actual. Su empuje y desarrollo son evidentes: atrae al público por la idea y los sentimientos patrióticos que encierra. Grupos de actores aficionados se encuentran también en pequeñas poblaciones; y en ellos hay, a veces, buenos actores, que se dan a conocer con ocasión de los concursos entre diversos grupos contendientes. El idioma usado es tanto el castellano como el vasco. A menudo sus representaciones versan sobre motivos patrióticos. También llevan a escena obras traducidas, como el *Hamlet* o *La Vida profunda de San Francisco de Asís*, de H. GHÉON. Las obras de tendencia política son las que privan, y su influencia va en aumento. No me detengo en pormenores de este movimiento, pues nada nuevo aporta al género, salvo lo referente a temas políticos, no tocados hasta hace 40, 50 años.

Se vislumbra en Euskalerría, tomado globalmente, un deseo de renovación en todos los órdenes. *Saski-Naski* descuella como el que más con su contribución. Ha dado, además, origen a otras bellas manifestaciones y ha renovado los espíritus. Y no es invención de los vascos, sino adaptación muy feliz, según opinión unánime. Es una prueba más de cómo el vasco tiene gran capacidad de asimilación. Se ha acercado al teatro extranjero y le ha puesto su propia marca, como ha ocurrido en tiempos pasados en otro orden de actividades. Es frase de VÍCTOR HUGO sobre los artistas: "Cada artista acuña el arte a su imagen". Con esta frase del autor de *Hernani*, que yo apliqué a mi país, doy término a esta modesta charla.

## 22. JOANES DE ANCHIETA Y SU OBRA MUSICAL

Trabajo presentado en el *Congreso Internacional de Musicología*, celebrado en Barcelona por Abril de 1936. Se imprimió en la *Gran Enciclopedia Vasca*, T. I., p. 583 (s.f.).

De los polifonistas españoles del siglo XV es Anchieta uno de quienes hasta el presente ha quedado casi ignorada su obra musical. Vamos a exhumar brevemente algunos datos que puedan completar lo que BARBIERI dijo en su *Cancionero*.

La bibliografía referente a Anchieta no es abundante. GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO habla de él en su *Libro de la Cámara*, como maestro de capilla del Infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos, y FRANCISCO DE SALINAS cita el tema *Ea, judíos, a enfardelar...*, etc., cantarcillo conocido en 1492 y sobre el que Anchieta compuso una misa *famosa*, dice Salinas.

Hasta que BARBIERI descubrió el *Códice de Palacio* y dió de él cuatro composiciones de Anchieta, su nombre puede decirse era desconocido. Barbieri estudió los Archivos de Simancas y con la colaboración del Padre EUGENIO DE URIARTE (que estudió los archivos de Azpeitia y Loyola) redactó una breve monografía que apareció en el *Cancionero*. Los documentos recogidos y ordenados por el P. Uriarte dieron lugar a una monografía, inédita en su forma primera, que se conserva en los papeles de Barbieri (Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid).

Pedrell en su *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona*, en el tomo 11, pág. 159, habla de Anchieta, pero no aduce nuevos datos que completen los que ya dió Barbieri.

El P. JOSÉ ANTONIO LIZARRALDE, franciscano, en su *Historia del Convento de la Purísima Concepción de Azpeitia*, publicado en 1921, capítulos VII y VIII, habla de Anchieta con referencia a su testamento, entierro y el incidente a que éste dio lugar.

ADOLPHE COSTER publicó en 1930 su *Juan de Anchieta y la Familia de Loyola* en que trata de este músico en los capítulos III, IV, V, VI, VII y VIII.

Señalemos de paso los artículos publicados por el P. PÉREZ ARREGUI en *Razón y Fe* (1931-1931), en que combate algunas de las opiniones expuestas por Coster, considerándolas como no bien fundadas.

ELUSTIZA Y CASTILLO en su *Antología Musical* hablan también de Anchieta copiando lo que Barbieri dijo.

Estas son las principales referencias bibliográficas publicadas sobre Anchieta.

En el Archivo de Simancas existen varios documentos referentes a cuentas o pagos hechos a Anchieta, de 6 de febrero de 1489; 30 de agosto de 1493; 15 de noviembre de 1503; 1507 a 1515 libranzas de dinero. Hay además 16 Cédulas Reales del Rey Católico desde el año 1508 a 1514. Mas otra de 15 de agosto de 1519. Item una copia de un testimonio del fallecimiento de Joanes de Anchieta fechada en Azpeitia a 3 de mayo de 1524 y firmada por Juan Martínez de Lasao.

Añadamos: una Real Cédula del Emperador Carlos V, fechada en Burgos a 10 de junio de 1524, ordenando se pague a los herederos de Joanes de Anchieta unas sumas que se les debían.

En la Sección Estado, legajo 2, fol. 29, aparece la lista de los que aspiran a ocupar la vacante de la Abadía de Arbás por muerte de Anchieta. Es de 1523.

En la Escribanía Mayor de Rentas, legajo 1, último libro, aparece un asentamiento de Anchieta por Cantor de la Reina Católica, de 6 de febrero de 1489, con 20.000 maravedís que le fueron librados hasta fin de 1497. En agosto del mismo año se le aumentaron en otros 10.000 los 20.000 que tenía, haciendo de 30.000 su ración y quitación.

Entre los Cantores de la Emperatriz doña Isabel (Escribanía Ma-

yor de Rentas, legajo, 23, primer libro) figura un *Juanes*, sin más detalle. ¿Será Anchieta?

En la Data de Ochoa de Landa, tesorero de los Reyes Católicos, aparece un Juanes de Anrieta (?): pago de 11.000 maravedis a razón de los 45.000 que tenía de quitación al año.

Señalemos, además, los documentos existentes en el Ayuntamiento de la Villa de Azpeitia y digamos, para terminar estas fuentes de información, que en Urrestilla (de donde probablemente fue oriundo Anchieta) hubo documentos que desaparecieron. Los quemó uno de los dueños de la casa de los Anchieta, molesto por las demandas de quienes le pedían consultar el Archivo. Hará de esto probablemente unos 40 o 50 años, poco más o menos. Esta noticia me fue comunicada por uno de los descendientes en línea materna de los Zabala-Anchieta.

Joanes de Anchieta era de origen vasco: Sus padres: Doña María López de Loyola, hija del Señor de Loyola, casada con Martín García de Anchieta; tío de San Ignacio de Loyola, por consiguiente.

No puede fijarse la época, el año de su nacimiento ni el lugar. Coster quiere dar como año el de 1461 ó 1462; pero ésta sólo es una suposición suya. Sabemos que el 6 de febrero de 1489 era ya Capellán y Cantor de los Reyes Católicos. Tendría, pues, según Coster, unos 27 ó 28 años cuando alcanzó puesto de tanto honor.

Según el P. Eugenio Uriarte, habría que señalar el siglo XV, "muy a mediados de éste" (son sus palabras) como fecha del nacimiento de Anchieta. Hay que pensar que el Príncipe don Juan nació en 1478. Tendría, pues, éste once años en 1489, cuando por primera vez aparece el nombre de Anchieta como Capellán y Cantor.

Nada se sabe de sus estudios musicales. ¿Sería uno de los *cantorcillos* de la Capilla Real donde se formara musicalmente, según costumbre de la época?. Todo lo que hasta el presente se bordea alrededor de este tema no pasa de ser una hipótesis más o menos fundada.

El primer documento que de Anchieta nos habla es un asentamiento de 6 de febrero de 1489, en el que se asignan 20.000 maravedis de ración y quitación. En 30 de agosto de 1493 se le acrecentaron otros 10.000 y con ellos obtuvo la suma de 30.000, los cuales le fueron librados hasta 1497.

Antes de 1499 aparece Anchieta como Capellán y Cantor de los Reyes Católicos y como Canónigo de la Iglesia de Granada.

En junio de 1499 fue nombrado Prestamero de Villarino (diócesis de Salamanca), según puede verse en el decreto dado por Juan de Castilla, prebenda que se le confirmó por haberla resignado Alfonso de Luque, se poseedor. En este documento se hace alusión a su ausencia, en el momento de la toma de posesión. En nombre de Anchieta fue Bernardo de Bormediano, su procurador, quien lo hizo. Lo verificó en el mismo mes de junio; y entre otras varias ceremonias de este acto se cita el "mover la rueda de campanillas".

Anchieta obtuvo la Rectoría de San Sebastián de Soreasu y se posesionó de ella en 1503. A principios de agosto de 1504 debió de estar ausente de Azpeitia, puesto que aparece como Vicario suyo don Domingo de Mendizábal, dando posesión de un beneficio a Domingo de Alzaga.

Según las noticias biográficas que pueden extractarse de los protocolos antiguos de la Villa de Azpeitia y de otros documentos del Archivo de Loyola consultados por el Padre Uriarte, Anchieta debió de vivir bastantes años con la Familia Real y su Corte en Flandes, especialmente en Valladolid, Madrid y Barcelona. De su estancia en Flandes nos habla su Codicilo. Dice allí: Señor de Acelayn 2 doblones, que son 4 doblas, prestados en Flandes.

Referentes al viaje de Anchieta a Flandes existen en Lille, en los "Archives du Nord", dos documentos en los que se consigna que se le entregaron a Anchieta 100 libras donadas por el Rey para que pudiera volver a España. Las pagó Simón Longin, *conseillier et receveur general de toutes les finances du Roy de Castille*. Estas 100 libras de XL gros, dice Johannes de Anchieta, le fueron donadas *de grace especial, pour une fois en consideracion des services que je lui a faiz ou dit estat de maistre d'escole, meisment pour m'aidier a payer mes crediteurs et apres m'en retourner en Espagne*. En este documento (que no es de mano de Anchieta) éste se dice *maistre d'escolle de Monsieur le Prince de Castille et de Mesdames Lyenor et Ysabeau, ses seurs, enfans du Roy de Castille...* Estos documentos son de 22 de septiembre de 1505.

Es muy probable que doña Juana, esposa de Felipe el Hermoso, fallecida de 28 años en Burgos en 1505, aprendiese la música con Anchieta, al mismo tiempo que su hermano el infante don Juan.

Por consiguiente, de 1505 a 1506 debió de reintegrarse a su Rectoría de Azpeitia; pues en marzo de 1506 intervino Anchieta como Rector de Azpeitia en el nombramiento de la Freila o Sorora de una basilica o ermita de su jurisdicción.

En 1508, un hermano suyo, Pedro García de Anchieta percibía para Johannes por medio de Enrique de la Cueva, regidor de Ledesma, una cantidad, algún dinero de Villarino.

En 1509 Juanes de Anchieta pleiteó con la clerecía y patronos de su parroquia, sentencia fallada en octubre de 1510 y dada en Madrid.

En 1510 (agosto) interviene Anchieta como Rector de la parroquia, en unión del patrón Martín García de Oñaz y Loyola, en la elección de la Serora de la ermita o basilica de Santa María Magdalena de Azpeitia.

De 1511 a 1521 no hay testimonios que parezcan contradecir la suposición de que Anchieta viviera en Azpeitia, en su casa de Eleizcale.

En 1521, intervino como Juez Apostólico entre la clerecía de Azcoitia y Juan García de Balda. Se le nombra con el título de Abad de la iglesia colegial secular de Arbás.

En abril de 1521, en virtud de un rescripto de León X, aplicó Anchieta al Convento de Beatas Isabelinas (franciscanas) de Azpeitia el fruto de los préstamos de Villarino; y a este fin la Madre y Beatas le nombraron su procurador en agosto del mismo año 1521. En mucha estima tenían estas religiosas a Anchieta, pues le conceden una sepultura de la misma preeminencia que a los fundadores del Convento, Martín García de Oñaz y su mujer. Puede verse en un documento de 27 de agosto de 1521, existente en el Archivo de Loyola.

Juan de Anchieta en 19 de febrero de 1522 otorgó e hizo testamento ante Joan Martínez de Lasao. En él se califica Anchieta de: *Abad de Nuestra Señora de Arbás, Capellán Cantor de Sus Majestades, vecino de la Villa de Azpeitia...* Ordena en el testamento se le entierre en la iglesia y monasterio de las Beatas Franciscanas llamado de Nuestra Señora de la Concepción la Real de Azpeitia, en la capilla delante del altar mayor... Fundador de este Monasterio, lo dotó —como hemos dicho antes— con el beneficio y préstamo de Villarino “para las obras y edificio del dicho Monasterio, alimentos

e sustentamiento de las dichas Beatas y para dos Capellanes religiosos... para que ende cada día digen missas...". Instituyó en este testamento sus "obsequios, enterrorio, anniversarios e cabo de años con pan, cera, carne e missas y todos los otros cumplimientos eclesiásticos usados... hacer a persona de mi estado"...

Pasando por alto otros extremos de este testamento, señalemos aquí lo que dice referente a los Reyes Católicos:

"Item por quanto yo soy en mucho cargo a los Reyes Antepasados de gloriosa memoria y al Rey y a la Reyna Nos. Sres. por las mercedes e beneficios que me hicieron y me han fecho por lo quales y por las animas de los muy Católicos Reyes Don Fernando y la Reyna Doña Ysabel y el Príncipe Don Juan cuyo maestro yo fui —mando que el la dicha yglesia y monesterio en cada un año..."; etcétera, instituye una *memoria* con misa cantada solemne, sermón, responso y vísperas el 16 de agosto de cada año.

Añadió Anchieta a este testamento un codicilo. De él tomaremos dos detalles que nos interesan: uno ya citado, que demuestra haber estado en Flandes, porque allí prestó al Señor de Acelayn dos doblones, y la mención que en él se hace de "dos libros encuadernados de canto y otro cosido en pergamino, otros tres libros donde havia las tres partes historiales, otro libro que llaman vocabulario, otro que se llama Suma Rosela..." Nada se sabe del paradero de estos libros.

Dejando de lado algunos detalles curiosos de su codicilo, digamos que Anchieta en 30 de julio de 1523 pasó a mejor vida. Su entierro dio lugar a enojosas disputas entre el clero de Azpeitia y las Beatas, de cuyo convento fue fundador. Remitimos al libro del P. Lizaralde a quien quisiera conocer los detalles de esta cuestión.

El 1 de agosto de 1523, Ana de Anchieta tomó posesión de la casa de la llamada *Eleizcale* o calle de la Iglesia. Ana de Anchieta, viuda, figura como religiosa del Convento de Isabelinas de 1529. Profesó en 1532.

\* \* \*

Esta es a grandes rasgos la biografía de Anchieta. Citemos ahora algunas de sus obras.

BARBIERI en su *Cancionero* dio a conocer cuatro de las composiciones de Anchieta:

- 1.<sup>a</sup> *Dos anades, madre*
- 2.<sup>a</sup> *Con Amores la mi madre*
- 3.<sup>a</sup> *Doncella Madre de Dios*
- 4.<sup>a</sup> *En memoria d'Alixandre.*

ELUSTIZA Y CASTRILLO nos han dado a conocer una *Salve, Domine Jesu Christe y Virgo et Mater.*

Esto es todo lo que hasta ahora hay publicado de Anchieta. Completamos la lista con lo que personalmente hemos podido recoger en los archivos.

La Biblioteca de la Catedral de Tarazona parece ser —hasta ahora— la que guarda mayor número de obras de Anchieta.

Tengo transcritas:

- 1.<sup>a</sup> *Dos Misas:*
  - a) Sobre el tema conocido *Nunca fue pena mayor.*
  - b) *Misa tropada: Rex Virginum Amator*, ambas a cuatro voces mixtas.
- 2.<sup>a</sup> *Magnificat* a tres voces desiguales.
- 3.<sup>a</sup> *Magnificat* a cuatro voces desiguales.
- 4.<sup>a</sup> *Salve* a cuatro y cinco voces mixtas.
- 5.<sup>a</sup> *Domine Jesu Christe*, motete a cuatro voces mixtas.
- 6.<sup>a</sup> *Virgo et Mater*, motete a cuatro voces mixtas.
- 7.<sup>a</sup> *Libera me Domine* a cuatro voces mixtas.

La Catedral de Segovia posee un códice en el que, junto a los nombres de compositores más conocidos de su tiempo (Agrícola, Obrecht, Josquin des Prés, Pipelare, Busnois, Tintor, Ysaac, Martini, Compère, Brumel, etc.), se halla el de Anchieta con las siguientes obras que he transcrito en partitura:

- 1.<sup>a</sup> *Oh bone Jesu*, motete a cuatro voces.
- 2.<sup>a</sup> *Domine, ne memineris* a cuatro voces mixtas.
- 3.<sup>a</sup> *Domine, ne secundum peccata nostra facias nobis* a tres voces iguales.
- 4.<sup>a</sup> Himno *Conditor alme siderum* a tres voces desiguales.

Según Elustiza y Castrillo en su Antología existe en Valladolid una *Pasión*, composición de Anchieta. No he podido procurarme copia de esta obra.

En Sevilla, el Códice Colombino contiene la Salve y los motetes *Virgo et Mater* y *Domine Jesu Christe*, citados más arriba.

En la Biblioteca d'Estudis Catalans de Barcelona hay dos obras de Anchieta: la *Salve* (que vemos en Tarazona y Segovia y Sevilla) y la Misa *Rex Virginum Amator*. Esta aparece incompleta, pues no comprende sino el Kyrie y el Gloria. Se hallan ambas obras en un códice en el que se encuentran también obras de Fevín, Gaspar, Motor, Peñalosa, Ribaflecha, Josquin des Prés, Cubells, Escobar, etc.

En la misma Biblioteca puede verse otra copia de la *Salve*, incompleta: se halla en un códice más moderno que el que acabamos de citar, el cual está algo deteriorado.

Estas son las obras que hasta el presente se conocen de Anchieta. No es necesario decir que las copias no coinciden con exactitud unas con otras, no sólo desde un punto de vista gráfico musical (v. gr. las ligaduras diversas en los códices de Tarazona, Segovia y Barcelona) sino también desde el punto de vista texto-musical; variaciones que alguna vez son, indudablemente, error del copista. (\*)

\* \* \*

Johannes de Anchieta pertenece de lleno al grupo de polifonistas españoles de fines del siglo XV. Usa de los mismos procedimientos que ellos.

Su polifonía es fácil, espontánea; el ambitus en que mueve las voces es más bien reducido que amplio. Su forma externa no es de líneas tan amplias como las de los neerlandeses. Tiene intenciones expresivas muy marcadas en muchos de sus pasajes: expresivismo que, si no alcanza el lirismo del de un Victoria o Guerrero, posteriores a él, es con todo, muy digno de ser señalado. Como ejemplo de este expresivismo aparecen mejor sus motetes que no sus Misas o Magnificat; éstos son más intelectuales, digámoslo así, que no aquéllos. Indiquemos que el sentimiento de *lágrimas* lo representa por medio de figuración descendente, que respondiéndose en las voces forma un verdadero *hoqueto*. Así, *lacrymarum valle* de la Salve y *lacrymas abundare* de su motete *Domine Jesu Christe*; la figuración empleada en ambos casos es la misma. Del mismo modo se ve en Anchieta cierto sentido descriptivo, verbigracia: la palabra *ascendit* está representada por las voces que suben, en canon.

\* En 1980 la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa hizo estampar *Opera Omnia de Juan de Anchieta*. Estudio técnico estilístico y transcripción de SAMUEL RUBIO. (Nota del editor).

La escritura de Anchieta en las Misas, Salve, Magnificat... es eminentemente horizontal; en los motetes, en cambio, si no predominante, si en gran parte es vertical. En sus Misas aparece frecuentemente el *fabordon*; el empleo de *dúos en terceras* existe, pero esporádicamente, de paso; no hay dúos en imitación, en diálogo, como aparecen, verbigracia, en Josquin des Prés, en *Tu Solus qui facis mirabilia*; hay oposiciones de masas vocales, de dos a dos voces, pero con motivos musicales distintos.

No faltan en las páginas de Anchieta cruces de voces: éstos se hallan especialmente entre el bajo y el tenor, quedando éste en su registro bajo y subiendo aquél a uno algo elevado. Estos cruces de voces permiten que la línea melódica sea bella y, tal vez, quieren contribuir a determinados efectos de sonoridad.

Las imitaciones figurativas forman el fondo principal de sus Misas y Magnificat. Sin embargo, podemos decir que Anchieta no abusa de ellas y que su imitación expresiva se mantiene dentro de una sobriedad alejada de las complicaciones de los neerlandeses.

La sonoridad de las obras de Anchieta es muy agradable. No separa sino poco las voces entre sí. Usa frecuentemente —en las cadencias— de la modalidad eclesiástica de cuarto modo, lo cual es corriente en los compositores españoles de aquella época. No faltan elisiones en la curva melódica de las voces, sea en las extremas, sea en las intermedias. Alguna vez llega a darse alguna nota de paso en movimiento descendente de tónica a sexta. No falta en algún momento el acorde de cuarta y sexta sobre tónica en movimiento por grado (entre voces).

Sin querer detenernos en un análisis minucioso de las obras de Anchieta, digamos para terminar que éste era vasco. No podemos precisar el estado de la canción popular en nuestro País en aquella época. No es posible, por consiguiente, determinar influencia en la obra de Anchieta. Pero no estará de más señalar aquí un pequeño detalle relativo a este punto. Detalle insignificante, si se quiere, pero que no conviene dejar en olvido.

Entre las cuatro canciones de Anchieta publicadas por Barbieri hay una, número 215: *Con amores, la mi madre, con amores me adormí*.

Ahora bien, existe en el repertorio actual vasco una canción popular cuyo comienzo es idéntico; es una canción de amor que se canta corrientemente aún en nuestro País. La trae SANTESTEBAN en su *Colección de Aires Vascongados para canto y piano*; es la que lleva el número 7. La letra con que ésta se canta es debida a Iztueta, el primero que, de entre nosotros, escribió un libro de danzas vascas describiendo 36 bailes que existían en su tiempo (y se bailan aún muchos de ellos) y acompañándolos del texto musical correspondiente; obra impresa en San Sebastián en 1824 por la Casa Baroja. De ella ha hecho estos últimos años una reedición la Sociedad de Estudios Vascos. JUAN IGNACIO DE IZTUETA, autor del libro, nació en 1767 y murió en 1845. Compuso la letra de la poesía titulada *Kontxesi* (es decir, Concepción, María de la Concepción, nombre éste el de su novia) y la compuso en la cárcel. Según un dato, inédito, que consta en un manuscrito llegado a mis manos —que data probablemente de 1826 a 1830—, este Iztueta introdujo en la métrica vasca el metro o tipo de una canción muy conocida entonces en Castilla, es decir, a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX. Esta canción se denomina *Churripampli*, melodía o danza que no he podido identificar todavía y que pasó a Méjico, según algunas notas que voy reuniendo.

Es muy semejante esta melodía a la de Anchieta. Y aunque la línea melódica no es completamente idéntica en ambas, con todo, su modalidad, la de un modo mayor mediante, es idéntica.

Por lo que conocemos de Anchieta, creo yo, podemos formarnos una idea aproximada de su estilo religioso. Digo de intento religioso: porque su actividad en la música profana o de cámara no nos es conocida. Siendo maestro de Capilla de los Reyes Católicos, enseñando o haciendo música con los Infantes ¿es creíble que Anchieta no hubiera compuesto música instrumental o vocal propia de estos momentos de descanso o diversión?.

Lo que de su obra hemos podido reconstruir (185 páginas de partitura) nos demuestra que Anchieta, si no fue tal vez de la fuerza de un Josquin des Prés o de un Rolando de Lasso, es, con todo, un autor que sabe escribir muy bien y digno de que su obra sea conocida y difundida. Creemos que es uno de los compositores de música espa-

ñola más representativos de aquella época. Para nosotros, los vascos, sería el primer polifonista de quien conocamos la obra, ya que de Anchorena, anterior a Anchieta (según Eitner nació en 1432), no conocemos todavía ninguna composición.



## 23. SOLESMES

Conferencia con proyecciones, presentada en el Salón de *Cultura Femenina* de San Sebastián, el día 29 de Mayo de 1936. Inédita hasta hoy.

SEÑORAS, SEÑORES:

Hace ya cuatro años tuve el gusto de dirigiros la palabra, hablando de las actividades católicas de París, que podían interesar a un turista católico, a aquellos que, viajando, no dejan de consagrar algunos momentos a darse cuenta de la acción divina en las almas: acción que informa toda la vida de algunos grupos católicos del extranjero.

En aquella ocasión, vuestro digno director, el P. Elorriaga, me invitaba a volver y hablaros de Solesmes, de que sólo incidentalmente hice mención en mi charla. Cumpló hoy aquel deseo. Vengo a ponerlos ante los ojos este centro de irradiación litúrgica. En la restauración litúrgica-musical, gregoriana, llevada a cabo en estos setenta, cien años, Solesmes ocupa un puesto de honor. Un puesto de honor, de preferencia, que nadie puede disputarle...

Solesmes es un pueblecito que está a orillas del río Sarthe. Un pueblo minúsculo del que nadie se acordaría, si los Benedictinos no hubieran venido a establecerse en aquel paraje. La Abadía de San Pedro de Solesmes suena hoy en el mundo católico con un prestigio religioso y científico muy merecido. Pero no data su fundación del impulso de aquel varón egregio que se llamó Dom Guéranger: no. Ya en el siglo XI, probablemente el año 1010, se establecieron los

su Congregación y florecer y nuevas fundaciones en distintos puntos de Francia y España, por ej. el Monasterio de Silos. Luchador ardiente, que recordaría en cierto modo temperamentalmente a S. Jerónimo, fue quien más trabajó por extirpar los últimos restos del galicanismo francés; fue quien consiguió que en Francia se adoptara definitivamente el rito romano eclesiástico; fue un luchador vehemente contra los errores de su tiempo, y sobre todo contra las opiniones, dijo Pío IX, que eran tenidas como la gloria de aquella época. Sus esfuerzos tuvieron tal éxito, continúa el mismo Papa, que el amor verdaderamente filial, por el cual Francia se unió a la Iglesia, ha de ser atribuido en gran parte a su actividad laboriosa, a su gracia y a su ciencia.

Se debe a Dom Guéranger una obra tan importante como *Los orígenes de la Iglesia Romana*; y otra, la más conocida por los fieles, *El Año litúrgico*, que está en manos de muchos católicos y es alimento de su piedad fervorosa... Las ediciones que se han sucedido son una buena muestra de esta excelente acogida.

Solesmes ha sido, no el único promotor de la restauración gregoriana, pero sí el principal centro de donde ha irradiado esta restauración. El primer impulso la dió Dom Guéranger. Constituida la comunidad y establecido el oficio Divino, que es el punto central de la vida benedictina, Dom Guéranger tuvo que echar mano de la música litúrgica que entonces había; ediciones en que el antiguo canto gregoriano aparecía completamente desnaturalizado. Pero Dom Guéranger supo dar a esta música una vida, un aire insospechados, que llamaron la atención de los que frecuentaban Solesmes o eran amigos suyos. Danjou y Morelot, entre otros descubrimientos que hicieron en 1847, fue uno el del célebre manuscrito de Montpellier, llamado así porque lo encontraron en la Escuela de medicina de aquella ciudad. Un jesuita el P. Lambillote descubrió en 1848 otro manuscrito, probablemente el más antiguo que se conoce, el de St. Gall. Más tarde, Van Damme, Lemmens, Gevaert en Bélgica, Hermesdorff en Alemania, ayudaron positivamente en esta rebusca de antiguos manuscritos... Pero, como esfuerzos aislados que eran, no podían tener la eficacia de un trabajo colectivo. Este lo llevaron a cabo los Benedictinos de Solesmes.

En 1856 un benedictino, Dom Jausions, recorrió las bibliotecas de París, Le Mans, Angers, examinando y copiando manuscritos, Pe-

ro, al morir prematuramente en 1870, dejó un alumno muy aprovechado, Dom Pothier, muerto en 1923, a los 88 años. Fué éste el principal artífice de la restauración gregoriana de hace sesenta años; fruto de sus trabajos fue el libro *Melodías gregorianas* publicado en 1880... En él estan en germen o explícitos los principios gregorianos que rigen hoy en día.

De estos principios sacó sus últimas consecuencias un discípulo de Dom Pothier, un artista por temperamento y educación, que se llamó Dom Mocquereau, muerto a los 82 años en 1930. *El león* le llamaban en la comunidad, por su espíritu dispuesto siempre a la defensa de lo que él juzgaba la verdad gregoriana. Pluma que no temía la polémica, aunque nunca por ella sufrió la caridad cristiana. Espíritu que tomó por lema suyo, de sus escritos, aquellas palabras que debían tener presentes muchos polemistas: *Res, non verba*. Hechos, no palabras.

A este lema respondió la publicación de una obra capital: *La Paleografía Gregoriana*, de la que él fue el director y principal animador.

Dom Mocquereau fue quien redactó el código definitivo, como quien dice, de las leyes gregorianas. Leyes que, o fueron formuladas ya en la Edad Media, o eran corolarios implícitamente derivados de tan antiguas prescripciones... El hilo gregoriano, el de la tradición en el modo de interpretarlo, se rompió: Dom Mocquereau volvió a anudarlo. *Caprichosamente*, dicen sus adversarios. En todo caso, *maravillosamente*, dirá todo aquel que vaya a Solesmes y oiga cantar a aquellos monjes. Si no se cantaba "así" en la época de oro gregoriana, Dom Mocquereau ha creado en cambio un género de música de una calidad única. Su mérito sería muchísimo mayor.

Pero nos preguntamos: ¿Ese canto gregoriano que tanto ordena y recomienda la Iglesia que se cante, de dónde proviene?. He aquí un misterio musical. El canto gregoriano en la forma actual es una resultante de las corrientes musicales de la antigüedad: la greco-latina y la oriental. ¿Cómo, cuándo, quién fundió esas dos tendencias para dar con este tipo de música conservado en los códices medioevales?... Es una pregunta a la que no se sabe responder. Excepción hecha de algunos fragmentos de música griega o romana, no sabemos nada de la música europea en el primer milenio después de Cristo. Esto lo decía recientemente una autoridad como CURT SACHS.

El canto gregoriano, pues, sería el testimonio musical más importante y más antiguo de que disponemos en la Historia de la Música. Dicen (y es un tópico que se repite con frecuencia) que el *Prefacio* que canta el Sacerdote en la misa es el Prólogo de la Tragedia griega; y se repite también, al cantar las bellezas de la melodía gregoriana, que es de Mozart el dicho de que hubiera dado toda su música por haber escrito el *Prefacio*.

Del siglo nono datan los manuscritos más antiguos gregorianos. ¿Supondremos, por eso, que sólo de entonces data el canto gregoriano?. No. En esa misma época existe ya una tradición bien fundada, que atribuye a SAN GREGORIO MAGNO (papa del 590 al 604), si no la composición, al menos el arreglo y ordenamiento de las melodías litúrgicas. De él dice un biógrafo suyo que fundó una Schola Cantorum; que de él se conservaba un lecho o sillón, en que descansaba para cantar (era de naturaleza enfermiza), el antifonario auténtico y la varita o palmeta con que amenazaba y corregía a los niños cantores.

El canto gregoriano se aprendía de memoria; hacían falta varios años, ocho, diez o más, para grabar en la memoria el repertorio eclesiástico; este ejercicio, esta repetición, sin música escrita, era la que mantenía la tradición viva y sin corrupción.

En los primeros códices en que comenzó a escribirse la música gregoriana no había cinco líneas como hoy. Todos sabéis que la invención, —mejor dicho el perfeccionamiento del tetragrama, usado hasta hoy en la notación gregoriana—, data del siglo II y es debido a un famoso benedictino Guido D'Arezzo. Los primeros códices gregorianos se servían de los acentos, sueltos o combinados, el agudo y el grave, para indicar la melodía. Para saber leer esta notación era preciso conocerla de memoria. Se añadió luego una línea que determinaba la altura de una nota fija; y los acentos o puntos colocados encima o debajo de esta línea indicaban la mayor o menor altura de la melodía.

Se fue perfeccionando este sistema rudimentario hasta llegar a las cuatro líneas. Pero, cosa curiosa, esta misma facilidad de notar definitivamente la música hizo que se descuidara el señalar el ritmo.

Diversas causas contribuyeron a que se perdiera la noción exacta del ritmo gregoriano. Primero se perdió la noción práctica, y

luego la corrupción invadió también la escritura. Se mutilaron los neumas o grupos de notas; y si en el fondo no se alteró el repertorio primitivo, pero quedó tan maltrecho, que era imposible reconocerlo. Los antiguos códices desaparecieron o quedaron totalmente ignorados. En este estado de cosas estaba la, llamémosla así, cuestión gregoriana, cuando aparecieron Dom Guéranger y sus Benedictinos de Solesmes en el siglo XIX. Aparecieron providencialmente en el horizonte religioso y musical, porque a su actividad se debe en gran parte el que la melodía litúrgica haya recobrado su primitivo esplendor, y que la parte musicológica, científica, haya ganado un terreno ignorado hasta ellos, en parte... Precisamente, una de las principales particularidades del Congreso de Barcelona, celebrado el mes pasado, ha sido la de incorporar definitivamente los estudios gregorianos en la ciencia Musicológica.

Tal vez piense alguno que tanto estudio de Códice antiguo amarillento, cubierto del polvo de varios siglos, convertirá un monasterio benedictino en un laboratorio musical, fin a que tienda única o especialmente una colectividad. No. Hay que poner las cosas en su punto. Una comunidad como la de Solesmes no es un conservatorio de música ni un laboratorio de historia: Es una reunión de almas dedicadas al servicio de Dios. Es una colectividad destinada, sobre todo, a la contemplación, más que a la acción; colectividad cuyo centro o eje de vida monacal es el Oficio Divino, el canto o la recitación del Oficio que todos los sacerdotes recitamos diariamente. En las comunidades modernas, sobre todo, no tiene esta recitación la importancia *colectiva*, notémoslo bien, que tuvo en la antigüedad. Para los benedictinos, como os digo, es el eje alrededor del cual gira la vida monástica; es el *Opus Dei*, la obra de Dios por excelencia, como la llama San Benito. Esta contemplación divina y la del rastro que la Belleza Increada dejó en la música gregoriana imprimen en los rostros de estos monjes una pátina de concentración mental, que hizo decir a Luis VEUILLOT: "Cuando tengas quince días libres, ven a esta Abadía tranquila y renaciente de Solesmes... quince días aquí te valdrán por quince meses de estudio. Verás cabezas de monjes, sabrás lo que es una fisonomía de Santo en la vida ordinaria. Queda depositada en estos rostros la grave dulzura de la meditación, como el olor del incienso en la iglesia, después de apagados los incensarios".

El Oficio Divino, nocturno y diurno, es, como os digo, el centro de la vida benedictina. De él no está exento ni el P. Abad. Tanto es así que el oficio de campanero le está adjudicado oficialmente, aunque en realidad no sea él quien tira de la cuerda de la campana para llamar a los religiosos a la iglesia. Recuerdo que al oficio de Tercia y Misa Cantada veíamos asistir en Solesmes, confundido con el público, el antiguo Abad Dom DELATTE, conocido en el mundo espiritual por sus estudios sobre San Pablo; le veíamos venir en un silloncito de ruedas, siguiendo a la Comunidad, de la que fue Abad, a pesar de estar imposibilitado.

Los dos actos que a un peregrino devoto pueden interesar más especialmente son: el canto de Tercia y Misa Solemne diarios, y el de Visperas...

Van a dar las 9 de la mañana. Llamad a la puerta exterior, haced sonar la campanilla del Monasterio, y se os dará paso a un jardín o patio sombreado por árboles corpulentos, que medio-esconden las pequeñas ábsides de las capillas laterales de la iglesia. Al pasar, no podréis menos de mirar con simpatía a un angelito, hermano menor del de Reims, se diría, que en vez de mirarse en el agua de la fuente sobre que se posa, contempla sonriente tulipanes multicolores brotados a sus pies en el receptáculo de aquella fuente. Sin querer le viene a uno el recuerdo de un poeta profano, RUBÉN DARÍO, que tan lindamente habló de surtidores y jardines. Pero el ambiente de este jardín monacal no es el de los jardines que canta Rubén. Hay la misma diferencia entre uno y otros como lo que hay entre los paisajes de FRAY ANGEÍCO y los de VATTEAU.

Penetráis en la iglesia, larga y estrecha. Acomadados en unos bancos, os rozan unas cogullas amplias en que van envueltos los monjes. Es la comunidad que silenciosamente entra en la iglesia y se instala ante vosotros, a vuestra vista, junto al altar mayor. Se acomodan en sus asientos corales, sin cuchicheos ni miradas curiosas hacia el público. Toman sus libros, sin que se oigan violines que se afinan ni ruidos de atriles, ni se vean monjes rezagados que entran tarde. Una voz entona el *Deus in adjutorium*, y los 60 monjes le responden con una uniformidad en la que no se percibe la violencia. El canto de Tercia se desliza dulce, suavemente, no hay contrastes de fuertes y pianísimos; no hay grandes inflexiones, es una recitación cadenciosa, es una ondulación mínima la de la salmodia gregoriana. Una

ondulación de una o dos notas que rompen la monotonía de una recitación uniforme. Es como el vuelo del pájaro que navega en el aire en línea recta. De vez en cuando un golpe de ala le hace dibujar una pequeña curva para seguir volando rectilíneo. Si algún día vais a Solesmes o a otro monasterio benedictino donde se canta el oficio, yo os recomendaría que no faltaraís a la salmodia. Os rogaría asistierais a ella con el libro en la mano y con el texto leído y comprendido de antemano. La melodía gregoriana es el ideal de la música puesta al servicio de un texto. Es como un vestido que se adapta de tal manera al cuerpo, que parece nacido de él. La melodía gregoriana parece nueva a cada instante de la Salmodia. El texto adquiere un relieve tan grande, cantado así, que a la recitación ordinaria, sin música, del oficio parece faltarle algo casi esencial. Sería algo así como esas flores que, faltas de agua, de luz, de sol, se inclinan mustias en un salón cerrado.

No puede uno olvidar esos momentos de oración ferviente nacida al balanceo rítmico de una Tercia, de unas Vísperas gregorianas en Solesmes. Y comprende muy bien que espíritu de calidad espiritual, tan de primer orden como San Agustín, haya podido decir que las lágrimas brotaban de sus ojos cuando oía en la iglesia los cantos religiosos. Y, ¡qué bien me iba con esas lágrimas, decía San Agustín! Un devoto que asita a un oficio solesmense con la inteligencia de lo que ve, de lo que oye, de lo que allí se hace, tendrá que hacer esfuerzos para contener las lágrimas. La emoción honda viene de un texto magnífico, desbordante de dulzura, envuelto en una música sencilla, pero infinitamente dulce. Infinitamente dulce por su ausencia de complicaciones, por su ausencia de retórica hueca, de efectismos ruidosos. Música que cumple un ideal muy difícil de conseguir en arte: atravesar los sentidos sin detenerse en ellos.

Muchos bienes se han dicho de esta música gregoriana, en la que la música oriental y la griega han dejado huellas que no pueden precisarse. Influencias que de la pluma de un poeta del siglo XIX hizo brotar esta bella imagen, llamando al arte cristiano

*hermoso jarrón ateniense lleno de flores del calvario.*

En la música gregoriana no se da entrada a la pasión o a la imaginación. Es sencilla, no porque sea un arte rudimentario, en estado de infancia, sino por principio y por conveniencia.

En esto hay un punto de conexión con la canción popular. Ambas son hermanas, mejor diría que la canción popular es hija de la gregoriana, en cuya fisonomía se ven muy marcados algunos rasgos de la madre...

El rezo de Tercia va a terminar, va a seguir inmediatamente la Misa, sin interrupción, como lo ordena la liturgia. Ante vuestra vista aparece un grupo de acólitos que acompañan al sacerdote y a los oficiantes hasta el altar... fijaos un poco en su vestido, en su modo de andar. Veréis a estos acólitos revestidos de una túnica de lino, larga, blanca, que les llega hasta los pies. No llevan puntillas, más o menos elegantes, ni adornos de fantasía de mejor o peor gusto. El oficiante lleva una casulla amplia, holgada, blanda, de la que están ausentes los galones de oro comprados en serie y el lujo barato de gusto dudoso. Fijaos en el altar. Hay un Cristo que emerge entre seis velas, según las prescripciones litúrgicas. No hay sino muy pocas flores, y éstas colocadas, como quien dice, en un segundo plano. Tampoco hay estatuas o estatuillas de mal gusto, ese artículo de bazar al que MAURICE DENIS ha calificado gráficamente de "papel de Armenia empleado para sustituir el perfume de la Magdalena"... Todo en Solesmes es de una simplicidad y de un buen gusto exquisitos. En parte, por la cultura artística de aquel Monasterio, basada en un conocimiento profundo de la tradición; en parte, por su sumisión a las leyes litúrgicas, por el cumplimiento exacto de las prescripciones eclesiásticas. Todo en el culto divino está reglamentado hasta el detalle. El separarse de estas leyes, de este espíritu, hace que en nuestras iglesias parroquiales o conventuales se den tantas notas de mal gusto: en música, en ornamentación, en vestuario sagrado etc...

Comienza la misa con el canto del *Introito* o Entrada, al cual, como sabéis, sigue inmediatamente el *Kyrie*. Os voy a hacer oír uno, el *Kyrie* de la Misa de Pascua, una de las más bellas y expresivas del *Kirial Vaticano*. Data del siglo X.

*Se canta el Kyrie*

El *Gloria* de la misma es una verdadera joya. Notad qué bien se casa esta música con el texto. Qué relieve adquiere éste de expansión en el *Benedicimus Te, Glorificamus Te*; de humildad y reverencia en el *Adoramus Te*. Qué bien expresada la grandeza de la gloria de Dios: *propter magnam gloriam tuam*. Qué deprecación tan llena

de ternura en *Domine Deus... Qui sedes ad dexteram Patris...* ¡Qué deseo, qué aspiración tan íntima la del Amén!

*Se canta el Gloria*

Para el artista, para el alma profundamente religiosa, que vive del Oficio Divino, de la Misa, profunda, íntimamente comprendidos, esta música es única como medio de oración. Porque hay que dejar bien grabada esta idea: que la Iglesia no utiliza la música sino como medio. La música sola, instrumental, no tiene razón de ser en el templo; la Iglesia la ha permitido por la evolución de los tiempos, como acompañante o sostén de voces o como medio de llenar los silencios que deja el canto. Un Oficio Divino no queda disminuído porque en él no se oiga el órgano. Muchas veces desgraciadamente queda bastante malparado con su intervención...

El *Kyrie* y *Gloria* que habéis oído no son puramente silábicos, ni muy cargados de melismas o grupos de notas sobre una sílaba... Esta clase de composiciones o melodías se da, casi siempre, en aquellas otras partes de la Misa destinadas a la Schola o grupo de cantores. Lo que se destina al pueblo, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus* nunca es muy florido. En cambio, los que pudiéramos llamar "pasajes de virtuosidad, de dificultad", quedan reservados a unos pocos cantores. En Solesmes son ocho; y para cantarlos (*Gradual* y *Alleluia*) se colocan en el centro del Coro. Oiréis ahora un *Gradual* magnífico, de Jueves Santo: el *Christus factus*. Llamo vuestra atención sobre la expresión que la música confiere a la letra, sobre todo en la 2.<sup>a</sup> parte: *por lo cual Dios le exaltó y le dio un nombre sobre todo nombre*. Notad qué bien está pintada la exaltación en la ascensión de la melodía.

*Christus factus....*

El canto gregoriano, a pesar de ser la fuente de donde proviene la canción popular europea, suena en muchos oídos modernos como algo desueto, nuevo. Y así, al que no lo frecuenta, se le antoja más o menos igual, más o menos monótono este repertorio. No hay nada más lejos de la verdad... Dentro de los límites en que necesariamente tiene que moverse la voz, el canto gregoriano posee muchísimos y muy variados recursos. Recursos de expresión, de composición musical (que son una lección maestra para los que componen música), de adaptación de música a un texto determinado.

En Solesmes —como en toda Abadía Benedictina donde se verifica el culto, tal como la iglesia lo ha ordenado, sin quitar ni añadir nada— no omiten por ej. el *Gradual* o el *Aleluya*, con pretexto de que son largos, ni se contentan con leer el *Ofertorio*, para que el organista pueda lucir sus habilidades, de más o menos buena ley. No. En Solesmes cantan el *Ofertorio*, siempre. Reconcentraos un poco y poblad de monjes la sillería del Coro que habéis visto antes. La Misa Conventual se ha ido deslizado con esa serenidad característica de las obras de Dios, de la liturgia católica... Se ha acabado de cantar el *Credo*. Es el domingo 2º después de la Epifanía. Hay en él un *Ofertorio* que es una maravilla. Alabad al Señor toda la tierra, alabad al Señor toda la tierra, cantad un salmo a su nombre, venid y oid y os cantaré a todos vosotros los que teméis a Dios, qué cosas, qué maravillas no ha hecho el Señor en mi alma. Como véis, es un texto de exaltación, de desbordamiento extraordinario, exaltación y exultación que en los Libros Sagrados nunca es de tipo romántico locuaz, verbalista, al revés, es reconcentrado. La hermosura de los textos sagrados es interior. Toda la gloria de la Hija del Rey es interior en franjas de oro, y llena, *circunornada* de diversos colores, dice el *Salmo 44*. Así, este *Ofertorio* que vais a oír es de una opulencia melódica extraordinaria, sobre todo en el 2º *Jubilate*, en que la melodía, como dice muy bien Dom GAJARD, el actual director de coro de Solesmes, sube por acometidas, como si fuera una ola gigante que se lanzara al asalto de las rocas de la costa.

#### *Jubilate Deo*

El *Christus factus* y este *Jubilate Deo* son dos obras maestras; de proporciones y de aliento lírico. Son, diríamos, unas Catedrales sonoras. El repertorio gregoriano tiene también unas capillitas deliciosas, de líneas puras, de pequeñas dimensiones, pero con capiteles tallados delicadamente. He aquí un *Himno a la Virgen*, de una ternura, de un primitivismo adorables... Si la música de nuestras funciones del Mes de Mayo se nutrieran de estas pequeñas joyas, ¡cuánto no ganaría en dignidad!. La letra dice:

Virgen que a Dios engendraste,  
 Aquel a quien no puede contener el orbe  
 Se encerró en tus entrañas hecho hombre.  
 La verdadera fe del Engendrado  
 Redimió los pecados del mundo.

Y tu virginidad quedô inviolable.  
A ti madre de piedad  
te demanda auxilio el orbe  
oh, tu bendita, socorre a tus siervos.  
Gloria grande sea al Padre  
Igual para el Hijo  
Gloria grande sea a Dios Espiritu Santo. Amén.

*Se canta Virgo Dei Genitrix*

La canción gregoriana es eminentemente oración; la oración de la que Dom Guéranger dijo que para el hombre era el primero de los bienes. Este aspecto del canto gregoriano, fundamental, es el principal carácter que hay que reconocerle. Pero sería un error creer que el canto gregoriano no es un arte, y un arte completo en sí, completamente perfecto. Un arte melódico que no necesita de afeites modernos, como el ser acompañado, para ser bello y subsistir por sí solo. Indudablemente, que para los habituados a oír la *Cabalgata de las Walkyrias*, *El Pájaro de fuego*, o las *Historias Naturales* de Ravel, esta música, tan desnuda, como hoy se dice, esta música que echa mano de las relaciones más sencillas entre las notas de la escala, puede parecer embrionaria. No lo creáis, no lo es. Hoy los espíritus más avanzados musicalmente no ignoran el canto gregoriano. Si lo ignoran, es en detrimento suyo. Si la música de estos 30, 40 años se ha remozado, ha sido, en buena parte, porque se ha ido a beber en esta fuente, de las escalas antiguas, de las que el canto gregoriano y la canción popular son los depositarios.

Que un benedictino, o un sacerdote, pregone las excelencias del canto gregoriano, no extraña. Sobre todo, si se coloca en el punto de vista de considerarlo como el supremo arte religioso. Pero os ha de llamar la atención el que profanos, profesionales de la música, escriban lo que vais a oír. COMBARIEU, autor de obras muy importantes acerca de la música, ha escrito en su *Historia de la Música* frases como éstas: "El canto llano está por encima de todas las formas de expresión del arte profano, porque está ligado a una disposición de alma, la cual, por su parte, está muy por encima de los sentimientos en que la expresión musical suele tomar su materia. La Iglesia ha conciliado tendencias contrarias (el lado sensual o sensorio de la música en sí y su fe) y ha resuelto la antinomia adoptando un arte

en que se ha de ver una obra admirable de idealismo cristiano. La expresión de estas melodías serenas, tan hermosas cuando son cantadas por un coro al unísono, no tiene equivalente ni en las cabezas admirables de la escultura egipcia, ni en otras de la india, (que son de un sentimiento tan hondo), ni aún en aquello que la poesía y la música modernas han creado de más delicado, ni siquiera en ciertas piezas de Schumann”.

Pensemos que el canto gregoriano es un arte *primitivo*, exactamente adaptado a una época primitiva de fe. La Iglesia, tan amplia de criterio siempre, ha adoptado otras formas de arte, que corresponden a la evolución de diversas épocas. Las composiciones de PALESTRINA, de GABRIELI o de SCHUTZ: las *Pasiones*, el *Magnificat* de BACH, etc... etc... son expresión del sentimiento religioso que se concreta en nuevos modos de expresión. El canto gregoriano ¿ha de parecer canijo, pobre, al lado de estas otras obras, grandes, lujosas, opulentas?. Así lo creen muchos maestros de capilla, y otros que tienen autoridad sobre ellos. Pero lo creen *muy equivocadamente*, dice Combarieu. Tenemos que grabar firmemente en nuestro espíritu que la Iglesia es *Casa de Oración*, no es una sala de conciertos, ni un conservatorio, ni un laboratorio de experimentación musical, donde se vayan a probar las últimas resonancias musicales recién descubiertas. Todo lo que distraiga de la oración está de sobra en la Iglesia. Los monjes de Solesmes somos, como nos decía Dom GAJARD, el director de coro, unas buenas almas que tratamos de alabar a Dios lo menos mal posible, o lo mejor posible. Para llegar a este mejor posible, han revuelto bibliotecas y códices; han estudiado paleografía y musicología, han seguido pacientemente, *con paciencia benedictina*, todos los pasos de la evolución gregoriana, hasta dar con el filón auténtico de una belleza musical desconocida. Y con la restauración gregoriana ha venido el afinamiento, digámoslo así, litúrgico, abarcando todos los aspectos del culto.

Todo en Solesmes, en su culto, está hecho con peso y medida. El andar de los sacerdotes y acólitos rítmicamente cadencioso, el vuelo de una casulla, el motivo decorativo de una dalmática, la mitra del P. Abad, la discreción en el acompañar el coro, la cantidad de voz con que cantan, todo responde a un deseo de perfección. A los monjes de Solesmes no se les puede aplicar aquel “maldito el que hace las obras de Dios con negligencia”... Siendo ya dueños de una tradi-

ción inmutable, digámoslo así, repitiendo su oficio todos los días, todavía estos monjes ensayan todas las semanas y se preparan para las festividades de los domingos, cuyos oficios propios exigen mayor esmero. La ciencia en Solesmes se torna en amor. No les alcanzará aquel dicho de BOSSUET: "Desgraciada de la ciencia que no se transforma en amor". El amor de las cosas divinas hace que el Coro de Solesmes, de voces muy medianas, suene deliciosamente fundido. Su arte de cantar tiene secretos desconocidos para los grandes cantantes. Así, recuerdo que una de las veces que asistí a los oficios, saludé al famoso liederista francés, Panzera; y me decía que más de una vez había acompañado a Solesmes a la famosa cantante Luciana Breval, la cual, protestante, se sentía removida en su interior y conmovida, hasta derramar lágrimas, al oír el coro de monjes Solesmes.

Voy a haceros oír, como último ejemplo, dos piezas gregorianas que habéis cantado muchas veces: Un motete eucarístico y la *Salve Regina*. Fijaos en la acentuación tan esmerada de las palabras, en la dulzura de los apoyos rítmicos, en la manera tan suave de atacar las notas altas. Y llamo vuestra atención en particular sobre las tres últimas exclamaciones de la *Salve*: el tercer *O dulcis Virgo Maria* es el éxtasis hecho música. Imagináos a los monjes de Solesmes cantando *Completas* y terminar su jornada litúrgica, ya en camino de acostarse, con esta Antífona tan hermosa.

Se canta *Adoro Te... Salve Regina*

A comentarios de muy diversa índole se presta la asistencia a los oficios de Solesmes. Oírlos aquí en discos, en lo que con cierta razón se ha llamado *música en conserva*, no puede dar la impresión de grandiosidad, de paz, de oración que uno recibe allí directamente, oyéndoles y viéndoles. Hemos de tener en cuenta que la música gregoriana forma un cuerpo con el texto litúrgico, y que éste es parte integral de una serie de actos que constituyen la acción litúrgica. En el conjunto litúrgico adquiere la música gregoriana su máxima adecuación... Por eso el Papa Pío X en su *Motu Proprio* de 1903, la calificó de supremo modelo de música religiosa. Todavía no ha penetrado en el alma piadosa, cristiana, ese concepto, esa estima del canto gregoriano; ese concepto de que una función religiosa no pierde nada de su solemnidad, aunque se no cante en ella sino música gregoriana. Todavía, como los judíos, somos un pueblo sensual, que

necesita aturdirse en la iglesia para rezar...

¿Música de épocas pasadas, que no se amolda a nuestra sensibilidad moderna, propia sólo para un grupo escogido como el coro de Solesmes?... Así dicen algunos... Os he leído las alabanzas de Combarieu, considerado el canto gregoriano como arte... No os diré más sino que el canto gregoriano es *eminente* popular... La lección más reciente nos llega de Africa. Nos la da SUSTAVE DAUMAS, contándonos en la revista *Etudes* de los PP. Jesuitas de París su admiración al oír cantar el gregoriano en Dakar, en Sto. Tomás, a más de 2.000 personas, con una ejecución digna y devota, impresionante en sumo grado.

Los que sean eminentemente artistas o piadosos muy hondamente, caen en cuenta de la exelsitud artística y orante de la melodía gregoriana... No les cuesta trabajo aplicar a ésta lo que TAINE, en su *Filosofía del Arte*, dice de la literatura griega: que cuando se ha gustado de este manantial purísimo, ya no se quiere beber otro licor; que en comparación de ella, ya todo parece un guisote grosero, pimienta o veneno...".

Yo no pretendo que de mi modesta charla salgáis con este convencimiento. Mi fin ha sido más modesto: revelaros a los turistas donostiarras católicos la existencia de un rincón litúrgico único, de una fuente que ha brotado en un país verdeante y sereno. Deciros que si vais a París y sentís nostalgia de unas funciones modelos, encamiñéis vuestros pasos hacia Solesmes. Dos, tres días os bastan para beber en este manantial de belleza litúrgica que no conoce rival. Los hay muy buenos que irradian mucha luz, pero ninguno puede compararse a Solesmes. Esta es la opinión de quienes lo visitan.

Yo estoy seguro de que, vueltos a vuestra casa, añoraréis aquella liturgia íntimamente vivida y veréis con pena que Solesmes esté a casi 1.000 Kms. de distancia... Si esta visita a Solesmes y esta añoranza os convirtiera en apóstoles decididos de la melodía litúrgica gregoriana, yo me daría por satisfecho. Como me doy por satisfecho y agradecido por la atención con que me habéis oído.

## 24. SAN FRANCISCO, INSPIRADOR DE MUSICA

Leyóse en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el día 26 de Febrero de 1944, y se publicó en la revista *Estudios Franciscanos*, Barcelona, 61 (1960) 5-20.

El tema es nuevo y se presta a comentarios literarios, más o menos poéticos, en que la imaginación puede vagar un tanto a sus anchas sin el contrapeso de documentos positivos. Mas no voy a emprender yo tal senda, reconociéndome insuficientemente alado para volar por esos cielos azulados de la poesía. Me limitaré a citar algunas de las obras musicales más importantes que ha inspirado san Francisco, el Santo de mayor semejanza con Cristo, en frase del papa Pío XI en la encíclica *Rite expiatis*. La música, la poesía, la pintura, la escultura, todo cuanto es arte, se ha puesto al servicio del Serafín de Asís, como en vida los pájaros y los animales se le acercaban instintivamente, olfateando quizá al hombre que, después de la caída original, más se aproximó al estado de inocencia.

San Francisco gustaba de la música. *Rey de los jóvenes* se le llamó y lo fue en su juventud...; reinado que no se concibe sin música. A muchas cosas vanas y supérfluas renunció al consagrarse a Dios; pero a la música no renunció al vestir el burdo saco y descalzarse para recorrer los caminos de la Umbría predicando a Jesucristo y exhortando a penitencia. El hijo de Pedro Bernardone siguió cantando. Según su biógrafo TOMÁS DE CELANO, su voz era *vehemens, dulcis, clara atque sonora*. JÖRGENSEN nos dice que Francisco en su juventud no tenía mayor gusto que salir a las altas horas de la noche

con unos cuantos amigos y, cual auténtico juglar, recorrer las silenciosas calles de Asís cantando *lais*, serventesios y baladas, acompañándose del laúd o la vihuela.

La conversión de Francisco no fue un suicidio, sino una renovación. Guardó hasta el fin de su vida su primer amor al canto, y en las enfermedades buscaba el consuelo del divino arte. Sus predicaciones iban entreveradas con la música. Los primitivos franciscanos cantaban en las encrucijadas de los caminos y de las calles, a fin de reunir al pueblo y disponerle a escuchar con agrado las verdades eternas. Para apaciguar los ánimos rencorosos y componer las discordias que dividían a los pueblos, procuraba san Francisco que la música abriera camino a la predicación del perdón cristiano. Recordemos la estrofa del *Cántico del Sol*:

*Lado seas, Señor, por los que perdonan por tu amor...*

que puso en fuga el odio y arrancó el ósculo de paz entre el Obispo y el Podestá de Asís. San Francisco felicitaba a los limosneros que volvían de su tarea ingrata cantando y bendiciendo a Dios *alta voce*. Es muy conocido en pintura el episodio del ángel que le vino a consolar en la enfermedad, haciéndole oír una música divina. Sabemos por sus biógrafos que en cierta ocasión, por no escandalizar a almas no tan santas como la suya, renunció a la consolación de la música, que para él, por los indicios que nos dan los contemporáneos suyos, debió de ser entre los consuelos humanos, si no el mayor, uno de los más apetecidos.

Mas no es mi intento comentar este lado luminoso de la figura del Poverello. Vamos al tema que motiva esta disertación.

\* \* \*

#### CANTOS LITÚRGICOS

A pesar del progreso —llamémosle así— realizado por la música en la edad moderna, hemos de confesar que la bibliografía franciscana, muy copiosa en lo tocante a literatura, historia, ascética y bellas artes y general, no lo es tanto en lo que particularmente se refiere al arte de Euterpe. Con todo, no será ocioso el detenernos en ella.

Canonizado san Francisco a los dos años de su glorioso tránsito, su figura legendaria comenzó a atraer la atención de sus admira-

dores. Ya en la canonización misma se oyeron en Asís ciertos *cantica nova*. Por JORDAN DE GIANO sabemos que fray Julián de Spira, maestro de canto en la corte de Francia antes de ingresar en la Orden, compuso “en estilo noble y de bella melodía el oficio del bienaventurado padre san Francisco y de san Antonio”. No todo este ramillete de encomios al Poverello, que constituye el *Oficio rítmico* de fray JULIÁN DE SPIRA, es parto de su ingenio; sino que tomó de otros varones, preclaros por su autoridad, algunas partes del mismo, prestándoles la gala del canto. Así el himno de las primeras visperas *Proles de caelo*, de Gregorio IX, y las antifonas *Salve, sancte Pater*, del cardenal de Santa Sabina, Tomás de Capua; y *Caelorum candor splenduit*, del cardenal Rainerio Capocci.

También en los albores de la Orden se cantaban las secuencias o prosas rimadas: *Caput draconis*, atribuida a Gregorio IX, y *Laetabundus Francisco*, atribuida a TOMÁS DE CELANO. En los cantorales franciscanos aparecen otras secuencias, más o menos antiguas, todas medievales: *Crucis apparet hostia*, *Crucis Christi mons Alvernæ*, *Francisce*, *Christi signifer*, etc., etc. Repasando los volúmenes de la importante colección del padre BLUME *Analecta Medii Aevi* —el 55 por ejemplo— hallaremos citadas secuencias en honor de san Francisco, atribuidas algunas de ellas a Tomás de Celano y a Tomás de Capua. Música gregoriana, siempre digna, si no de la más pura tradición; y de cierto aire lírico, no diré exagerado, pero sí de mayores vuelos que el ordinario de las magníficas melodías gregorianas de épocas anteriores, tan puras, tan espléndidas en su sencillez y lirismo reconcentrado. Téngase en cuenta que la orden de san Francisco nació en la época de los primeros tanteos polifónicos del *organum* y del *discante*, y que por entonces hubo notable trasiego del arte religioso al profano, ya popular, ya culto.

#### CANTOS EXTRALITÚRGICOS

Es de extrañar que figura aureolada de leyenda tan radiante y llamativa como la de san Francisco no diera, en la Edad Media, ocasión a composiciones extralitúrgicas, cuando el franciscanismo fue el propagador de las *laude*, canciones religiosas italianas de carácter popular. Hállanse, con todo, en la hermosa obra de Fernando Liuzzi: *La lauda e i primordi della melodia italiana*, algunas muestras de

*laude* en honor del Santo de Asís.

He aquí el comienzo de una de ellas:

*Laudar vollio per amore  
lo primer frate minore;*

y el de esta otra:

*Sia laudato san Francesco  
quel li c'aparve en croce fixo  
come redemptore, etc...*

ambas pertenecientes al *Laudario Cortonense*, de los últimos decenios del siglo XIII. Y todavía otras dos, pertenecientes al *Laudario Magliabechiano* de Florencia, de los primeros decenios del siglo XIV:

*Sia laudato san Francesco...*

y

*Radiante luméra  
fort'ed amando fresco  
sempre san Francesco  
fosti de gran manera...*

Arte nuevo esta música de las *laude*, extralitúrgico por el espíritu y la forma, no obstante la inspiración y a veces el trasplante religioso, dice LIUZZI. Arte asimismo original y marcadamente vulgar, apenas diferenciado de ciertas modulaciones antiquísimas, fluctuantes, como el texto, entre lo religioso y lo popular.

SIGLOS XVI Y XVII

No hemos podido hojear con detenimiento las obras de los grandes polifonistas Josquin des Prés, Orlando de Lasso, Victoria, etc., para ver si entre sus composiciones litúrgicas hallábamos algunos himnos, antífonas, etc., dedicados a san Francisco. De PALESTRINA, en cambio, hemos tomado nota de dos himnos compuestos en honor del Santo: *Novis utens prodigiis*, con un canon en diapasón a cinco voces, y *Franciscus tenens*, que se canta en las segundas vísperas. Citemos, de paso, el magnífico motete de PETER PHILIPS (1612): *O virum mirabilem*, a cinco voces, verdadera obra maestra.

Con el progreso de la técnica musical van apareciendo dentro del género religioso, así litúrgico como extralitúrgico, destinado al templo, motetes latinos en abundancia y villancicos en lengua vernácula dedicados a san Francisco y a los santos de la orden franciscana. En el magnífico *Catálogo* del rey don Juan IV de Portugal, redactado en 1649, se registran motetes y villancicos en honor del Santo de Umbria. De Jean Mouton, siglo XVII, se cita una cantinela. Autores que hoy permanecen olvidados en archivos, como fray Pedro de Fonseca Lucio, Marcos Soares de Pereira, Antonio Rodríguez, Gabriel Díaz, Juan de Palencia, fray Francisco de Santiago, carmelita, Patiño, Manuel de Tavares, y tantos otros, han compuesto motetes que deben constar en la bibliografía musical franciscana. Aunque de mérito desigual, son con todo muy dignos de nota. Nadie ignora la gran afición y competencia musicales del rey don Juan IV de Portugal. Su valiosísima biblioteca, una de las más importantes de la época, integrada solamente de obras de mérito, fue pasto de las llamas en la catástrofe de 1755. ¡Cuántas de ellas habrán desaparecido sin dejar rastro de copia! Esto mismo acrecienta el interés del *Catálogo*, cuya primera parte se ha conservado por fortuna, aunque en rarísimos ejemplares, y ha tenido modernamente nueva impresión, comentada por Joaquín de Vasconcellos. Aparte el contenido, es notabilísimo este *Catálogo* por la cantidad de obras en lengua vernácula que cita. Las hay en portugués, y sobre todo en castellano; y no faltan en lengua extranjera, como tampoco morisca y vascongada, llamada también vizcaína.

En los comienzos del siglo XVIII topamos con un maestro de la Catedral de Valencia, PRADAS, autor de la cantata *San Francisco de Asís*.

\* \* \*

Como se ve por esta rápida enumeración, la música referente a san Francisco o a santos franciscanos no traspasa las lindes de un género que llamaríamos, aunque impropriamente, menor. Obsérvese que todavía no se ha iniciado el franciscanismo literario, ese movimiento tan notable en nuestros días. Estaba reservado al siglo XIX, "el siglo del vapor y del buen tono" de Bretón, el siglo "estúpido" de L. Daudet, contra el que tanto se ha declamado, el dar impulso a la floración literaria y artística que hoy alcanza proporciones no comunes. Desde el descubrimiento y publicación de las *Fioretti* hasta los últimos folletitos anodinos en honor de san Francisco, ¡cuánto

no se ha escrito sobre él; cuánto no se le ha manoseado, por decirlo así!. Es evidente la prioridad de la literatura literaria sobre la musical. Es sin duda más fácil escribir un libro que un poema sinfónico; más económico editar un libro de 300 páginas que un cuaderno de música de 60 planchas. Mayor mercado tiene la letra impresa que la música. Añádase la dificultad que en sí lleva la ejecución de una obra musical, aun de pequeños vuelos, y se comprenderá por qué esta literatura que tratamos es más exigua que la literaria.

\* \* \*

#### SIGLOS XVIII Y XIX

La literatura musical de clave del siglo XVIII nada registra, que yo sepa, en honor de san Francisco. Los compositores franciscanos de dicho siglo no han hecho en sus sonatas alusión al Poverello. Ni siquiera el renombrado padre Martini puede señarlarse como precursor.

Es preciso llegar al siglo XIX para ver surgir a un FRANZ LISZT con su *San Francisco predicando a los pájaros*. En la numerosa producción pianística de este hijo terciario de san Francisco hallamos dos leyendas; la una, *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*, incluida con frecuencia en programas de concierto; la otra, *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*, no tan conocida, por prestarse menos que la anterior a la exhibición personal del ejecutante.

Hay en Liszt dos compositores: el delicado, que asoma en ciertos pasajes de sus *Preludios*, en su *Christus*, en sus *Consolaciones*, y el fogoso y exterior, de grandilocuencia pasada de moda. El Liszt del Poverello es más bien el dulce, el delicado, aunque con inevitables reminiscencias del grandilocuente. La predicación de un santo a frágiles criaturas como los pájaros no se prestaba a peroraciones hinchadas. En esta leyenda franciscana se adivina el gorjear y la inquieta movilidad de los pájaros, la predicación de san Francisco, interrumpida como en diálogo por los traviesos y dóciles oyentes, y la presencia de los religiosos compañeros del Santo, evocada en un esquema de coral.

#### ORATORIOS DE TINEL. HARTMANN Y PIERNE

No parece que las deliciosas *Fioretti* hayan tentado mayormente a los artistas para escribir música pura o cantatas. El *curriculum*

*vitæ* de san Francisco, en cambio, ha dado vida a obras como el Oratorio *Franciscus*, de TINEL. Nacido en 1854 y muerto en 1912, Edgar Tinel es un músico importante de Bélgica. Sucesor de Lemmens en la dirección del Instituto de música religiosa de Malinas, y de Gevaert en la del Conservatorio de Bruselas, empleó quince meses en escribir su Oratorio: de 9 de febrero de 1886 a 13 de mayo de 1887. Dice así en sus memorias: "Como tiempo, poco; como trabajo, bastante; y como goce, infinito. Nunca —añade— temí la muerte; pero recelé muchas veces no poder llegar al término de mi *San Francisco*. Parecíame que, no tenerlo escrito, era no haber hecho nada, no ofrecer nada presentable. Sería triste cosa morir sin dejar algo que diera fe de la fuerza de los principios religiosos, morales y artísticos que profesamos. En arte, como en religión, la fe sin obras es muerta".

Edgar Tinel tuvo siempre singular predilección por la figura de san Francisco, nacida de la lectura de las *Fioretti*, de los libros de Jörgensen y de Goffin. Cuanto al *Franciscus*, quería que su obra causara en el público impresión de grande fe. En octubre de 1886 escribía: "Estoy en absoluto decidido a escribir para concierto, para los *hijos del siglo*, de modo que se les haga amable la religión. Escribir para iglesia es muy bueno —decía—; pero escribir obras religiosas para ser oídas de personas que no frecuentan el templo, me parece mejor".

El *Franciscus de Tinel* consta de tres partes:

- 1.<sup>a</sup> vida mundana y conversión de Francisco;
- 2.<sup>a</sup> vida religiosa;
- 3.<sup>a</sup> tránsito y glorificación.

Sus páginas, que muy bien podrían adaptarse a la escena, contienen todos los elementos necesarios para dar vida e interés a una obra de gran empuje. La vida del hijo de Pedro Bernardone en el siglo se traduce en música alegre, viva, reflejo del ambiente profano de fiestas, saraos y música de la Edad Media. Los coros desempeñan un papel importante en esta primera parte, con danzas a estilo de los valeses alemanes o de las tarantelas napolitanas. Vuelto a Dios, san Francisco canta la *Balada de la pobreza*, a manera de vieja canción trovadoresca, estilizada y modernizada. Es grandemente emotiva esta primera parte del *Franciscus* de Tinel, que, a juicio del crítico Schmid, puede parangonarse con el sueño de Elsa, en Lohengrin.

En las páginas de la segunda parte entran en acción y lucha los genios, los espíritus del Amor, de la Paz, de la Guerra, del Odio y de la Esperanza; y en contraposición a ellos, el *Canto de la Pobreza*, el *Cántico del Sol*, la voz celestial que llama a Francisco y el *Canto del Amor*, magnífico de factura y emoción. Termina esta parte con un *Himno a la Caridad*, entonado por voces angélicas.

En la tercera parte asistimos al tránsito de san Francisco. Resaltan el *Angelus* cantado por coros y el *Lux Aeterna*, que imprime carácter a este momento solemne. Ciérrase la obra con una marcha fúnebre y un coro de apoteosis.

El Oratorio *Franciscus* de Edgar Tinel, dado por primera vez en Malinas el año 1888, ha recorrido Bruselas, Londres, Budapest, Amsterdam, Leipzig, Nueva York, Munich, Praga, Riga y otras ciudades, que lo acogieron con grandes ovaciones. Puede afirmarse que es la creación musical franciscana más importante y que más audiciones ha logrado en Europa.

De carácter muy distinto es la del padre HARTMANN, franciscano tirolés, nacido en 1863 y muerto en 1914, autor de varios Oratorios: *San Pedro*, *Las Siete Palabras*, *La Última Cena*, *La Muerte de Cristo* y *San Francisco*, su obra de mayor celebridad. En este Oratorio, escrito para solos, coros, gran orquesta y órgano, intervienen como personajes la Historia, san Francisco, santa Clara, el beato Luquesio, Bonadonna y fray Angel. No está basado en *Las Florecillas*, sino en la vida apostólica del Santo. Lo cual constituye un acierto del autor, ya que su música no es precisamente colorista, antes bien austera, por llamarla de algún modo, hecha en blanco y negro, de perfiles bien delineados, no exenta de emoción y de cierto lirismo, como en el aria *Magnificabitur*, que canta san Francisco. Música esencialmente nortea, nada italiana en el sentido lírico y algún tanto teatral, que decimos, del estilo perosiano.

Estrenóse el *San Francisco*, del padre Hartmann, el año 1901, en San Petersburgo. Dióse luego en Viena el año 1902, en Roma en 1903 y en Lisboa en 1927, por remate de las fiestas centenarias franciscanas, que tanta resonancia tuvieron.

Muy diferente del Oratorio del padre Hartmann es el de PIERNÉ, *San Francisco de Asís*, en prólogo y dos partes. Aquél, concebido por un religioso franciscano; éste, por un hombre de mundo a

quien el teatro profano tentó varias veces. Basado el primero en la vida del Poverello; el segundo en el lirismo de *Las Florecillas*. Gabriel Pierné, gran director de orquesta, era franciscanista de espíritu. Lo dicen, aparte este Oratorio que comentamos, sus *Paisajes franciscanos* para gran orquesta, que, como todo cuanto salió de su pluma, lleva un sello de distinción y claridad que diríamos de guante blanco. San Francisco, el Leproso, Cristo, fray León, fray Angel, fray Maseo, sor Clara, la Pobreza..., son personajes humanos que intervienen en la obra. Pero hay también en ella todo un mundillo de pájaros, activo y retozón: el petirrojo, el gorrión, el pardillo, el pinzón, el ruiseñor, el reyezuelo, el tordo, la alondra, la curruca, el abejaruco y la aguzanieves: arca de Noé en compendio; ascendientes de aquellos encantadores animalitos que RAVEL sacó a escena en *L'enfant et les sortilèges*. Deliciosa pajarera, que por arte de Pierné canta con acentos delicados y ágiles, hechos de rasgos rápidos, sin apenas acordes completos, siempre fugaces, como el vuelo de estas avecillas menudas y graciosas. Para las escenas de la juventud de Francisco, descritas en el prólogo, sabe encontrar Pierné una música alegre, externa y bien ritmada, un tanto bullanguera. Mas para el encuentro de Francisco con la Pobreza y el desposorio con ella, tratado en canon, y para la escena del Leproso, tiene en su repertorio frases de hondura dramática. Es primoroso el retrato musical de santa Clara; como también el diálogo de ésta con san Francisco. Intenso dramatismo el del cuadro de la Estigmatización, y altamente emotiva la escena de la aparición de Cristo, sobria en notas y palabras. Sigue la explosión jubilosa del *Cántico de las criaturas*, a sola voz, sin acompañamiento, cortadas las estrofas por acordes incompletos, sin terceras, que la orquesta subraya en un fortísimo *martellato*. Viene luego *La muerte*, en la que los pájaros, retornando a sus gorjeos de anteriores páginas, ponen una nota de claridad luminosa.

He ahí, pues, tres obras maestras musicales de Tinel, Hartmann y Pierné, de carácter completamente diverso. Como lo son el *Transito beato di san Francesco d'Assisi*, de GIOVANNI VALENTINI, Oratorio para solo, coro y orquesta, en dos partes, cantado con éxito en el Teatro Principal de Módena el año 1926, y el *Seráfico d'Assisi*, que en expresión de su autor, FRANCISCO CATALANI D'ABRUZZO, es una ofrenda de amor al Seráfico Padre: dignos ambos, bien escritos y de tendencia conservadora.

Citemos también el Oratorio de HUGO BERETRAS, *Der heilige Franziskus von Assisi*, para gran orquesta, órgano y coros, que, a juicio del crítico Weissenbäck, desde Liszt hasta la época no admite rival en Hungría. Es curiosa la realización escénica de esta obra: Subido el telón, aparece como un refectorio; cada personaje tiene en sus manos su cuaderno de pergamino. En medio del grupo, sentados, fray León y la Historia; a cada lado, como en un palco, santa Clara y san Francisco; a los pies de Clara, junto a Francisco, la Pobreza. Original disposición, a la verdad, para un concierto.

Al padre MAURO GALLETI debemos las *Bodas Místicas de San Francisco y dama Pobreza*, oratorio para orquesta, voces y coro, dado el año 1926 en la iglesia del Espíritu Santo de Ferrara; y a LICINIO REFICE el *Trittico Francescano*, oratorio en tres partes, cantado asimismo el año 1920 en la Catedral de Asís.

Y cerramos la serie de oratorios con el fragmentario de MAS D'OLLONE, *San Francisco*, y con el de DOMENICO MONTINO, *Frate Francesco*.

\* \* \*

#### VII CENTENARIO DEL TRANSITO DE SAN FRANCISCO

Muchos de los *Oratorios* antes citados se compusieron para el séptimo centenario de la muerte de Serafín de Asís (1927), que dió ocasión a múltiples manifestaciones de simpatía al Santo que atrae como ninguno las miradas de católicos y no católicos. De la misma simpatía y admiración, cuando no siempre de arte depurado, dan testimonio las misas compuestas en su honor.

Precisión hecha, pues, de los *Oratorios*, daremos descripción de otras composiciones musicales.

##### 1. *Obras teatrales*

Figura aureolada de leyenda tan singular como san Francisco, había de ser tema favorito para el teatro. Realmente ha tentado varias plumas y se ha hecho bastante familiar, sobre todo en el último centenario del glorioso tránsito. Ciertamente ya antes de la mencionada fecha hacía su aparición en obras como *Navidad*, de G. MARTÍNEZ SIERRA, en que san Francisco es uno de los principales personajes. Obra fuerte, de marcada tendencia social, a la que Turina puso unos

comentarios musicales. Hacia el año 1910 un padre marista daba a conocer el episodio lírico *Le miracle de saint François*, obra musicalmente conservadora. Parece serlo también la de CARLONI, *Francesco d'Assisi*, drama de cuatro actos, que representan otros tantos aspectos de la vida del Santo: El caballero de amor; El loco de Cristo; El poeta de la Naturaleza; El Santo.

Entre las obras teatrales sin música, las hay que, llevadas a escena, la han utilizado, ya sea con grandes medios, ya con reducidos de pequeña orquesta. Citemos los títulos de *Il perdono d'Assisi*, con música de ANTONIO SANI, y *El sublime Poverello y Poeta*, tragedia en cinco actos, con coros, música de CAMILO QUIEVREUX.

\* \* \*

Y permitidme que me detenga algún tanto en una obra de este género, en que hube de intervenir escribiendo unas ilustraciones para orquesta y coros.

Muchos de vosotros habréis oído hablar de HENRI GHÉON, el propulsor del teatro cristiano de Francia, literato de primera fila, escritor dramático, dotado de un sentido innato de la acción teatral. Ghéon es un convertido, de espíritu eminentemente franciscano. En la dedicatoria de uno de sus libros me firmaba: "Un terciario dominico, que todos los días pide a san Francisco perdón de no serlo franciscano". Médico de primera intención, abandonó la carrera para dedicarse a la literatura. Educado cristianamente, dejó de lado las prácticas de piedad, a las que volvió más tarde movido tan sólo de la ejemplar vida cristiana de un teniente de marina, llamado Dupouey. Desde entonces Ghéon dedicó sus actividades a la literatura católica, singularmente al teatro. No le fueron, con todo, ajenas ni la pintura ni la música, como se ve por su interesante libro *Paseos con Mozart*.

No trataré de describir sus obras teatrales, ni siquiera de ofrecer la lista de las mismas. Baste decir que *La Misa*, de Calderón de la Barca, ha encontrado en él su adaptador al gusto moderno, y san Alejo y otros santos, su retratista y apologista; y aun alguno de ellos, como santa Cecilia, su poeta. No sé de obra alguna religiosa que en técnica teatral aventaje a la *Navidad en la plaza*, con sólo cinco actores gitanos, que se desdoblán en diversos papeles; lo sublime se confunde en ella de manera genial con lo jocoso.

Para un espíritu tan franciscano como el de Ghéon, la figura de san Francisco había de ser tentadora. Ghéon, en efecto, la llevó al teatro. Tres obras suyas conozco sobre el tema: un *Impromptu* o acto breve, titulado *Fray Junípero*, en que tres personajes reconstruyen el episodio aquel en que fray Junípero, llevado del ardor de la caridad, corta la pata de un cerdo para dársela aderezada a un religioso enfermo, con gran indignación primero, y con aquiescencia luego, del dueño del animal. La segunda, de más importancia, se titula *Noël de Greccio*, o *El sermón delante del Pesebre*, que reproduce el conocido episodio de donde parece traer origen la costumbre de los Belenes o Nacimientos. Obra de profunda emoción, cuyo fondo está constituido por el sermón que san Francisco hizo a los vecinos de Greccio en aquella memorable noche de Navidad.

De más aliento es la *Vida profunda de San Francisco de Asís*, obra en cinco actos, en que se representan otros tantos episodios importantes de la vida del Santo:

1.º, encuentro con Dama Pobreza; 2.º, reedificación de la iglesia de San Damián, en que, a cambio de piedras, canta san Francisco la canción del Hijo del Rey; 3.º, predicación a los pájaros, diálogo de la perfecta alegría y voces del bosque en respuesta a los soliloquios amorosos con Dios; 4.º, impresión de las sagradas llagas; 5.º, tránsito.

Tanto en *Noël de Greccio* como en *Vida profunda* hay música. La escribí siguiendo por menudo las indicaciones del autor, que señaló la duración de cada una de las ilustraciones y, en determinados casos, hasta el esquema musical de lo que él concebía como complemento del texto. La *Vida profunda* se dio en el teatro de los Campos Elíseos de París, los días 1 y 6 de noviembre de 1926, en aquella sala primorosamente decorada por Maurice Denis con sus claras pinturas.

La música que acompaña la acción de estas obras y de otras del mismo Ghéon tiene por objeto subrayar lo que pasa en la escena; los actores no cantan. Es éste sin duda un acierto del autor, pues salta a la vista lo embarazoso de hacer cantar convenientemente a un santo en las tablas, sin ponerle en situación un tanto ridícula. Las decoraciones se reducen a la mínima expresión: unas cortinas de color discreto, pero hermosas, sobre cuyo fondo se destacan algunos pequeños accesorios que sitúan la acción escénica. Esta simplicidad de me-

dios, utilizada en el teatro moderno, no es óbice para que la emoción brote espontánea y fuerte en ciertos momentos. Los espectadores parisinos de la *Vida profunda* recordarán aún aquella *Meditación* del cuarto acto, en que el corno inglés cantaba envuelto en la neblina de la cuerda con sordina: meditación doliente, mimada por el famoso Copeau —otro convertido— a la entrada de una cabaña rústica, retiro de san Francisco en las alturas del Alvernia.

\* \* \*

Casi todas las obras que acabo de mencionar se escribieron con motivo de las fiestas centenarias de 1926-1927. San Francisco de Asís recibió en ellas el homenaje literario y artístico de la humanidad, sin distingos de religiones ni idearios. Junto a las páginas fundamentalmente creyentes y fervorosas de un H. Gheón, de un Brochet, de un Chancerel, las de mera simpatía al Santo de un ANDRÉ SUARÈS, *Les bourdons sont en fleur*, cuyo fondo, envuelto en ropaje literario exquisito, no admitirá en su totalidad sin reservas quien tenga conocimientos exacto de la vida y de la leyenda de san Francisco.

Un escritor francés, TEODORO DE WIZEWA, musicógrafo a veces, decía con cierta ironía que san Francisco no parece se mostrara muy partidario de libros, entreviendo los muchos que acerca de él habían de escribirse. Libros, muchos, no siempre de calidad; pero en homenaje sincero a aquel a quien hasta las criaturas irracionales se acercaban amorosamente.

## 2. *Composiciones musicales*

También a la música le tocó su parte en el concierto de alabanzas franciscanas. Y, como en literatura, hubo aquí también mezcla de óptimo, bueno y menos bueno. Señalemos entre lo óptimo los *Paisajes franciscanos*, de PIERNÈ, impresiones sentidas por el autor en su visita a Asís y trasunto fiel de lo visto y oído en la procesión de Poggio-Bustone, tan bellamente descrita por Jörgensen. He aquí los subtítulos: *En el jardín de Santa Clara*; *Los Olivares de la Campiña de Asís* (crepúsculo otoñal); *En las calles de Poggio-Bustone* (procesión).

VINCENZO DONATO escribió un poema: *San Francisco sobre el Alvernia*, obra que data de 1914. A HANS WETZLER debemos *Asís*,

leyenda para orquesta, órgano y piano, premiada en Chicago el año 1925 entre 84 presentadas a concurso. A partir de esa fecha se ha ejecutado en muchos lugares de América del Norte y de Alemania.

Anotemos asimismo entre lo óptimo, como todo lo que sale de tal pluma, el *San Francisco de Asís* de MALIPIERO, poema sinfónico para grande orquesta y voces. El arte de Malipiero es moderno, pero enraizado en la tradición italiana. Entre los compositores contemporáneos (Casella, Davico, Respighi...) es quizá quien más influencia ha experimentado de los maestros italianos antiguos. A juicio del crítico y musicólogo francés H. Prunières, algunos recitativos de sus óperas se acercan más, en cuanto a la línea melódica, al estilo de Cavelli que al de Debussy o de Wagner. Malipiero dividió su poema en cuatro partes:

1.<sup>a</sup>, *El rebaño*, de ambiente rústico; 2.<sup>a</sup>, *La predicación a las aves*; 3.<sup>a</sup>, *La cena de san Francisco y santa Clara*; 4.<sup>a</sup>, *El tránsito de san Francisco*.

Cantóse la obra en Nueva York, Roma, Bruselas y Londres, y siempre fue recibida con críticas muy elogiosas.

San Francisco llamó también la atención de M. RAVEL. Tenía éste el propósito de escribir unas *Fioretti*, trágicas, que no sabemos dejara terminadas. Lo sentimos muy de veras, pues nos imaginamos qué música tan deliciosa hubiera escrito sobre este tema el autor de tantas obras maestras.

TIMOTEO SPELMAN, americano, con su *Gran perdón de san Francisco de Asís*; LICINIO REFICE, con su *Trittico francescano* para orquesta y voces, y ERMEND BONNAL con sus *Poemas franciscanos*, completan el índice de lo más saliente que se ha escrito en el género sinfónico. Añadamos a estos tres nombres otro importante en la actualidad musical italiana: el de CASTELNUOVO TEDESCO, con sus *Tres florecillas*, para una voz y orquesta.

De menos empeño son otras muchas composiciones en honor del Poverello, como los *Gozos* y *Letrillas* escritas para las funciones religiosas, y las colecciones presentadas a certámenes o agrupadas bajo el signo de algún ramillete fraternal. Así en Cataluña se formó el hermoso florilegio *Cants franciscans*, y en el País Vasco un volumen titulado *Homenaje de los artistas vascos a San Francisco de Asís*.

A la glorificación del Santo han contribuido, en Cataluña, PAHISSA, con el *Canto del Sol*, y el padre ROBERTO DE LA RIBA, con la *Subida al Alvernia*.

### 3. *Composiciones profanas*

No han faltado composiciones extrarreligiosas, por llamarlas de alguna manera, dedicadas a san Francisco. Citemos los dos cuadernos de *Líricas franciscanas*, para voz y piano, del padre GIUSEPPE DA BRA, capuchino italiano, y detengámonos un tanto en una colección de cinco canciones anunciadas en el programa de esta noche.

Se trata de las *Chansons franciscaines*, de madame SIMONE PLÉ, profesora del Conservatorio de París. La autora ha tomado por texto cinco poesías de León Chancerel, poeta francés y fundador de los *Comédiens Routiers*, grupo de amigos franciscanistas, que durante las vacaciones de verano peregrinan por Francia de una manera pobre, franciscana, durmiendo en los pajares, haciendo sus devociones en las iglesias o en el campo y representando obras religiosas. Chancerel es un escritor fino y un poeta delicado. De un cuaderno de Chancerel entresacó madame Simone Plé cinco poemas, cuya traducción al catalán se debe al joven poeta LUIS GASSÓ. Los cinco números, cuyo títulos aparecen en el programa, son de factura muy diversa. Evocador de ambiente con su bruma y sus campanas el primero; de ingenuidad manifiesta el segundo y el cuarto; invitación a caminar el tercero; pregón callejero el quinto: este ramillete de música nueva y refinada, un tanto agresiva, ajena de lugares comunes, exquisitamente graciosa en subrayar el texto, es el homenaje delicado de la música moderna al Santo que tanto gustaba de ella.

### 4. *Composiciones para órgano*

También el órgano ha visto aumentado su repertorio con los *Momenti francescani*, del gran organista ENRICO BOSSI, las *Visiones franciscanas*, de MARÍA AMALIA PARDINI, y las *Floreциllas franciscanas*, de ZIMARINO.

Haremos punto final citando el Oratorio *San Francisco*, de VICENTE ARREGUI, compositor madrileño, y la obra muy importante de CARLOS TOURNEMIRE. Este gran organista de París ha dejado inédito un tríptico de tres figuras representativas de la humanidad: *Faus-*

to, *El Quijote, San Francisco*. *San Francisco* fue una obra de amor escrita después de su peregrinación a Asís. Tournemire era miembro o socio de los *Amigos de san Francisco*, asociación fundada por nuestros padres capuchinos de París.

Hasta el cine quiso contribuir a la gloria de san Francisco. Por no citar sino una producción de la época del homenaje franciscano, recordemos la película *Frate Sole*, con música de LUIS MANCINELLI.

\* \* \*

Con esto doy por terminada mi sencilla excursión por los campos de la bibliografía musical franciscana. No hay duda que, con el tiempo, se ha de enriquecer con nuevas obras. La simpatía hacia san Francisco va ganando nuevas zonas en diversas clases de almas.

Este acto con que cerramos la Exposición del Libro Franciscano viene a ser también un homenaje, aunque modesto, a aquel gran santo de Umbría.

## 25. FLORA Y FAUNA EN LA CANCIÓN POPULAR VASCA

Pronunciada esta conferencia en la Sociedad *Amigos de los Jardines* de Barcelona, el día 29 de Febrero de 1952, la publicó el Editor José Porter (100 ejemplares). La dedicó el P. Donostia a sus amigos Rosalía Rivièrè y Francisco de Solano y de Aguirre.

SEÑORAS, SEÑORES:

Agradezco muy sinceramente las palabras de presentación del señor Solano y, sobre todo, vuestra amable invitación a dirigiros la palabra. Es tema este que roza muy de cerca con el fin de la Institución de que formáis parte. Un jardín no se concibe sin flores ni pájaros. Las flores son regalo de la vista y del espíritu. Un jardín, en cambio, sin pájaros sería una preciosa jaula deshabitada. Flores y pájaros van juntos.

Un jardín es casi una necesidad para el hombre. El que dispone de terreno lo embellece con flores, unas veces sencillas, otras con especies raras, exquisitas, en que el gusto, el arte y la ciencia tienen una parte decisiva, fundamental. El que no tiene terreno lo suplè con tiestos, que, colocados en azoteas, ventanas o interiores, recrean su vista y su espíritu, trayéndole algo así como una evocación del campo, del aire libre.

Los habitantes que, por ley de vida, deben cultivar sus tierras con un trabajo penoso, tienen también sus rincones floridos. En parcelas más o menos reducidas, más o menos amplias, cultivan no flo-

res raras, sino comunes, al alcance de la mano, que no por eso dejan de ser bellas, algunas veces espléndidas. Ciertamente, estos populares no son jardines en el sentido usual de la palabra, no son aquellos que han cantado VERLAINE o RUBÉN DARÍO. Pero rodean de un halo de hermosura, de poesía, la casa en cuyo alrededor florecen. Esta convivencia continua con pájaros y flores desarrolla en el habitante del campo el instinto natural de poesía que, más o menos adormecido, llevamos todos en nuestro interior. Vamos, pues, a exponer brevemente la forma que en el país vasco, en sus campesinos dotados de un numen poético más o menos rudimentario, toma esta expresión poética. No es la refinada del autor de *Les Fêtes y La Bonne Chanson*, ni la del poeta nicaragüense. Pero sí suficientemente interesante para que paremos en ella nuestra atención, siquiera sea por breves instantes.

\* \* \*

El título con que se anuncia esta conferencia limita claramente el área del tema de que vamos a tratar.

*La Fauna y La Flora* en la canción popular vasca, en la *lirica*; no en la tradición popular de dichos, creencias, fábulas, etc... tema este cuyo fondo oral es abundante en el pueblo vasco, como lo es en otros pueblos. Este repertorio folklórico, que no es precisamente musical, aunque a veces puede presentar casos, no sólo de particularidades sonoras imitativas en el lenguaje (no me atrevo a llevar onomatopéyicas), por ejemplo, del zorro, sino alguna vez hasta inflexiones que quieren recordar o caracterizar a un animal. Así, en un cuento, uno de cuyos fragmentos ha quedado como canción infantil, en que para imitar al gato, el padre, pasando las manitas del niño por las mejillas de aquél, canta en octava alta una formulilla musical rudimentaria.

Digo, pues, que hablaremos de la canción notando lo que en ella deja consignado el vasco, referente al mundo exterior que le rodea, con el que más en contacto está.

Porque hay otro, una parte de este mundo exterior, que también deja su huella en la *lirica* popular vasca. Me refiero al sol, la luna, las estrellas. Para el poeta popular nuestro, comparar a la amada con el sol de brillante resplandor "lo más hermoso en el mundo

es el sol en el cielo” (dice una canción suletina), el sol a quien llaman “sol santo” (*tekhi saindia*), y a quien se dirigen oraciones en alguna región; comparar a la amada a estrella llena de claridad, invocar a la luna para que con su luz acompañe al amante a casa de su amada, son recursos líricos, más o menos frecuentes en la canción popular vasca. Tratar ahora de ellos sería alargar más de lo justo esta breve charla.

Viniendo, pues, al tema que constituye el tema de esta conferencia hay que comenzar declarando que el poeta popular, para sus canciones (porque siempre es cantada la poesía), toma sus imágenes de los objetos que le rodean. El caserío vasco, la típica masía, es, no precisamente la casa que se agrupa en núcleos urbanos más o menos pequeños, sino la que está edificada en la montaña, *suelta, dispersa*, a distancia de la aglomeración urbana, a una, dos, tres y hasta cuatro horas de camino. Esta dispersión (que no es aislamiento social, sino una forma de vida con costumbres establecidas por la vecindad con fuerza de ley), esta dispersión es característica de la vertiente norte, la que mira al mar. Aun siendo modesta, como lo es, la posición del que vive en esta casa tiene siempre un huerto, en el que, además de las hortalizas, cultiva algunas flores. Hay alrededor de esta casa (que es una personalidad moral) algunos prados, algunos bosques más o menos grandes. Desde ella se divisa, tal vez, el mar, que con frecuencia aparece velado por la bruma; revolotean pájaros de diversas clases, más o menos grandes, alrededor de la casa y por encima de ella se ve a las aves de rapiña dibujar sus vuelos ondulados, de gran aliento.

El montañés vasco colocado en este medio, si se siente algo poeta, deseoso de exteriorizar una emoción suya y cantarla en verso, toma pie de lo que ve, y cita sencillamente, en fórmulas cortas, lo que ante su vista tiene. No raciocina (como lo hace el hombre de libros de la ciudad) no suelda sus conceptos, con esa argamasa de “así como”, “puesto que”, “porque”, “del mismo modo que”, etc... Sigue en esto su manera de construir las tapias de su heredad, de solas piedras o cantos rodados, de losas grandes, sin cemento ni otro aglutinante. Son sus notaciones poéticas, rápidas, breves; recuerdan algo la manera de los *aikai* japoneses. Se diría que es un simbolista.

La vista velada del mar le hace cantar:

*Itxasoan laño dago  
Baianoko barraraño;  
Nik zu zaitut maitiago  
Txoriak bere umiak baño.*

En el mar hay niebla hasta la barra de Bayona; te quiero más que el pájaro sus crías.

La vista de los montes llenos de verdor le hace decir:

*Mendiak bete belarrez  
Begotartia nigarrez..  
.....  
Orai emen nagozu  
Tronpaturik minez.*

Las montañas están llenas de verdor; el rostro, de lágrimas..... Ahora aquí me tienes penando, por haber sido engañada,

uniendo así un desengaño de amor y la contemplación diaria de la naturaleza.

*Mündian den ederrena  
zelian ekhia.*

Lo más hermoso del mundo, es el sol en el cielo,

canta una canción suletina. Para describir la blancura de su amada, el poeta popular compara su piel a la nieve blanca de las montañas que tiene ante su vista.

Estas notas rápidas son una de las características de la que parece lírica popular auténtica, tradicional. Como es natural (estas notas) se mueven dentro de un ámbito más o menos restringido, más o menos variado, cuando se trata de flores y árboles. Los pájaros, los animales son, en cambio, los que más aparecen en labios del cantor popular. Este, muestra algunas veces sus predilecciones con ciertas comparaciones que denotan el concepto que tiene de la belleza femenina. Para hablar de la esbeltez del cuerpo de su amada, la imagen que le sale a la pluma es la del haya. Así en una canción baztanesa.

*Oyanian zein den eder  
arbola luze lerdena.  
Zu zerade mundu unetan  
nik maitatzen zaitudana.  
Bisitaturen zaitut  
alikan maizena.*

¡Qué hermosa es en el bosque el haya alta, esbelta... Tu eres la que yo amo en este mundo. Te iré a ver cuanto más frecuentemente pueda.

O esta otra:

*Arboletan den ederrena da  
oyan beltzian bagua.  
Itzak legunak dituzu, baño  
bestetarako gogua.  
Jaun zerukuak emango al dizu  
niganako amoriua.*

Entre los árboles el más hermoso es el haya en un bosque frondoso. Palabras blandas tienes, pero para otros la inclinación. Que el Señor del Cielo te dé amor para mí.

En el castillo de Atharratze (Tardets) hay hijas del señor, casaderas. El poeta popular dice:

*Atharratze jauregian  
bi zitroin doratü.  
Ongriako erregek  
batto dü galthatü:  
Arrapostü ükhen dü  
eztirela huntü;  
Huntü direnian,  
batto ükhanen dü.*

En el palacio de Tardets hay dos limones dorados; el rey de Hungría ha pedido uno para sí. Se le ha respondido que todavía no están maduros; que, cuando lo estén, se le dará uno.

La rosa, como es frecuente en las literaturas populares y no populares, es un punto de mira de comparación para hablar de amor, de la amada, de algún desengaño amoroso. Una canción laburdina dice:

*Arrosa eder xortetako, maitetarzuna gaztendako;  
Arrosa buketakoa... maiatzean izaiten lore!  
Amodiorik ez da penarikan gabe...  
Adios beraz, neure plazer mundukoak joan dire.*

La rosa bella es para el ramillete, el amor para los jóvenes. La rosa del ramo: flor que nace el mes de mayo. No hay amor sin dolor: adiós; se fueron para mí todas las dichas de este mundo.

Este “amor sin dolor”, que dictó aquel verso popular nuestro: En el mundo no hay rosa que no tenga espinas. (*Ez da munduan arrosarik arantzarik gabe...*).

Unido a este sentimiento de pena causada por el amor (tal vez no correspondido en el matrimonio) es esta canción de cuna de Baztán (Navarra):

*Altza eder ur airian,  
Iru arrosa mayatzian.  
Amoriorikan eztuenak,  
Ez tu minikan biotzian.*

El aliso hermoso junto al agua. Tres rosas el mes de mayo. El que no sabe de amores, no sabe de penas del corazón.

En una canción de cuna, vizcaína, recogida por Azkue, vemos un recuerdo más detallado de flores y árboles. Dice así:

*Aztanen portalean  
arbola eder bi:  
bata laranjea,  
bestea madari:  
Larrosatxuak bost orri daukaz,  
kabeliñeak amabi:  
gure umea gura daubenak  
eskau bekio Amari.*

En el portal de Aztan hay dos hermosos árboles: uno es naranjo, el otro un peral. La rosita tiene cinco hojas, el clavel doce: el que quiera tener a nuestro niño que se lo pida a su madre.

En un álbum de Francia y España se encuentran estos lindos versos que parecen desprendidos de una canción de cuetación, Olentzoros, Sta. Agueda.

*Sagatzak ejer lilia,  
Erliac harat lehia;  
Etxe hortako haur txipi hori  
Amaren uda lilia*

Flor hermosa la del sauce, la abeja va tras ella; el niño, la niña pequeña de esta casa es la flor primaveral de su madre.

*(Notice sur les Basques, par M. L. H. Fabre)*

La flor, en general, *lilia* que también se aplica a la azucena, aparece con frecuencia en canciones de amor:

*Lili bat ikusi dut baratzte batian:  
Desiratzen beinuyen neure sayetsian.  
Lorea ez du galtzen udan ez neguban,  
Aren paretik ez da bertze bat munduban.*

He visto una flor en un jardín: Deseaba tenerla a mi lado: No pierde la flor ni en verano ni en invierno. En el mundo no hay semejante a ella.

Tipo de canción que, musical y literariamente, sabe a romanza del siglo XVIII, pero cuyo estilo cae perfectamente dentro del ámbito, del estilo popular laburdino. Son estas a veces adaptaciones bien hechas de textos franceses, como las que he recogido de *La belle qui fait la morte pour son honneur garder*, o la tan conocida de *Jean Renaud*.

Un amor difícil de conquistar, sin duda, dictó esta estrofa:

*Mertxikaren floriaren ederra!  
Barnian dizü exürra gogorra.  
Gaztia niz, bai eta loriusa:  
Eztizüt galtzen zure esperantxa.*

¡Qué hermosa flor del melocotón!. Dentro tiene el hueso. Soy joven sí, y dispuesto, no pierdo la esperanza de conquistarte.

En cambio, la desilusión de un amor que se da por perdido dictó al poeta popular esta estrofa, que aparece en una colección de canciones suletinas de 1869 (Mme. DE LA VILLÉHELIO):

*Zühaiñ gazte bat nik aihotzaz  
trenkatürrik  
Üdüri zait ene bihotza  
kholpatürrik;  
Herruak eroriko zeitzola  
eihartürrik.*

Un árbol joven abatido por el hacha es, me lo parece, mi corazón. Sus raíces caerán desecadas...

El árgoma de flores amarilla y el pájaro que en él se posa hacen decir al cantor popular:

*Otea lili denian  
Txoria aren gañian:  
Hura juaiten airean  
berak plazer duenian:  
Zur'eta ner'amodioa  
hala dabila munduian.*

Cuando el árgoma está en flor se posa allí el pájaro; cuando le place, vuela y se aleja. Así andan por el mundo tu amor y el mío.

Todas estas estrofas tienen un tufillo algo romántico, innato al corazón humano en estas lides de amor. Pero los árboles y las flores son también un tampolín para cantar estrofas satíricas, maliciosas. Así esta de baile tan conocida en el país.

*Baratzeko pikuak iru ostu ditu:  
Dantzan dabillen orrek anak arin ditu:  
Anak ariñak eta buru ariñago,  
Dantzan obeki daki arta jorran baño.*

La higuera del huerto tiene tres hojas: ese que está bailando tiene los pies ligeros. Los pies ligeros y la cabeza más ligera, mejor saber bailar que no escardar los maíces.

Y continúa con cierta sorna:

*Arto jorrara nua lur berri-berrire,  
Belarra jorratuta, artua sasire,  
Orrako mutill orren dantzarako planta!  
Zeiñ airoso dabillen ezkerreko anka!*

Voy a escardar el maíz en la tierra recién removida; la mala hierba será escardada y el maíz a la maleza. Mira, mira, ¡qué facha de mozo cuando baila!. ¡Qué airosamente meneas su pie izquierdo!.

La simiente que lanza en el campo y que luego, en verano, se ha de convertir en flor sirve de símil para hablar de amor:

*Ekhia jeikitzen denean  
zabal hasten da argia.  
Kantu berria nahi dianak  
zabal beza beharria.  
Baratze-zainak eregiten du  
uda berrian hazia.  
Hazi hura udan gora,  
Udan gora esperantza  
Agian sorthuren ahal da.*

Cuando el sol se levanta, empieza a esparcirse la luz. El que quiera oír una canción nueva, que preste atención. El hortelano siembra la simiente en primavera; esa simiente brota en verano, crece en verano la esperanza, ojalá nazca en mí.

Estos símiles utilizados por el cantor popular casi siempre hacen referencia al tema amoroso. Como vemos, echa mano de lo que ve, de lo que contempla desde su casa, de lo que le es de provecho. Acostumbrados nosotros a no ver poesía sino en ciertas flores más o menos exquisitas, no nos ocurriría evocar en una canción de amor esto que he recogido en mis correrías folklóricas:

*¿Naun etorri, neskatxa ederra,  
Neure baratzera promenatzera?  
Bilduko tinagu ensaladariak,  
Artixota eta piper ferdiak,  
¡Biba arno eta amodio!  
Gauak eta egunak direino.*

¿Quieres venir, muchacha hermosa, a mi huerto a pasearte?. Recogeremos ensaladas, alcachofas y pimientos verdes. ¡Viva el vino y el amor!, mientras duren los días y las noches.

o esta otra estrofa:

*Baratzian zein den eder  
porru eta azalandare.  
Zure begiek distiratzzen dute  
zillar diamantaren pare,  
Ai! ura lili polita!  
zein den xarmanta!  
Enaite banta, Ai! ura lili polita!*

En el huerto ¡que hermosos son los puerros y las coles!. Tus ojos brillan como plata y diamante. Ah!, qué bonita flor aquella!; qué encantadora!. No quiero vanagloriarme, qué flor tan hermosa!.

El habitante de la montaña, que no lee libros ni se preocupa de ellos, no hace distinción entre flores y plantas aristócratas y otras solamente utilitarias, de segunda categoría; encuentra poesía en todo lo que le rodea.

Tenia anotada esta observación, hacía ya algún tiempo, cuando he tropezado con una análoga, de EMILIO GARCÍA GÓMEZ, de la Real Academia Española. En un artículo de ABC (10 noviembre 1951) apareció firmado por él un artículo, *Poesía del moscardón*, en que dice textualmente: “La poesía culta europea, con alguna excepción de que luego hablaremos, colgaba en su puerta, hasta los tiempos modernos, un *reservado el derecho de admisión*. Solo aceptaba en la alta sociedad —la rosa, la violeta, la azucena, o a los animales aristócratas—, el león, el caballo, el ruiseñor. El modernismo, con sus orquídeas y sus nenúfares, sus cisnes y sus pavos reales, todavía acentuó la tendencia. En vano hubiesen tocado el aldabón de esa puerta las bellas hortalizas del campo —la cebolla, la berenjena, el cardo— y, mucho menos, las minúsculas bestezuelas feas y humildes, como el *moscardón*”.

En la poesía popular vasca se ha dado este aldabonazo con la sencillez normal, característica de la poesía popular y, tal vez, con sentimiento poético agudizado que, como en la aristócrata, no queda confinado en moldes más o menos reducidos, convencionales.

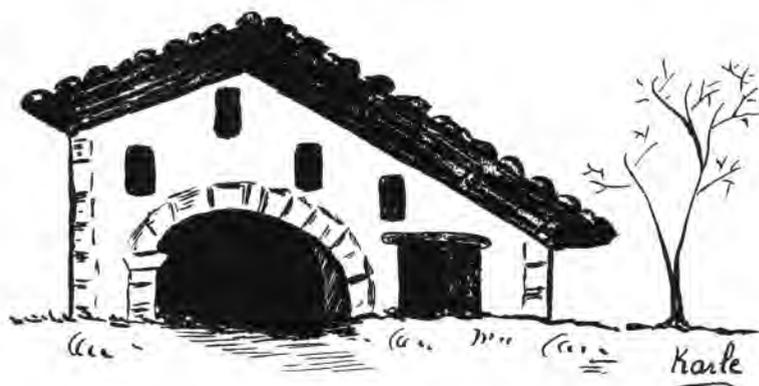
A veces se muestra detallista en sus observaciones. Así en una deliciosa canción de la que he recogido varias versiones: una, pausada, de canción de cuna; otra movida, de baile. La de cuna dice (lo diré en el mismo orden con que el vasco expresa sus ideas):

*Arbolaren adarraren aldaxkaren  
puntaren puntatik txoriñua kantari.  
Nork eman dezake aireño uni!*

Del árbol de la rama del brote en la punta puntita un pájaro (está) cantando. ¡Quién pudiera dar (cantar) una cancioncilla a este (niño).

Es esta una versión poco conocida, porque la corriente es una canción de baile, de movimiento vivo. La he visto bailar a persona entrada en años. Colocaba en tierra la medida de capacidad, el almud (de donde le viene el nombre de *Almute-Dantza*) y posaba alternativamente cada uno de los pies sobre el almud. Con el pie libre hacía diversos movimientos circulares de danza, los hacía en el aire; consistía la habilidad en no caerse o en no echar por tierra el almud. Situación que recuerda la de la danza del vino, *suletina*. (*Godalet-dantza*).

Oiréis dos versiones que son un ejemplo vivo de la transformación que una figura rítmica puede sufrir según el destino que el cantor popular le dé. Nota característica de esta melodía es la repetición de un diseño rítmico al comienzo de la misma. En la segunda versión hay una combinación rítmica de  $5/16 \times 3/8$ , que responde exactamente a lo que me cantó el cantor popular. (Se cantan las dos versiones del *Arbolaren...*, *Sagarraren*).



Sara



Ar-bo-la-ren a-da-rra-ren al-dax-ka-ren  
 pun-ta-ren pun-ta-tik, xo-ri-ñu-a  
 kan-ta-ri: nork e-----man de-----  
 za-----ke ai-re-----ño hu-ni!

Moderato

Asteasu



Sa-ga-rra-ren al-das-ka-ren  
 i-ga-rra-ren pun-ta-ren pun-tan, pun-ta-ren  
 pun-tan txo-ri-ñu-a oi! ze-gu-en kan-ta-  
 ri, ai, txi-ri ri ri ri, txi-ri ri ri ri  
 ri, no-rek kan-ta--tu-ko du bo-za o



\* \* \*

De los dos mundos o reinos con quienes el cantor vasco está más en contacto, ciertamente, es el de los animales el que más aparece en sus canciones. ¿Será porque en el animal discierne más vida, y las plantas son para él como un mundo estático, casi sin movimiento aparente, sin variaciones?. El hecho es que, examinando nuestro repertorio popular, los pájaros y otros animales son los que aparecen con más frecuencia en sus canciones.

En este recuento de citas sale al paso una observación que parece desprenderse de la lectura de nuestras canciones. Este tipo de canciones líricas, en que se invocan las plantas o los pájaros, abundan más en la región vasco-francesa que no en la vasco-española. Pues, aunque indudablemente hay cierta unidad en las canciones de ambas porciones del país vasco, con todo, en la región vasco-española ésta invocación no abunda como en la vasco-francesa. ¿Será el diferente contacto con dos literaturas distintas, con dos literaturas *populares* diferentes?. Una observación hecha ya algún tiempo parece llevarnos a la conclusión de que es mayor el contacto, o son mayores las coincidencias melódicas de las canciones populares vasco-francesas con las francesas, que no de las vasco-españolas con las españolas.

No parece abundar, por ejemplo, (digo, abundar) en el cancionero popular hispánico la invocación al pájaro como testigo de amor o confidente de inquietudes del corazón. Sí, hay versos deliciosos como éstos:

Por las calles de Sevilla  
 .....  
 oí cantar un jilguerrillo;  
 con su voz me consoló.  
 Yo le dije: "Jilguerillo,  
 dime lo que debo hacer".

o aquellos otros de Cáceres:

Pajarito que, volando,  
 llevas el viento ligero.  
 Aquí te estoy aguardando,  
 que has de ser el mensajero  
 de mi alma que está penando, etc.

Esta afirmación mía es una primera impresión, un poco vaga, causada por la lectura de los Cancioneros publicados y el fondo inédito que guarda el Instituto Español de Musicología. Afirmación sujeta a revisión. En materia folklórica todos los documentos posibles son pocos, y aun poseyendo muchos, las afirmaciones no pueden tener una rotundidad definitiva. Hay que estar dispuesto siempre a rectificar.

No olvidemos que el ruiseñor, por ejemplo, es el ave literaria entre todas; lo celebran ininterrumpidamente los poetas romanos...; aparece en la poesía latina medieval, ya como cantora sin par, ya como nuncio de primavera, ya como cifra del amor místico... Su mención abunda en la literatura francesa de tipo más sabio que la española. (Cfr. MARÍA ROSA LIDA: *Transmisión y recreación de temas greco-latinos*, en *Rev. de Filología Hispánica*, Buenos Aires, año I, 1939, pág. 20-63). Como veremos más adelante, hay un matiz que caracteriza la presencia de este pájaro cantor en nuestras canciones, algo distinto del señalado por la literatura sabia.

Viniendo al punto concreto de que tratamos en esta conferencia, nos sale al paso, como primer apoyo poético del cantor popular vasco, el pájaro, íntimamente mezclado, unido a su emoción. Así una canción dice:

*Xorittua, nurat hua  
bi hegalez airian?  
Españalat juaiteko  
elhürra dük bortian:  
Juanen gütük alkharreki,  
hura hürtü denian.*

Pajarito, ¿a dónde vas por el aire con tus dos alas (volando)? Para ir a España tienes nieve en las montañas; juntos iremos cuando se haya derretido la nieve.

*San-Josefen ermita  
desertian gora da  
Españalat juaitian  
han da ene phausada.  
Gibelilat so 'gin eta  
hasperena ardüra.*

La ermita de S. José está en lugar solitario, alto. Yendo hacia España me detengo allí. Miro hacia atrás y suspiro frecuentemente.

*Hasperena, habilua  
maitenaren bortala.  
Habil, eta erran izok  
nik igorten haidala.  
Bihotzian sar hakio,  
hura eni bezala.*

Suspiro, vete a la puerta de mi amada. Vete y dile que soy yo quien te envía. Entra en su corazón como ella en el mío.

Pero el pájaro aparece también unido al concepto de libertad, y esto en canciones de amor. En el país vasco-francés hay una canción concebida en este sentido; está muy difundida y de ella hay variantes diversas.

*Xoriñuak kaiolan  
Tristerik dü kantatzen.  
Dialarikan zer jan,  
zer edan,  
Kanpua dü desiratzen:  
zeren, zeren,  
Libertatia zuiñen eder den!*

El pájaro en la jaula canta tristemente. Aunque tiene qué comer, qué beber, ansía por la libertad. Porque, qué hermosa es la libertad.

La tercera estrofa hace referencia al amor de quien en sueños ha deseado hablar con su amada. "Verla y no poder hablarla... ¿No es esta una gran pena?". (*Ikusi eta ezin mintza...*).

(♩ = 80) Sallaberry

Xo-ri-ñu-ak ka- - io- - lan tris-te-rik  
 dü khan- ta - tzen! Di- a - la - rik han zer  
 jan, zer e- dan, kan- pu- a de- si- ra - tzen, ze-  
 ren, ze - ren, li - ber- ta- ti- a zui-ñen e- der den!

Son parecidas las dos situaciones; la del pájaro enjaulado y la del amante imposibilitado de ver a su amada. (Se canta: *Xoriñuak kaiolan*).

Mensajero de libertad y servidor de dos amantes es también el pájaro que lleva un cordel, un hilo fino, traído de China (dice la canción), hilo delgado pero resistente, por donde debe deslizarse la amada encerrada en un convento. Este pájaro amaestrado lo lleva y lo ata a las rejas de la celda en que encerraron los padres a su hija para evitar un casamiento que les disgustaba. Llega la media noche, el pájaro entra en la celda de la reclusa, le comunica las disposiciones tomadas y, conforme a las instrucciones que recibe, se descuelga ella por el hilo de China, hasta llegar a los brazos de su amante. Con éste huye a Egipto donde se casan. Todo va cantado en 15 estrofas bien cortadas, en las que no falta alguna alusión irónica a los padres que no saben velar por sus hijas.

La paloma es también un ave que sale con muchísima frecuencia en la canción popular. La caza de la paloma, cogerla en la red, perder ésta su pluma más vistosa, el cazador que la acecha, el ave de rapiña que la persigue, etc... son alusiones poéticas frecuentes en nuestra canción tradicional. Citarlas al detalle sería enojoso. Hay una

leyenda, un romance histórico, en que la paloma juega un papel importante, figurando a una joven perseguida por un señor rico, la cual escapa de las redes que éste quiere tenderle.

*Ûrzo lüma gris gaxua,  
ore bidajin bahua.  
Baratzen bazaik musde Sarri,  
jaon apetitü hun hura,  
Begiz ikhusten balin bahai,  
Phetiriñalat bahua.*

Pobrecilla paloma, de plumaje gris, veo que vas de viaje. Si te encuentra el Sr. de Sarri, el señor ese de buen apetito, como te vea, irás a Beiri (Phetiriña).

*Ûrzo gaxuak ümilki  
Diozü musde Sarriri  
Egündano eztereiola  
ogenik egin joan hari,  
Ûtzi dezan igaraitera  
üsatü dian bideti.*

La paloma humildemente dice al Sr. de Sarri: Qué jamás ha hecho daño a este señor, que le deje seguir su camino acostumbrado

*—Auher dük, auher, ürzua,  
Jüratü diat fedia!  
Aurthen, aurthen jin behar dük  
eneki Phetiriñala;  
Han nik emanen dereiat  
arth'eta zahiz asia.*

—En vano me lo pides, paloma, lo he jurado por mi nombre. Este año, este año, has de venir conmigo a Beirie. Allí te daré maíz y salvado en abundancia.

*—Arthoz asia hun düzü,  
Libertatia bagünü;  
Orhiko bago ezkürtto hurak  
guri hobetxe zizkützü,  
Angleza Frantzian sartzen bada  
Españalat baguatzü.*

—Maíz hasta hartarse es bueno cuando se tiene libertad; las bellotas de las hayas del Orhi nos son mucho mejores; si el inglés viniera a entrar en Francia, iría a España.

—*Ûrzua, ago ixilik,  
Frantzian eztük Anglesik;  
Baiunara jiten badira,  
Agaramuntek hilen tik;  
Phetiriñalat eztük jinen  
zaragolla lüzetarik.*

—Calla, Paloma; no hay ingleses en Francia; si llegan hasta Bayona, el señor de Agramont los matará, no llegarán hasta Beirie esos hombres de largas calzas.

—*Fida niz zure erraner,  
Fidago ene hegaler;  
Goraintzi erran behar derezü  
jiten badira Angleser;  
Nik ere ber gisan erranen diet  
Español papo gorrier.*

—Me fío de tus palabras, y más aún en mis alas; mis recuerdos a los ingleses, si llegan. Yo se los daré a los españoles, los de pecheras encarnadas.

—*Goraintzi erraile Angleser  
Ni naika ezartzen mezüler?  
Orai diat, orai ikusten  
nitzaz hizala trüfatzen,  
Ar'eta enaik beste urthe batez  
bortian freskeraziren.*

—¿Para cumplimentar a los ingleses quieres tomarme por intermediario?. Ahora me doy cuenta de que te burlas de mi; mas no me tendrás otro año enfriándome en la montaña.

—*Jaona, zuaza etxerat,  
Mauletik Phetiriñalat;  
Xori eta bilhagarro gizen  
zumbaiten jatera;  
Ûrzo hegal azkartto hoiek  
ezkira zure bianda.*

—Señor, váyase usted a casa, De Mauleon a Beirie, a comer pájaros y per-dices grasas; esas palomas de alas fuertes no son manjar para vos.

Este romance histórico hace referencia a un personaje del siglo XVIII, de noble familia, y de *buen apetito* (como dice la canción), a pesar de las obligaciones o restricciones que su estado eclesiástico le imponía. Se canta aún hoy esta canción; la he recogido en mis correrías con alguna variante que no consta en ninguno de los cancioneros que la citan (Cfr. J-D. J. SALLABERRY, *Chants Populaires du PAYS BASQUE*; y JEAN DE JAURGAIN, *Quelques legendes poétiques du Pays de Soule*). (Se canta: *Urzo lüma gris gaxua*).

Andante

1. Úr- zo lü- ma gris ga - xu- a, o- re bi-  
2. Ur- zo ga- xu- ak ez - ti- ki e- rrai- ten

da - jin ba - hu - a; ger- tha- tzen  
mus- de Sa - rri - ri: e - -gün- da-

ba - - zaik mus- de Sa - - rri, jaun a - pe-  
no ez - te - rei - o - - - la o - -ge - nik

ti - tü hun hu - - ra, be- giz i-  
e - - gin jaun ha - - ri; ba - ra - tü

khus- ten ba - lin ba - - hai, Phe - ti - ri-  
ga - - be ü - - tzi de - - zan ü - - sa - tü

ña - lat ba - - hu - - a.  
di - an bi - - de - - ti.

No sería difícil que el tema de la paloma inocente cazada o a punto de ser cazada tuviera algún origen literario. Sin embargo, no es improbable que esta figura poética fuera, sencillamente, un eco, una transposición de la realidad. Hemos dicho que el cantor popular describe lo que ve, lo que tiene a su alrededor. La caza de la paloma en el mes de octubre pone en conmoción a los pueblos de nuestra montaña. Es una fiesta salir de casa a este deporte cinegético y cobrar alguna o algunas piezas, escondido en una covacha hecha de ramas y oculta entre las del árbol. Esta es caza a tiro. Pero hay una que no es individual sino colectiva, y se hace con redes; tiene procedimientos fijos, tradicionales, casi de rúbrica. Los gritos y silbidos imitando al ave de rapiña, cuando se acerca una banda; el echar por tierra una paleta blanca que semeja una paloma, a la que siguen las de la bandada; ésta que, asustada, se lanza al barranco para luego subir obligada, pasando por la garganta donde están tendidas las redes; las redes que se abajan aprisionando muchas palomas; la caza a tiro de las que escapan de ellas... todos esto tiene una gran resonancia, precisamente en las regiones en que se canta este símil poético. Ello induce a pensar que la realidad dicta al cantor vasco alguna de estas estrofas, de un tema poético bastante común en nuestro cancionero.

Ordinariamente, la paloma aparece como un ser inocente, víctima de un apetito carnal innoble. Alguna vez sirve para retratar a la que no es víctima involuntaria sino que hace de su vida un comercio vitando.

Así, CARLOS BORDES publicó una deliciosa canción en que se nombra a Cataluña, pues de ella procede el personaje a que alude.

*Urzo bat jin izan da  
Kataluña aldetik,  
Bere lüma gris ta  
zankho holliekin.  
Pharagolan phaosatü da  
bere linjarekin.  
Tra la la  
bere linjarekin.*

Una paloma ha venido de la parte de Cataluña. Con su plumaje gris y sus pies amarillos. Se ha detenido en Faragolle con sus avios. Tra la la... con sus avios.

*Ûrzoa, nurat hua,  
 hegalez aidian,  
 Aita eta ama zaharrak  
 eitzirik habian?  
 —Lümasütü nük eta  
 axolarik eztiat.  
 Tra la la  
 axolarik eztiat.*

Paloma, a dónde vas volando por el aire, padre y madre ancianos dejando en el nido? —Estoy cubierta de plumas y no tengo cuidado. Tra la la...

*Janak triste niz eta  
 enaite konsola:  
 Bi maite ükhen eta  
 otsoek jan bata.  
 Ezpenian gogutzen  
 holako malürra.  
 Tra la la  
 holako malürra.*

Ah! estoy triste y no puedo consolarme; he amado a dos, y el lobo ha devorado uno. No me imaginaba tamaña desgracia. Tra la la...

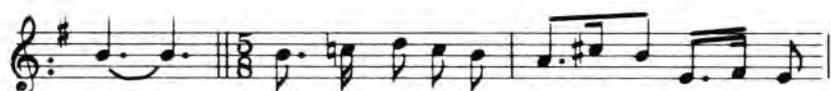
(Se canta *Ûrzo bat*)

Bordes

Ûr - zo bat jin i - -zan da Ka-  
 Be - re lü - ma gris e - - - ta zan-

ta - lu - ña al - de - tik; Pha-ra-  
 kho ho - lli - - - e - kin.

go - lan phau - - sa - tü da be - re lin - ja - re-



kin. Tra la la. . . . .



. . . . . be - re lin - ja - - re - kin.

Con la paloma, el ruiseñor comparte las preferencias poéticas de nuestros cantores populares. La admiración que éstos sienten por los gorjeos del ruiseñor aparece frecuentemente en nuestro cancionero. Esta admiración se dobla con el encanto que produce oírle gorjear.

*Txorietañ bürüzagi  
Erresiñula khantari;  
Khantatzen dizü ederki,  
Goizan argi hastiari;  
Oi! haren aire ederrak  
Txoratürük nai ezarri.*

Entre los pájaros el mejor es el ruiseñor cuando canta; canta deliciosamente al romper el día. Oh! su bella voz me llena de encanto.

*Eresiñula khantari  
Xori oren bürüzagi.  
Hanitxetan behatü niz  
Haren botz eztiari.  
Jeikirik ene oheti,  
Khanberako leihoti.*

El ruiseñor cuando canta es el mejor de todos los pájaros. ¡Cuántas veces me he puesto a escuchar su voz dulce!. Levantándome de la cama y puesto en la ventana de mi cuarto.

En otras canciones el poeta popular da fé del encanto que produce el ruiseñor en los que le oyen; por oír su voz va de un sitio a otro.

*Botz haren entzün nahiz,  
herratürrik nago;  
Ni hari hüllant eta  
hura hürünago;  
Jarraiki ninkirio  
bizia gal artino;  
Aspaldi handian  
desir hori nian.*

Deseando oír su voz ando errante. Cuanto más me aproximo, más se aleja. Le seguiría hasta perder la vida. Tiempo ha que abrigo este deseo.

*Xoria, zaude ixilik,  
ez egin nigarrrik;  
Zer profeitü dükezü  
hola aflijitürrik?  
Nik eraman zütüt,  
xedera laxatürrik,  
Ohriko bortütik,  
ororen gañetik.*

Calla pájaro, no llores; ¿qué ganas con afligirte?. Yo te llevaré, soltando la red, por encima del Ohry, por encima de todo.

El ruiseñor es el pájaro que, nominatim, aparece como compañero del amante, a quien cuenta éste sus cuitas; el encargado de llevar mensajes a la persona amada, el que va al lado del amante para llamar en la casa; en una palabra, el testigo fiel del enamorado.

La poesía popular está muchas veces desnuda de cierta elegancia o refinamiento poético, de pensamiento o de expresión, aunque arrastre en sus versos detalles interesantes de etnografía o etnología.

Otras, en cambio, cincela pequeñas joyas, describe situaciones con una concisión maestra, que no peca por carta de más ni de menos. Es notable, además, que la música tiene, toma distinto carácter, según el sentimiento de que el cantor quiere revestir la letra. Así, en esta canción de cinco estrofas:

*—Txori erresiñula, hots, emak eneki;  
Maitenaren borthala biak alkharreki.  
Botz ezti batez izok deklara segretki  
Haren adixkide bat badela hireki.*

—Pájaro ruiseñor, ea, ven conmigo; (vamos) juntos a la puerta de mi amada. Con voz suave, dulce, dile en secreto, que un amigo suyo está contigo.

*Heltü gineñian maitenarem borthala,  
Horak hasi zeizkün txanpaz berhala;  
Laster egin günian bertan gordatzera;  
Erresiñula egañ zühain batetara.*

Cuando llegamos a la puerta de la amada, los perros enseguida se pusieron a ladrar; enseguida me fuí a esconder; el ruiseñor se posó en un árbol.

*—Nur da edo zer da? maitenak leihoti.  
—Adixkidiak gira, ziaude beheiti:  
Eta bortha ideki emeki, emeki,  
Mintza ahal zitzadan ahalaz segretki.*

—Qué hay, quién es? la amada desde la ventana. —Somos amigos, baja: Y abre la puerta suave, suavemente, para que pueda hablarte lo más secretamente posible.

*—Nur edo zer da?. Nunko zirade zü?  
—Etxe ondorik eztit, parka izadazü:  
Egarri handi batek hartürrik niagozü,  
Uthürri hun bat nun den, othoi, erradazü.*

—¿Qué hay, quien es?. ¿De dónde vienes?. —No tengo familia dispénseme. Una sed ardiente me devora, dígame donde hay una buena fuente.

*—Zure egarriaz ezta miraküllü;  
Egünko egünian bero egiten dü.  
Uthürri hun bat hortxe bathüren beitzü.  
Zuk galthatzen düzüna gure behar dügü.*

—No es extraño que tengas sed; el día de hoy es muy caluroso. Fuente buena la encontrarás ahí cerquita. Aquella por la que tu preguntas nos hace falta a nosotros.

En esta deliciosa composición de cinco estrofas está resumido todo: el viaje, la compañía, el mensaje, la petición bajo forma de agua, de fuente, la respuesta dura para el amante, que recibe una negativa de parte de la familia. El que conoce la situación de nuestros caseríos, de nuestras masías, de la montaña, alejados de la pobla-

ción rodeados de nogales, castaños, robles, con perros custodios de la casa amarrados a una anilla, que ladran furiosamente al acercarse persona extraña, y la mentalidad algo austera de nuestros montañeses; el que conozca estos caseríos, encuentra exacta la descripción que he leído. La música que acompaña a esta letra tiene dos versiones; una noble, lírica, de línea amplia, y otra de vuelo más reducido; podríamos decir que la primera *canta* y la segunda *cuenta*. (Se canta: *Txori erresiñula, hots, emak eneki*).

(♩ = 54) Sallaberry

Xo-ri e-rre - si-ñu-la, hots e - - mak e-ne-  
 ki,----- ma-i-te - na-ren bor - ta-la bi-  
 ak al-ka-rre - ki;----- botz ez - ti  
 ba - tez i - - zok de-kl-a-ra se - - gret-ki-----  
 ---- ha-ren a - dix - ki - - de bat ba-  
 de - - -la hi - re - - ki.

Esta tradición poética del ruiseñor, del pájaro, confidentes del amante, no ha desaparecido, continúa viva aun en la región vasco-francesa. Canciones de no hace aún dos años, compuestas por gente del pueblo, lo atestiguan.

*Goizian, argi hastian,  
Ene leiho hegian  
Txori bat pausatzen da, eta  
Goratik hasten khantian.  
Txori eijerra,  
Hain alagera  
Entzüten hai danian,  
Ene bihotzeko tristüra  
Laster dua aidian.*

A la mañana, cuando aparece el día, en el borde de mi ventana, un pájaro se posa y comienza a cantar con fuerza. Pájaro hermoso, tan contento (estoy) cuando te oigo; la tristeza de mi corazón desaparece enseguida.

o esta otra:

*Erresiñula khantari ejer  
libertatian denian;  
Bainan trixtüran hihatüz dua  
kaiola baten barnian.*

El ruiseñor (es) un cantor delicioso cuando está en libertad, pero se consume de tristeza cuando está dentro de la jaula...

Acompaña también al enfermo durante la noche... El ruiseñor, de quien me dicen los cazadores que se coloca siempre en el árbol más alto, y que no canta cuando amenaza tormenta.

Os he dicho que es frecuente la presencia del ruiseñor en las canciones vasco-francesas en la forma lírica que habéis oído. No porque el ruiseñor no aparezca también en las canciones vasco-españolas. Dando un margen a la inspiración verdaderamente popular en el modo de tratar el tema, no puede uno menos de pensar en la influencia de otras canciones populares extrañas al país, que hayan suscitado en él esta expresión poética, esta forma literaria.

La distribución geográfica de estas canciones tiene visos de confirmarlo, porque al paso que la canción popular española no parece

hacer hincapié en esta invocación, en este diálogo (aunque no falten casos como los dos que he citado hace un momento, y otros), en cambio, en la canción popular francesa los ejemplos que se pueden aducir son frecuentes.

El Bearne, región limítrofe del país vasco-francés, nos suministra este ejemplo:

*Roussinhoulet qui cantes  
sus la branque pausat,  
Que-t-platz, et que t'encantes  
Aupres de la mieytat, etc...*

(Fr. RIVARÈS. *Chansone et Airs Populaires  
du Béarn. 2.<sup>a</sup> ed. Pau, 1868*).

Dámaso ARBAUD los trae más abundantes: *Lou Roussignoou Messagier*.

*Par un dimenche de matin  
.....  
Quand lou bouquet es istat fach  
Sabiou pas par qu lou mandar,  
L'y agut lou roussignoou sauvagi  
Lon messagier des amorous:  
Per iou voues-tu fair'un messagi  
A ma mio la blancaflour?  
—Lou roussignoou n'a pas manquat  
Doou joli bouesc s'es envoulat,  
Sur la fenestro de la belo  
Lou roussignoou a fach tres tours:  
Reveilhetz-vous, la graciouso, etc...*

(*Chants populaires de la Provence, recueillis  
et annotés par ... Aix. 1864. vol. II*)

Vemos que el amante se sirve del ruiseñor para enviar a su amada un ramillete; encuentra al ruiseñor, *mensajero de los amantes*, que accede, hace la comisión y da tres vueltas en la ventana de la amada, etc.

En la región del Morbihan aparece el ruiseñor *silvestre* que ha de llevar cartas, o el ruiseñor a quien se le pide enseñe su lenguaje o traiga nuevas del amante.

De la región de Metz, PUYMAIGRE transcribe una canción en la

cual la comisión a la amada se encarga al ruiseñor, y no a la alondra, porque ésta es muy parlera. Lo repite una canción de la Turena: la alondra lo contará todo:

*Si je le dis a l'alouette  
Tout le monde le saura...*

(J. CANTELOUBE, *Anthologie des Chants Populaires français*, t. IV, pág. 223; *J'ai un long voyage à faire*. 1951).

A la alondra tratan de imitar los niños de Otxandiano (Vizcaya) cuando cantan:

*Txio, txio, txingio, txingio, txio.*

(AZKUE, VI, n.º 512, pág. 640).

Hallamos también al ruiseñor en las canciones belgo-walonas, en las de la Alta Bretaña, en las burguignonas, en los Alpes franceses... en los que se le vuelve a llamar *silvestre*, *salvaje* y se le enseña lo que hay que hacer para agradar a hacer el amor; el ruiseñor que cumple la comisión de la amante abandonada, llevando un anillo al amado que está en el ejército; todas estas versiones regionales (por no citar sino unas pocas), de un mismo tema, podrían hacernos sospechar que la región vasco-francesa no ha escapado a la influencia irradiada por la lírica provenzal, de donde parecen provenir las francesas. Citemos de paso las canciones catalanas en que la influencia provenzal ha sido manifiesta; recordemos solamente aquella que trae MILÀ Y FONTANALS en su *Romancerillo*:

*Rossinyol bon rossinyol — Déu te do bona volada  
A l'altra banda del riu — trobaràs la mar salada  
Y diràs a mos parents — que mon pare m'ha casada...*

o aquella otra tan conocida:

*Rossinyol que vas a França...*

Desde luego, este tema aparece ya en los trovadores. Pedro de Auvergne, dice:

*Rossinhol, el seu repaire  
m'iras ma domna vezer,  
e digas li-l meu afaire  
et ilh diga-t del seu ver, etc...*

Ruiseñor, vete de mi parte a ver a mi señora en su morada; y háblale del estado en que estoy, y que ella te diga la verdad del suyo...

Describe la comisión hecha por el pájaro y su vuelta trayendo el mensaje. (Cfr. MARTIN DE RIQUER: *La lírica de los trovadores*, 1948).

Marcabré encarga la comisión a un estornino. Bernart de Ventadorn habla del ruiseñor que se regocija junto a las flores en la rama. (Cfr. RIQUER, *ibid.*).

Un antiguo *Minnesinger* alemán, DIETMAR D'AST pone en una de sus canciones a un pájaro encaramado en un tilo, que con su canto emociona al poeta, todo ocupado en su amor. (Cfr. FRANCISQUE MICHEL: *Le Pays Basque, sa population...*).

En el libro de GASTON PARIS, *Chansons du XV<sup>ème</sup> siècle*, encontramos bastantes casos de presencia del ruiseñor, este ruiseñor que, como hemos dicho, siempre es calificado de *silvestre* y que ha de llevar la comisión amorosa, hecha de viva voz ordinariamente y alguna vez por escrito: "Roussignolet, veillez pour moy escripre. La grant douleur que seuffre et n'ouse dire" (pág. 125).

En las canciones de TEOBALDO DE CHAMPAÑA, rey de Navarra, aparece también el ruiseñor, pero con una nota que no ha pasado a la poesía popular, y es la muerte del ruiseñor. El poeta quiere morir como el ruiseñor, cantando.

REYNAUD nos cita aquellos versos:

*Roussignolet est un oisel*  
 .....  
*Son chant est plain de grant douceur*  
*Muert en chantant de grant ferveur...*

tema este de la muerte del ruiseñor que inspiró a Granados una linda página de piano, y a Apeles Mestres una fina poesía. No olvidemos, ya que de música hablamos, aquella joya para clave: *Le Roussignolet en amour*, de COUPERIN.

La perdiz de patas encarnadas va unida al recuerdo de la amada, la cual, después de haber dado su palabra, se vuelve atrás. Junto a ella aparece el ciervo:

*Oreiña laster dua horen aitzinian;*  
*Urian sartzen düzü ahal dianian;*  
*Ez amorioz bena bai beharrez;*  
*Zü ere hala zabilta arauetz.*

El ciervo corre rápido delante de los perros; entra en el agua en cuanto puede; no por gusto sino por necesidad: Del mismo modo obras tú.

En nuestra lírica popular hay deliciosas canciones de cuna en las que el coco, la loba, la mora, que vienen a llevarse al niño que duerme poco, no hacen su aparición sino muy rara vez, a diferencia de las canciones españolas de cuna, en las que este tema, sin ser único, es muy frecuente. Son otros los animales encargados de llamar la atención del niño.

*Txalopin, txalo,*  
*Txalo ta txalo;*  
*Katutxo mispira ganian dago.*  
*Badago, bego;*  
*Bego, badago;*  
*Zapatatxo berrien esperon dago.*

Palmaditas, palmaditas, el gatito está sobre el níspero. Si está, que esté; que esté si está; está esperando unos zapatitos nuevos.

Esta es la versión que corre en labios del pueblo, versión muy conocida. Pero la primitiva debía de tener un verso más, que completaba el sentido de la canción:

*Zapatatxoak umiendako.*

(Pero) los zapatitos (son) para el niño.

Estas canciones de cuna vascas, de las que dice GARCÍA LORCA, “dan la nota europea con sus nanas de un lirismo idéntico al de las canciones nórdicas, llenas de ternura y amable simplicidad”, quieren llevar a la imaginación del niño deliciosas escenas en que los animales tocan y bailan:

*Binbili, bonbolo, sendal lo:*  
*Akerra Prantzian balego.*  
*Akerrak kanta, idiak dantza,*  
*Auntzak danboliña jo.*

Binbili, bonbolo, duerme a gusto; si el macho cabrío estuviera en Francia, el macho cabrío cantaría, el buey bailararía, la cabra tocaría el tamboril.

Es esta una de las versiones, canción que recuerda algunos deta-

lles iconográficos de iglesias o monasterios de nuestro país, como la danza de animalias del antiguo convento de Sta. Eulalia de Pamplona, cuya fundación parece haber sido de la primera mitad del siglo XIII. (Cfr. JUAN ITURRALDE Y SUIT: *Las grandes ruínas monásticas de Navarra*, Pamplona, 1916).

Esta canción me trae a la memoria otra popular de nuestro país. Es un baile de hormigas.

*Bu xinaurri,  
Hiru xinaurri,  
Lau xinaurri,  
Dantzan ari ziren.  
Labe bero batean  
Artixot landatzen,  
Kukuso Yaun bat ere han zen,  
Egur arrailatzen;  
Ehun urtheko zorri kapitain bat  
Heyen garreatzen;  
Ditharean ur ekharri,  
Zetabean bero,  
Erhi xikila bustiz, bustiz,  
Ogia orha nio!.*

Dos hormigas, tres hormigas, cuatro hormigas, se pusieron a bailar en un horno caliente plantando alcachofas, estaba también allí una señora pulguilla, que cortaba leña; un piojo viejo de cien años la acarreaba; en un dedal traían agua, en un tamiz la calentaban, con el dedo meñique la mojaban, la mojaban, el pan, la masa está hecha!

Pasando rápidamente revista a los animales que aparecen en las canciones, recordemos al cuco que, en el mes de mayo, canta cu-cu, y que el poeta popular trae a cuento de las mujeres jóvenes, llenas de melindres; este cuco, que en una linda canción vizcaína aparece en la punta de un roble, en que ha perdido sus crías:

*Orra or goiko  
ariztitxo baten  
Kukuak umeak  
egin dozak aurtan.  
Kukuak egin,  
Amilotxak yan:  
Axe bere kukuaren  
Zori txarra zan!.*

Allá en lo alto de un roblecillo el cuco crías ha hecho este año. El cuco las hizo, el paro azul las comió; esta del cuco sí que fue mala suerte.

Canción de danza llamada *maiganeko*, porque se baila encima de una mesa, alternando los danzantes.

En canciones de pastoreo, de corta de helechos, aparecen las perdices, las palomas que vuelan o bailan, símil del que se sirven para aparejar como novios a personas de las que se sospecha se tienen afición. Ocasión en que también aparece la culebra que se arrastra por ley de vida.

El gallo mañanero anunciaba la llegada del día a las agramadoras del lino. (Cfr. AZKUE; *Cancionero*, IX, 693).

La liebre está a punto de ser cazada por el cazador, por el ave de rapiña o por un zorro. Se lo cantan al niño para que duerma.

El murciélago (*gai-añera*, golondrina de noche) aparece alguna vez personificando a alguien de traje talar.

Las ovejas que se descarrían son un símil de hijas o muchachas que vivieron su vida.

La corneja, el águila, la abubilla, el perro ladrador, la polla temprana, la codorniz, palomas, malvices, tordos; el pato que anda junto al agua, asociado a la niebla de las altas montañas, y habla de la despreocupación del vecino o vecina; el cuco que no ha cantado bien para tener dinero; pollitos, pollos, ratoncillos, burros que tocan el tamboril; y en medio de ellos, un piojillo muriéndose de risa; pájaro que canta, trayendo a cuento una reunión de fabricantes; hasta el caracol vacío, sinónimo de quien no tiene dote; el lobo y el oso, de cuya presencia nos da testimonio un pastor en una noble canción,... toda esta pequeña arca de Noé (y aun podríamos aumentar la lista) desfila por las canciones populares vascas, por la lírica, cuya memoria guarda el pueblo. Algunas veces con onomatopeyas, como en el caso del pájaro que hace: *txiruliruli, txibiri, biri, biri*,...

Casi siempre son animales de tierra los que evoca el cantor popular. Muy pocas veces los de mar. En algunas canciones de cuestación de Navidad aparece la *fragata*, pájaro que desde lo alto se zambulle en el agua para coger su presa, símil de los que cantan mirando al bolsillo de aquel a quien celebran o festejan.

Es muy raro el caso de citar un ser fantástico como la *sirena*.

Lo hacen FRANCISQUE MICHEL (*Le Pays basque...*) y CH. BORDES (*La musique populaire des basques*), canción en la que, caso raro, se dirige el amante al océano, a quien quiere contar sus cuitas amorosas.

*Itxasoan ümen düzü  
Khantazale eijer bat,  
Tronpatzen ezpalin baniz  
ZIRENA deitzen den bat.  
Ar'inganerazten tizü  
Itxasoan gainti joailiak,  
Hala nula ni maitenak.  
Itxasoa, egüriok,  
Phaosa hadi mement bat;  
Ene phena ororen berri  
Eman nahi dereiat.*

Dicen que en la mar (hay) una cantora hermosa, si no me equivoco, que se llama Sirena. Ella engaña a los que navegan, como a mí mi amada. Espera, Océano, cálmate un instante; noticia de mis penas todas quiero darte.

Nuestro cantor popular, aun el actual, y más el de hace medio, un siglo, era un iletrado; no parece, pues, que haya en él influencia directa de literatura determinada. Tal vez la haya indirecta. No olvidemos que en Navarra hay un valle, Bertizarana, cuyo escudo es una Sirena.

Las plantas y los animales aparecen, como acabamos de ver, en canciones, ordinariamente de amor. También los trae a cuento el poeta popular en las de danza.

*Axuri beltza ona da, baño  
obiagoa xuria,  
Dantzan ikasi nai duen orrek  
nere oñetara begira.*

El cordero negro es bueno, pero es mejor el blanco. El que quiera aprender a bailar que mire a mis pies.

o esta otra:

*Zikiro beltza ona du bainan  
Obia buztan zuria.  
Dantzan ikasi nari duenak  
Neri oñari begira.*

*Estal adi, estal adi,  
ageri aiz erdia:  
Su illun orrek argitzen badik  
ageriko aiz guzia.*

El carnero negro es bueno pero mejor el de cola blanca. El que quiera aprender a bailar que me mire a los pies. Escóndete, escóndete, que se te ve a medias: si ese fuego mortecino te alumbra, se te verá por entero.

Otras veces nos encontramos con diferentes versiones de danzas en que aparecen fragmentos de letra relativa a animales. Por ejemplo ésta del tordo:

*Xoxoa so,  
üdüri lo:  
naski malezian dago.  
tra, la, la.*

Mira el tordo, se hace el dormido: algo sin duda está maliciando.

No es frecuente encontrar en las danzas que nos han llegado las que hagan referencia a plantas y flores. Existe una que es danza de escardillos, en que los bailarines hacen ademán de escardar y luego golpean con sus palos sobre los pellejos que llevan otros bailarines; danza que a un misionero en África, el P. AUPIAIS, recordaba el género de baile africano *Kotodja*. Hay una danza de manzanas, que se bailaba por carnaval (*Sagar-dantza*) y otra llamada *Yantza Luze* (danza larga) o de la pera, en que el capitán lleva tres peras sujetas en la punta de la pértiga adornada de flores.

En cambio, son más numerosas entre nosotros las danzas que hacen referencia a animales, que llevan nombres suyos. La del *oso*, vasco-francesa (del tiempo de Carnaval), la del *zorro* (uno de los números del *Aurresku*), la del *tordo*, de la montaña navarra y suletina, la del *perro*, también de la montaña navarra, el juego del *pato*.

Hay que citar una región vasca colindante con la francesa en que los nombres de los animales señalan danzas, cuya letra no se conoce actualmente, y que sólo se conservan tocadas por el tamborilero que las sabe por tradición.

Así *Zozo dantza* (danza del tordo), *Añarxume* (cría de la golondrina), *Xerri-begi* (ojos de cerdo), *Billigarrua* (del malviz), *Añara* (de

17. **BELATSARENA.** Zuberoa.

334

*ff*

*affret.* *p eco* *morendo*

*pp* *cresc.*

*rall.*

*mo - rendo*

*molto rall.*

la golondrina), *Txoriarena* (del pájaro)... Hoy nos es difícil dar una explicación adecuada a estos títulos de danzas que se bailan en ronda, a base de pasos, medias vueltas, y a veces vuelta entera, acompañando estos movimientos alguna vez con palmadas de los bailarines, que se detienen para ello.

La lírica de la canción vasca puede contar con alguna que otra melodía sin letra, que parecen ser una evocación o pintura musical rudimentaria de los movimientos del ave que planea en el espacio y describe curvas de gran aliento y elegancia. CARLOS BORDES, que tanto se preocupó por la música popular vasca, en su interesante conferencia, *La musique populaire des basques*, transcribe una melodía *Belatsa*, (el gavilán), de ritmo libre —según su transcripción— moldeada en un primer modo gregoriano, melodía en que aparece el diseño inicial de la *Salve Regina*. A Calos Bordes se la cantó un muchacho vasco-francés en 1889. Yo he podido recoger otra versión medida, tan hermosa como la de Bordes, que, me dijeron, silbaban los pastores de la parte suletina. Oiréis las dos versiones: primero la de C. Bordes y luego la mía. (Se toca *Belatsa*).

BELATSARENA

Bordes

The image shows a musical score for the piece 'BELATSARENA' by Carlos Bordes. The score is written on seven staves of music, all within a single system. The notation is in a single melodic line, likely for a voice or a simple instrument. The music is in a single mode and has a free, flowing rhythm. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, capturing the melodic contour of the piece. The piece concludes with a double bar line on the seventh staff.

Esta rápida ojeada a las manifestaciones líricas de nuestro cancionero popular vasco, por lo que hace a la fauna y flora, es susceptible de ser tratada más a fondo; no hay duda. Pero es suficiente para, en una conferencia, señalar los hitos principales que nos guíen en esta floresta poética, surgida en el alma del cantor popular a la vista de parte del mundo exterior que le rodea. Es suficiente, como digo, para una conferencia. Aún así, no quisiera haber abusado de vuestra benevolencia. Por vuestra atención muchas gracias.

Los ejemplos de esta conferencia fueron cantados por el Sr. Aguirresarobe, y recogidos en cinta magnetofónica galantemente puesta a nuestro servicio por el señor Chauveau-Vasconcel.

## 26. MUSICA HISPANICA DE CAMARA (siglo XVIII)

Se presentó esta conferencia, en Barcelona, el día 13 de Noviembre de 1952. Ejecutaron los ejemplos Rosa María Kucharski (Nebra) y Bonet-Albert (Manalt). Permaneció inédita hasta hoy.

SEÑORAS, SEÑORES:

Las cuartillas que voy a leer no son un estudio, sino una sencilla presentación de música desconocida, de cámara, de la primera mitad del siglo XVIII. El título con que se anuncia la sesión es, tal vez, demasiado general; esta noche vamos a oír más bien música de sólo dos compositores: NEBRA y MANALT. Creo que se le puede aplicar con toda exactitud el título de desconocida, pues, aunque la de Manalt se grabó en 1757, no creo que alguien la haya *realizado* y, por consiguiente, tocado en conciertos. La de Nebra sigue manuscrita en el archivo de la Catedral de Valladolid, donde la copié.

Quien desee adquirir idea de la música hispánica de cámara del siglo XVIII, si no a fondo, al menos con cierto conocimiento de causa, tropieza con escasez de material de este género de música dieciochesca. Es muy poco lo que por el momento ha llegado hasta nosotros. Si exceptuamos la música de violín y bajo de Herrando (desaparecida durante la guerra del 36, aunque por fortuna copiada por SUBIRÁ, según me lo dijo, de la cual hay algunos números *realizados* por NIN); si exceptuamos las sonatas del P. SOLER, sus quintetos, etc., algunas sonatas sueltas de OXINAGA y otros autores vascos, que guardo en mi biblioteca, algunas sonatas de MURGUÍA, Félix GAR-

CÍA LÓPEZ, las sonatas de los monjes de MONTSERRAT, de GALLÉS, BAGUER, y las de NEBRA que oiréis esta noche, apenas puede citarse alguna otra cosa conocida o que sepamos existe.

Sabemos que Juan MORENO Y POLO escribió sonatas para flauta y viola obligadas; sabemos también que D. Juan Andrés de LOMBIDA, de la mitad del siglo XVIII, escribió *Seis Sonatas de clave y violín* (este Lombida, nacido en 1745, era organista de la parroquia de Santiago de Bilbao; que José FERRER, organista de la Catedral de Pamplona, escribió en 1780-1781 *Seis Sonatas para pianoforte o clavicordio*, y *Seis Sonatas para clave y fortepiano con acompañamiento de un violín*. Sabemos también que el Marqués de GRACIA REAL, Duque de la Conquista, escribió otras *Seis Sonatas de violín y bajo* (existentes en el archivo de la Casa del Duque de Alba), que CANALES y TEIXIDÓ escribieron obras de música de cámara (Teixidó, por ejemplo, 2 series de Cuartetos, cada serie de 6). Nos queda, pues, por lo menos el recuerdo de haber existido tales obras, desaparecidas hoy o perdidas en algún archivo particular.

Esperamos y deseamos que una feliz coincidencia o casualidad las saque a la luz, para así enjuiciar con exactitud la música de cámara que en España se hacía en el siglo XVIII, sobre todo en su primera mitad.

Cabe preguntarse: ¿por qué semejante vacío, tratándose de música de cámara?. ¿Por qué tal ausencia, cuando el género polifónico, el de responsorios, villancicos, etc., es tan abundante en los archivos de las catedrales?. La respuesta es obvia. La música de atril, propia de catedrales y colegiatas, tenía destino colectivo: un cabildo, una comunidad. En cambio las Sonatas o música particular de cámara u órgano, eran propiedad del compositor y, a su muerte, de su familia. Los herederos o parientes del músico no supieron guardar estas composiciones; y así, desaparecidas o dispersas, quedaron expuestas a extinción.

Sabemos que se escribía, por ejemplo, para órgano. Lo publicado por PEDRELL, ANGLÉS, VILLALBA, etc., nos da una idea de la mayor o menor fecundidad en el género orgánico. Por fortuna, se ha podido rehacer la obra de CABANILLAS, publicada por ANGLÉS. De CORREA DE ARAUJO ha salido a luz un volumen, y pronto saldrá otro, debido a la diligencia de Santiago KASTNER.

Todo esto, con ser bastante, no es demasiado ni mucho menos para formarse una idea de conjunto (digo de conjunto, no de un músico en particular), sobre el arte de un país y época determinada.

Que se escribía, es muy cierto. Hay cifras reveladoras de actividad musical. En la *Gaceta Musical* del 16 de Setiembre de 1855, ESLAVA, al hablar de los Nebra, decía: "los herederos (de Manuel Blasco de Nebra, org. de Sevilla, que murió en 1784, a los 34 años) publicaron una memoria; y en el catálogo se enumeran las obras que poseía (de extranjeros y españoles). Las de éstos eran:

de D. José Elías .....	42 obras originales
de Ferrer .....	12
de Iribarren .....	3 fugas
de Lidón .....	8
de Montserrat .....	14
Pangelinguas de varios autores ....	150
de Sessé .....	8 fugas y cuatro versos
de Soler .....	100
de D. Manuel Blasco de Nebra ...	172
de D. José Nebra .....	48
de Nebra, organista de Cuenca ...	6
de Nebra, organista de Zaragoza ..	18
de Vila: piezas y versos escritos a 4 en 4 pentagramas .....	70
<hr/>	
Total .....	655 piezas

Eslava sigue diciendo lo siguiente, que el buen sentido refrenda, por lo que hoy vemos acontece entre músicos: "He creído conveniente, dice, dejar sentado este hecho, no sólo por los motivos que llevo dichos, sino también para probar que, si bien es cierto que se hicieron muy pocas publicaciones de producciones de este género, había entonces muchas obras manuscritas y de gran mérito, que corrían entre las manos de los organistas estudiosos". Eslava hace aquí alusión, sin duda, al género orgánico. Pero no hay duda que, entre tanta música como se escribió, su parte debió de tener la de cámara o salón, escrita por músicos de la Capilla Real o de quienes estaban al servicio de familias ricas y aristocráticas: casas de Alba, Osuna, Medinaceli, etc. Lo publicado fue muy poco. Entonces, como hoy, las ediciones de música no eran, no son, exponente seguro de la acti-

vidad musical hispánica. Se escribía, se escribe, pero se publicaba, se publica, muy poco de lo que se ha escrito o se escribe.

Afortunadamente, de vez en cuando aparecen, perdidas en archivos catedralicios o bibliotecas particulares, algunas de estas composiciones. Así podemos conocer 4 Sonatas de NEBRA, que se conservan manuscritas en el archivo de música de la Catedral de Valladolid. Son, sin duda, copias, como inducen a creerlo las erratas, que son bastantes.

Los Nebra músicos fueron cuatro, los conocidos: uno, Francisco Javier, organista de la Metropolitana del Salvador de Zaragoza, de quien la Gaceta de Zaragoza de 1729 hace elogios por una ópera que compuso. Hubo un segundo Nebra, organista de Cuenca. El tercero, D. José Nebra, fue vicemaestro de la capilla y vicerrector del Colegio de Niños Cantores, y juntamente organista principal de la Real Capilla en 1756. Se citan obras suyas en 1731, 1745, 1749, etc. Escribió dos óperas españolas y muchas tonadillas. Rivalizó en el clave con Domingo Scarlatti; y ya en 1724 pasó de la Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid a ocupar la plaza de primer organista de la Real Capilla. Este José Nebra, que murió en 1768, parece haber sido el más famoso de los cuatro Nebra.

Sobrino suyo fue D. Manuel Blasco de Nebra, organista de Sevilla, a quien debemos la antes citada lista de obras manuscritas. Este Nebra debió de ser músico notable. De su aplicación y estudio dan testimonio las obras que compuso, que son 172. No las conocemos, ni sabemos dónde puedan hallarse. Para su estudio tenía 1.833 obras de clave, fortepiano y órgano. Falleció en 1784. Este Nebra pudo conocer la música de la segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII, pues entre las obras que se vendían en su casa (ordinariamente copiadas) aparecen los nombres de Haydn, Mondonville, Zipoli, Daquin, Dandrieu, Martini, Stamitz y Scarlatti. Estos nombres, con los de Vanhal, Edelmann, Rosetti, Pleyel y otros, nos dicen las posibles influencias sobre los clavistas hispánicos del siglo XVIII.

Examinadas las obras de clave de estos compositores hispánicos se echa de ver que abandonaron el género serio de sus antecesores y adoptaron para sus Sonatas el que les venía de Italia. Sabemos la influencia de los italianos (Scarlatti etc.) ejercida en España. Se echa de ver, digo, esta influencia al repasar las pocas colecciones que nos han llegado. Así, en la copia en que se hallan las Sonatas de Nebra

hay, llamémosle, un apéndice de Sonatas sin nombre de autor. A primera vista parece puedan ser de la mano de Nebra. Son 9, en un tiempo. De las 9 he podido identificar 6, cuyo autor es Scarlatti; aparecen en la colección de Allesandro Longo, de Italia.

Las de Nebra son en dos tiempos: Andante y Allegro. Y son monotemáticos. La música de Nebra no es intelectual, por llamarla de alguna manera; es agradable, de melodía nada vulgar; carece de imitaciones; es más bien de carácter melódico, pues el bajo no tiene carácter melódico o contrapuntístico especial. Desde luego, debido al instrumento, de capacidades reducidas, se mueve en un ámbito restringido. Para tocar bien las Sonatas de Nebra se requiere cierta destreza de dedos, hoy más común que en aquella época.

De este José Nebra conozco una Fuga en sol menor, que aparece en un cuaderno manuscrito por el P. Emiliano Planas, benedictino, copia que vi en Roma. De un Nebra tengo también una Sonata para clave, en un tiempo, distinta en concepción y estilo de las que oiréis esta noche.

José Nebra, que en 1761, siendo primer organista de la Real Capilla, fue nombrado maestro de clavicordio del Infante D. Gabriel, se nos aparece como un músico no sólo de iglesia, sino también de cámara, de salón. Ya hemos dicho que rivalizó con Scarlatti en el clave; lo cual ha de tomarse a gran elogio, sabiendo, como sabemos, la altura a que rayó el clavista italiano.

En un sesión como la de esta noche no se pueden pasar en revista las obras que han escapado a la acción destructora del tiempo: Sonatas de Lidón, Caro, Saborit, Gamarra, Zapata, Lonbide, Bidaurre, López y algunos vascos del siglo XVIII. Músicos más o menos interesantes. Es curioso notar que las Sonatas escritas para clave ("u órgano", dicen algunas veces) difieren de la música destinada al culto. En ésta se empleaba ordinariamente el género fugado o marcadamente contrapuntístico. Las proporciones de algunas de estas obras religiosas (Elías, Cabanilles, etc.) son algo desmesuradas. Contrasta su longitud (algunas veces mera repetición en otro tono) con la medida perfecta de las obras alemanas, tan equilibradas (recordemos a Pachelbel, Buxtehude, Scheidt, Muffat... y Bach, que eran más o menos contemporáneos de algunos de los hispánicos). Contrasta también con la facilidad melódica, elegante, de los franceses (Couperin, Marchand, Balbastre, Siret, Raison, Boyvin, Nivers, Lebègue, Pie-

rre du Mage, Clérambault, Grigny...), nombres que, por cierto, no figuran en la lista de autores cuyas copias se vendían en casa del Nebra, sobrino, de Sevilla. Contrastan, digo, con las obras orgánicas de los autores extranjeros algunas de las hispánicas destinadas al culto. Las Sonatas de clave, en cambio, son breves, de proporciones justas. Visto el contraste, se pregunta uno si los hispánicos habrían conocido las obras de estos autores extranjeros. Parece lógico que conocieran las de los franceses, cuyas obras se citan en la lista de Nebra. ¿Llegarían a España las influencias alemanas de la época?. Es para ponerlo en duda, si se tiene en cuenta que aun el mismo Bach pasó bastante tiempo olvidado, y que fue Mendelssohn, medio siglo después, quien lo dio a conocer.

En todo caso, la obra de Nebra que oiremos esta noche es muy agradable; y pensemos en qué año se escribió. Haydn nació en 1732. Nebra era ya organista en 1724, pues una representación del Cardenal Borja al Marqués de Villena dice "que al nuevo organista, D. Joseph de Nebra, se le mantenga el goce entero que se le señaló y quede con futura de una de las dos plazas de organista". Por pagos hechos relativos a música escrita para Comedias, Loas y Autos, sabemos de Nebra ya en los años 1723, 1727 y siguientes; lo cual hace que le consideremos nacido a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII. Recordemos que Mozart nació en 1756. La filiación de musical de Nebra no derivaría, pues, de estos grandes maestros. Adviértase además que este género dieciochesco de música, que creemos íntimamente unido a los nombres de Haydn y Mozart, existía antes que estos dos músicos aparecieran en el mundo. Basta leer, entre otras obras, las del padre de Mozart, que datan de la primera mitad del siglo XVIII, para ver que a Mozart, hijo, le bastó seguir las huellas de su padre, imprimiéndoles el sello de su genio.

Recordemos también que estos clavistas hispánicos usan el nombre de Sonata, escueto, para designar sus composiciones. No han llegado a nosotros colecciones de piezas con nombres descriptivos, como lo hicieron Couperin, Fiocco, Rameau, en los siglos XVII y XVIII: *La Inglesa, La Inconstante, La Italiana, Sor Mónica, La Gallina*, etc...

Las piezas que vamos a oír llevan el nombre escueto de Sonatas. No son intelectuales, por llamarlas de algún modo, música seca, llena de fórmulas. Hay algunas, mejor dicho, hay algunos procedimien-

los propios de la época, que no oscurecen el sentido lírico de la música de Nebra. Tal vez no tienen la amplitud melódica de Scarlatti ni su opulencia de mecanismo de tecla. En una de estas Sonatas, la primera que oiremos, hay un segundo tiempo, delicioso por los contrastes o choques de ritmo, que tal vez puedan traer a la memoria algún ritmo popular, quizá vistos a través de Scarlatti.

La Srta. Rosa María Kucharski tiene la gentileza de prestar su concurso en esta sesión. No ha menester ser presentada; ella sola se basta, con los lauros obtenidos en su vida de concertista. El Instituto Español de Musicología agradece vivamente su colaboración. (Se ejecutan 4 Sonatas de Nebra: en do menor, en sol menor, en si b mayor, y en la mayor).

\* \* \*

Contemporáneo de Nebra fue otro músico, de quien oiremos dos Sonatas: FRANCISCO MANALT. Ignoramos de dónde fuera originario. Violinista de la Capilla Real ya en 1737, 1742 y otras fechas, en las que aparece cobrando su sueldo. Firmada en 1757 y dedicada al Duque de Osuna (de quien se proclama en la dedicatoria "criado", y a quien llama "Dueño"), aparece su *Obra Harmonica* en 6 Sonatas de cámara de violín y bajo solo. Notemos que estas colecciones de Sonatas se componen de 6 números, cifra por la que parecen tener predilección estos compositores. Según Saldoni, en 1800 publicó una Sonata a sólo, para guitarra de seis ordenes; un cuaderno que comprende 10 contradanzas y 6 Sonatas de cámara para violín y bajo, que, sospecho, pudiera ser su obra de 1757. Habrían quizá de comprobarse los datos de Saldoni; pues si Manalt en 1737 era violinista de la Capilla Real (y no un cualquiera, si no de probada habilidad), es de suponerle de cierta edad, aunque no fuera mucha. La fecha de 1800 está bastante alejada de lo que normalmente puede conjeturarse.

Manalt era también uno de los 12 violines de la Real Capilla en 1756. En España, concretamente en Madrid, había por aquella época buenos violinistas, que podían coderarse con los buenos o los mejores italianos que venían a la Corte. Por ejemplo, se cita a un José MONALT, muy buen violinista. ¿Habría alguna relación entre Francisco Manalt y José Monalt, dada la semejanza de apellidos, con el

cambio de la a por la o?. Téngase en cuenta la poca precisión de la grafía y ortografía en tiempos todavía no muy lejanos de los nuestros.

Que Francisco Manalt, nuestro músico, fuera buen violinista, lo demuestra la escritura de las 6 Sonatas, en las que se señalan los golpes de arco, el fraseo, con gran precisión. En esta obra de Manalt aparece un signo de interpretación, una línea ondulada, cuya grafía no es corriente en escritos de la época, al menos en los autores extranjeros, según testimonio del especialista Marc Pincherle, a quien consulté el caso.

Las Sonatas de Manalt, cuanto a la forma, constan de tres tiempos: 1.º *Largo* o *Andante*; 2.º *Allegro*; y 3.º *Minueto* o *Andante Affettuoso*, que es amable más que lírico, como lo son los *Andantes* con que encabeza las Sonatas. En esta sucesión de tiempos se diferencia de Herrando, cuyo esquema es ordinariamente: *Allegro, Andante, Allegro*. Se da la mano, en cambio, con las Sonatas para violín y bajo de su contemporáneo el Duque de la Conquista, cuyo tercer tiempo es, con frecuencia, un *Minueto*. Notemos de paso que en la misma época algunos compositores belgas utilizaban el mismo esquema.

En las Sonatas de Manalt no encontramos momentos de virtuosidad, como se ven en Frans Biber, algo anterior a Manalt; ni la espléndida línea melódica de un Tartini, contemporáneo suyo. Manalt, como otros músicos de la misma época, no pasaba en extensión del re alto en la primera cuerda, del que se toca en tercera posición.

La música de Manalt es fina, tiene momentos líricos emotivos; en algunos *Andantes* su aliento es grande (por ej.º el *Andante* de la Sonata que oiréis luego); no le falta gracia, como en el *Vivace grazioso* de la segunda sonata; en algún momento parece que entrevé lejanamente el horizonte beethoveniano, por ej.º en el *Allegro* de la 3.ª Sonata. Como todo escritor o compositor de la época, utiliza algunas fórmulas hechas, marchas, progresiones armónicas y melódicas, de que aun autores como Bach echaban mano algunas veces; cláusulas cadenciales primeras o secundarias, que eran moneda corriente en aquella época. La música de Manalt se diferencia de la del compositor (italiano de origen, pero alemán por su estancia en aquella región) *dell'Abaco*, y de la de Franz Biber, ambos de la segunda mitad del XVII y comienzos del XVIII, músicas que diríamos, en cierto

sentido, intelectualistas, sobre todo la de Biber. En Manalt se reúnen la emoción y la ciencia. De esta da fe la fuga, que es el tercer tiempo de la Sonata tercera.

Uno se pregunta: ¿tiene algún carácter español, hispánico, esta música?. Tomada en bloque, parece que no; pero sí hay que notar en algunos finales de frase cierto carácter algo particular, puesto que no son fórmulas estereotipadas usadas en la música. ¿Los tomaremos por cosa característica del país?. Seamos prudentes en afirmarlo. Encontramos también en estas Sonatas algunos contrastes de ritmo, que más tarde aparecen en cuartetos de Haydn y Mozart.

La forma en que están grabadas estas Sonatas es: *Violín y Bajo*, corrientemente en la época. Cuando se tocaban en el clave, el claviesta improvisaba acordes sobre el *bajo* que tenía delante; algunas veces los acordes estaban señalados con números, por ej.<sup>o</sup> en las Sonatas de Albinoni; en las de Manalt no hay tal numeración. A esta suplencia armónica, que dé realidad a la armonía sobreentendida, se llama hoy *realización*. Lo que era improvisado antes, hoy se pone en el papel y se *realiza*, dando forma concreta a los acordes. Sirviéndonos de un símil, diríamos que las Sonatas, tal como aparecen escritas, originariamente serían como una figura que tuviera pintada o dibujada la cabeza con toda perfección, no solo el rostro, sino también el peinado, el sombrero o galas con que estuviera adornada, etc. Tal sería la parte del violín, la melódica. La figura tendría bastante bien dibujados los pies, las piernas, pero siempre con menor perfección: tal sería el Bajo. El compositor, en vista de todo ello, debe reconstruir toda la figura, guardando las proporciones, el estilo del traje correspondiente a la época, y todo aquello que concuerde con la figura que tiene delante. La música melódica, como la de Manalt, permite un comentario musical de cierta amplitud, que venga a ser un diálogo con la parte cantante.

Permitidme deciros cuál haya sido la dirección seguida en las *realizaciones* que oiréis esta noche. Desde luego, un *realizador* no debe utilizar, como es natural, sino fragmentos, diseños que aparezcan en el *violín o bajo* acompañante. Como el *bajo* es corto en interés melódico, he debido aprovechar sobre todo las posibilidades melódicas del violín.

Me ha guiado también en la *realización* el carácter del instrumento, del clave con que se acompañaban estas Sonatas: carácter de

ingravidez, de ligereza, de poca masa musical, que no excluye el interés polifónico (antes bien parece exigirlo), ni el amable y gracioso. Quien haya de *realizar* Sonatas de esta época debe prescindir por completo del arte pianístico que descende de Chopin, Liszt, etc. Debe dejar de lado ese ropaje brillante, cuajado de perlas, si se quiere, pero que haría pesada una *realización* de música, cuya estética es completamente diferente. En estas *realizaciones* hay que tender a una especie de tejido polifónico, con respuestas e imitaciones de carácter libre.

Van a oír ustedes esta noche dos Sonatas de este autor, Manalt. Las ejecutarán las Srtas. María Bonet y Montserrat Albet, discípulas de los Srs. Masiá Carbonell. Lo cual es para nosotros garantía segura de buena interpretación.

(Se ejecutan las Sonatas 6.<sup>a</sup> en re menor, y la 2.<sup>a</sup> en fa mayor)

Las Sonatas que hemos oído esta tarde (que se ejecutan por primera vez), dan pie a variados comentarios. El primero de todos, lamentar la escasez de música de este tipo, que nos impide apreciar con exactitud este sector de nuestra musicología. Yo creo que las muestras presentadas justifican este mi lamento. Dios quiera que salgan a la luz otras colecciones de música de cámara, hispánicas, que justifiquen nuestra opinión: que esta música vale la pena de ser conocida.

## 27. LA MUSICA MODERNA EN LA IGLESIA

Pronuncióse en el convento de los PP. Capuchinos de Pamplona (extramuros, Errotazar) el día 20 de Abril de 1954. Se estampó en la revista *Tesoro Sacro-musical*, 1956, 2.

Señores: Invitado por mi amigo el P. Manzárraga vengo a exponer unas consideraciones acerca de la música moderna en la Iglesia. Consideraciones elementales acerca del tema, que se le pueden ocurrir a cualquiera. Las recojo y ellas nos servirán para esta pequeña charla.

### ADMISIÓN DE LA MÚSICA MODERNA EN LA IGLESIA

Partamos, debemos partir, de la admisión de la música moderna en la Iglesia, puesto que el *Motu Proprio* no la excluye; supone que puede existir en las funciones del culto. “La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto, en el curso de los siglos, el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades litúrgicas”.

Este texto del *Motu Proprio* da carta de vecindad a la música que no sea precisamente gregoriana ni palestriniana, le da carta de vecindad para que alterne con ellas en el culto litúrgico. El texto es bien claro.

## LO QUE ES LA MÚSICA MODERNA

Pero ahora uno se pregunta: ¿Qué se entiende por música moderna? Para alguno, todo lo que no sea gregoriano, es decir, la música polifónica en los siglos XV y XVI: Josquin des Prés con Palestrina, Victoria, Rolando de Laso, etc., etc., el XVII con los músicos de la Camerata Florentina, el XVIII con las misas de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert... y, siguiendo adelante en los siglos XIX y XX, con obras de muy diversa tendencia. Desde que la polifonía occidental comenzó a desarrollarse en los siglos pasados, puede ser llamada moderna en contraposición a la monodía gregoriana, resultado o fusión de anteriores corrientes musicales cuya aparición nos es desconocida.

Para STRAWINSKY, "lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo". (Cfr. *Poética musical*, 4ª lección. *Tipología musical*, pág. 103). Según esto, todas las formas que la música ha adquirido en su desarrollo han sido modernas en su tiempo.

Esto en términos generales. ¿Qué entendemos hoy por música moderna para el tema de esta pequeña charla?. A la compuesta según tendencias o novísimos procedimientos que datan, digámoslo, de este siglo, aunque el 19 en sus postrimerías ya los apuntara.

¿Cuáles son estos?. La politonalidad, la atonalidad y el dodecafonismo. La *politonalidad* es el empleo simultáneo de dos o más tonos que suenan a la vez, conservando cada uno su arquitectura modal especial. La *atonalidad* es el procedimiento según el cual una pieza está compuesta sin que el oído perciba la relación que las notas guardan entre sí con relación a la tónica y dominante. El *dodecafonismo* es el empleo simultáneo de la escala dividida en las doce partes iguales de que consta. Lo inventó en 1911 Domenico Alaleona.

Citemos también a SCHÖNBERG (olvidarle sería imperdonable) para quien, según lo dice en su *Tratado de armonía*, "lo que nos parece disonancia no es más que una armonía lejana... La historia de la música, dice, nos demuestra que el músico genial es aquel que transporta disonancias al dominio de la armonía".

Esta afirmación de Schönberg es una verdad que la experiencia personal, la de todo aquel que se dedica (con cierta perseverancia) a conocer música en su evolución, la refrenda sin titubeos. La evolu-

ción, el desarrollo, el progreso del gusto o captación personal de músicas nuevas ha sido en cada uno de nosotros este "transportar disonancias al dominio de la armonía". Lo cual, expresado en términos corrientes, sería haber adiestrado el oído, el espíritu en forma tal que percibamos la relación existente entre dos acordes distantes, pongo por caso, sin pasar por los intermedios. JOUBERT, el conocido pensador francés, ha dejado escrito: "Un poeta no debe recorrer al paso lo que puede pasar de un salto". Pensamiento que puede ser aplicado a la música.

Tenemos, pues, que estos procedimientos son eso: *procedimientos*, vamos a llamarlos, en cierto modo, *clisés*. Serían como unos vasos de formas varias en los que hay que verter un líquido, el de la emoción personal, el de la inspiración personal, que se concrete en un lenguaje propio. Esta emoción que es, primeramente, un modo de ser dado por Dios, una orientación natural de la vida, la cual hace que seamos capaces de percibir ciertas vibraciones del espíritu y no otras. Orientación, capacidad perceptiva que se desarrolla cultivándola con la lectura y, sobre todo, con la audición y ejecución personal de muchas de las obras modernas.

Por consiguiente, el procedimiento, el *clisé* (llamémosle así en sentido lato) no es de por sí fuente de belleza. No lo olvidemos. Lo será de novedad, que es una de las cualidades suyas. La novedad de un procedimiento llama la atención al principio, cuando aparece por primera vez en la pluma de un compositor. Vienen luego los discípulos, los imitadores: emplean el procedimiento, pero muchas veces lo hacen sin que le vivifique la emoción del que primero lo descubrió, y así lo adocenán y hacen trivial: Escribir, por ejemplo, en quintas o cuartas paralelas, no es de por sí bello; puede llamar la atención de quienes no hayan conocido sino obras clásicas; si a este paralelismo de quintas o cuartas no se añade algo personal, algo que le dé un sentido nuevo, todo no pasará de ser un conjunto de frases hechas, algo convencional que no interesa al verdadero conocedor de la música.

#### RELACIONES DE LA MÚSICA MODERNA CON LA LITURGIA Y EL CANTO GREGORIANO

Se pregunta: ¿la politonía es en sí misma algo alitúrgico?, ¿enemigo de la homofonía diatónica gregoriana?. Se puede responder:

¿por qué ha de ser alitúrgica y antigregoriana?.

La politonía es —ya lo hemos dicho— un procedimiento, un clisé. No hay razón para declararla alitúrgica. Como no se ve tampoco por qué un arco románico o una ojiva hayan de ser por naturaleza religiosos. Aunque no muchos, quedan todavía edificios civiles de arquitectura románica; era el procedimiento de la época en que se construyeron. Me viene a la memoria un palacio que existe en Estella. No digo nada de lo gótico, pues quedan todavía bastantes muestras de construcciones civiles hechas en este estilo. Ordinariamente hemos visto nuestras iglesias antiguas utilizando esos procedimientos, y nuestros recuerdos los identifican, lo cual no se debe admitir en buena lógica.

¿La plitonía, antigregoriana?. ¿Por qué?. Es procedimiento distinto. Esto por dos razones. La melodía gregoriana es homófona: la politonía es a base de dos o más voces. Creo que aun la melodía homófona, una canción popular, puede ser politonal en el sentido amplio de la palabra, haciendo que su curva melódica recorra diversos modos y tonos, en forma que mezcladas sus entonaciones pueden constituir un algo politonal, casi diría atonal. Recuerdo a este propósito una melodía popular del Vivarais de la colección de VINCENT D'INDY (*Un soir, me promenant*, nº 41, pág. 82-84).

La melodía gregoriana es, además, unitonal, aunque en el curso de ella se den modulaciones secundarias. Los intervalos que forman su curva melódica están influenciados, atraídos por la dominante o final y la tónica. En la politonía nos escapa esta atracción: puede haber dos o más atracciones y esto nos desconcierta a los que por tradición estamos acostumbrados a una sola atracción. De aquí la extrañeza que nos causa: extrañeza cuya incomprensión causa *repulsa* en quien no se siente atraído por la novedad, en quien no se siente con ánimos para desatar ese nudo musical.

En esto creo yo que está lo de creer algunos que la politonalidad o la atonalidad son alitúrgicas. Un público que asiste al culto, es un público cuya formación es, en general, muy deficiente. ¡Qué pocos serán los que hayan oído sonar o hablar de politonía o de tonalismo!. ¡Qué repertorio musical llevarán en su espíritu, si no es (y hablo de personas que toquen el piano o asistan a conciertos de obras más o menos declaradas “de público”) algunas sonatas de Haydn, Mozart, Beethoven, algo de Chopin, Liszt! Los más adelantados lle-

garán a conocer algo de las primeras obras de Debussy o Ravel (alguna *Arabesca*, *La Pavana por una princesa difunta...*).

A ese público más o menos lego en música, ¿cómo vamos a proponer una misa, unos motetes politonales o atonales?. ¿No seríamos reos de lesa divinidad y humanidad provocando en la iglesia su extrañeza, molestia de sus espíritus?.

#### FINALIDAD DE LA MUSICA SAGRADA

Porque a la iglesia vamos a orar. El *Motu Proprio* dice que "el propio fin (de la música en la iglesia) consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios".

Vamos a la iglesia a orar, no a oír música. *Domus orationis*, no *domus musicae*. La iglesia no es, no puede ser un laboratorio de experimentación, una sala de conciertos o de conservatorio, un cenáculo de músicos refinados que se reúnen para conocer las últimas novedades que corren por el mundo musical. No. Es una asamblea de fieles que se reúnen para orar, para unirse a Dios por medio del culto público, no es precisamente un público melómano. Por consiguiente, la música en la iglesia debe ser un medio, no un fin; una servidora, no una señora; un lenguaje que sea asequible al público, en el cual pueda exponer sus sentimientos religiosos.

Volviendo a redactar estas notas para *Tesoro Sacro Musical*, me viene a las manos un articulito aparecido en *La Croix* (2-3 octubre, 1955), en que se barajan las mismas ideas, las mismas palabras, hablando de una iglesia nueva, la de Fossé. Traduzco: "Hay tres exigencias que son fijas: el respeto de lo sagrado, conformidad con la liturgia, adaptación al medio cristiano. El arte religioso no es un fin en sí, sino un medio. Esta es su nobleza y su servidumbre. Choca el pensar que una iglesia pueda ser tratada como un laboratorio de ensayos, o un museo de lo raro o de lo excéntrico. Esto es servirse de lo sagrado para imponer modos de ver personales en arte, en lugar de servirle en toda humildad".

Entonces, dirá alguno: ¿no hemos de dar en la iglesia otra música que la ya sabida y resabida?. La contestación es negativa. No; en principio no debemos detenernos en lo sabido y ya gastado. El res-

peto debido a la Casa del Señor nos obliga a refinarnos, a cantar en forma hermosa, como decía San Pío X. Pero fijemos bien nuestra atención en que la formación del gusto del público se ha de hacer *fuera* de la iglesia, no *en ella, con turbación, con distracción* de los fieles. Cuando el público, fuera de la iglesia, esté bien saturado de politonalismo y atonalismo, entonces el lenguaje musical religioso en que se exprese puede adoptar muy bien esas formas modernas. La Iglesia no teme las formas nuevas siempre que sean dignas, porque la música en la iglesia tiene que ser *música*, música en el verdadero sentido de la palabra, buena, bien hecha, obra de arte y no una serie de lugares comunes más o menos bien ensartados. La Iglesia no teme las formas nuevas, si son dignas del templo: las caducas, sin interés, las abandona: es moneda que no corre.

Recordemos a este propósito las normas dadas hace pocos años por el Santo Oficio acerca de la estatuaría en las iglesias. No cierra la puerta a lo moderno, a lo modernísimo, aunque lo vigile. No pide sino que sea digno de la iglesia. En cambio, aun sin nombrarla directamente, la alusión es muy clara, indicando su repulsa hacia la estatuaría relamida, sin carácter, que no precisa nombrar ahora, porque está en la mente de todos cuál es, cuáles son.

Esta es moneda que no corre en el mercado artístico moderno: la Iglesia la desecha, no precisamente porque no corre como moneda de precio, sino porque no es arte digno, arte en una palabra.

Si estos procedimientos modernos no son sino una evolución del lenguaje musical, como lo han sido desde la monodía hasta el tiempo presente, si no son sino formas de un lenguaje, formas diversas, no hay por qué condenarlas, en principios generales. Como decíamos, para utilizarlas, habrá que esperar a que el público las haya asimilado, haciéndolas suyas.

En este caso, tales formas modernas deberán sujetarse a las normas que la Iglesia ha señalado para toda música de iglesia.

El *Mortu Proprio* dice: "El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros litúrgicos, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles". Esto es elemental, porque la música en la iglesia está destinada a subrayar el texto, a darle mayor relieve. Su papel es de servidora. El *Motu Proprio* alude a las músicas del siglo XIX, en que había cortes de palabras. Hemos co-

nocido, por ejemplo, una misa bastante difundida a fines del siglo pasado, de RIGA, en que la palabra *miserere* es cantada por las voces como un acompañamiento pizzicato: mi- se- re- re, mientras el solista canta su parte melódica.

A los fieles deben llegar inteligibles las palabras del texto sagrado: no entremezcladas en forma que algunas veces resulte grotesco lo que llega a oír el público. Hace ya muchos años lei en uno de los volúmenes del crítico ESPERANZA Y SOLA, *Treinta años de crítica musical*, varios de estos *quid pro quo*. Cita tres divertidos. Uno de ellos lo toma de EXIMENO, el que dice que en el *Gloria*, del *bonae voluntatis, adoramus te, glorificamus te*, no se oía sino la palabra *tararira*. Que en una misa del siglo XIX, de *ex Patre natum ante omnia saecula*, resultaba un *natum, ante, a tunante*, y que, en la secuencia de Pentecostés, las voces iban colocadas en tal forma que de *sana quod est saucium, lava quod est sordidum, riga quod est aridum* no se oía sino *sana-lava-riga, sana la barriga*. (Vol. II, p. 502).

#### EL CANTO GREGORIANO, MODELO DE TODA MÚSICA SAGRADA

El texto sagrado es el que domina en la música gregoriana. En ella la melodía es un refuerzo artístico que hace aún más expresiva la letra, dándole mayor relieve. Entre recitar un texto y cantarlo hay una gran diferencia. Cantado, adquiere una amplitud que no posee la simple recitación.

En este punto, como en otros, la música gregoriana es el modelo. De ahí que el *Motu Proprio* diga que tanto más sagrada será una composición religiosa, cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo, cuanto diste más de este modelo soberano. Esto no quiere decir que no se hayan de escribir sino calcos, imitaciones gregorianas. Hemos de ir al espíritu.

“Toda frase musical, por muy moderna que sea, si sigue el texto litúrgico haciendo valer las palabras, el sentido, comas, la expresión hasta el punto en que la palabra se hace canto... toda frase que se desarrolle en un tiempo debido, que tenga su fin normal, su tiempo normal, y no un corte brusco, que no se sobreponga yendo fuera

del límite de la palabra que se expresa, yendo a su margen o sin contar con ella, toda frase que proceda de esta suerte será de espíritu de la melodía gregoriana, no precisamente en la puerilidad del detalle, sino en aquel espíritu que hizo nacer las primitivas cantilenas”.

Así se expresaba F. DE LA TOMBELLE en el Congreso de Música Sagrada de Tourcoing de 1919 (*La Musique d'Eglise, Compte-rendu*. J. Duvivier, Ed. Tourcoing, 1920, pág. 169).

Este espíritu puede darse en música moderna, ya melódicamente como en la misa *In simplicitate* de JEAN LANGLAIS, o en algunos pasos de la misa de STRAWINSKY, desde un punto de vista de cierta polifonía que quiere recordar la primitiva.

Sin querer canonizar las obras religiosas modernas, modernísimas, porque son de un corte distinto del de las del siglo XVIII y XIX, hay que convenir en que algunos como MONIKENDAN (holandés), ERIK SATIE (su misa de los pobres), LANGLAIS y STRAWINSKY con sus misas, han abandonado el tipo de aquellas de concierto de Mozart, Beethoven... en que las diversas partes de que constaban recordaban las arias, fugatos, etc. de las óperas.

Hay que decir que, a pesar de todo, a pesar del *Motu Proprio*, todavía no se ha borrado del todo ese espíritu, aun en misas que tenemos por respetuosas, obedientes a las prescripciones papales. Todavía hay misas que no conciben un *Gloria*, por ejemplo si no comienza con un *Allegro* que dura hasta el *Qui tollis*. Este ha de ser cantado en *Andante* más o menos sentimental y, luego, ha de venir un *Allegro fugado*, más o menos ruidoso, más o menos evocador de las misas del siglo XVIII y XIX, en que era de rigor terminar con tipos de esa música convencional. Afortunadamente, hoy, a pesar de todo, se tiene un poco más de cuidado con la letra. No se llega a cantar, como lo oímos en nuestra juventud, un *Quoniam* separado del texto subsiguiente, como en la misa de Mercadante o en el *Miserere* de Eslava.

¡Qué diferencia del canto gregoriano, en que la melodía brota igual, es decir, tiene un mismo sentido de serenidad en todos los *Kyries*, en el *Gloria*, en el *Credo*, etc. Desde un punto de vista *unidad*, una de las condiciones de todo arte, de toda composición, la música gregoriana es un modelo. Tiene una unidad que no excluye la variedad. Hay en el canto gregoriano ejemplos que imitar muy curiosos, en las

piezas que juzgamos ser contemporáneas música y letra. Notemos qué magnífica expresión, qué lirismo opulento se ve en el *Christus factus est*. Fijémonos también en el procedimiento empleado para *contar*, para *narrar* un hecho, moviéndose la melodía en un ambitus muy ceñido, para luego, cuando llega el momento lírico, desenvolverse ampliamente como la copa de un árbol. Tenemos un ejemplo en la Comunión de la Feria VI después de la Dom. IV de Cuadragesima: *Videns Dominus flentes sorores Lazari...* También en la *Comunión* de Jueves Santo: *Dominus Jesus... Scitis*. Detalle curioso de composición descriptiva es el que se da en la *Comunión* del día de Inocentes: *Vox in Rama*, en la que la palabra *ululatus* aparece subrayada con inflexiones logradas con sólo dos notas. Citemos también el relato de la Pasión, tan bien escenificado en música con sólo tres cantores. Son estos ejemplos los que nos hacen ver la intención descriptiva y expresiva que existe en algunas piezas gregorianas, hecha con los elementos más esenciales, sencillos, de toda música.

#### ADMISIÓN DE LA MÚSICA MODERNA EN LA IGLESIA

Me he apartado un poco del politonalismo, etc., pero, aunque parezca desviación, todo se enlaza. Es un error creer que estas formas modernísimas no tienen conexión con las antiguas, aunque a primera vista pueda parecerlo.

Como el gregoriano, el sistema dodecafónico, el atonal... son sistemas. Creo, dispéñenme la repetición, que el punto que hay que distinguir es sencillamente la conveniencia o no conveniencia de introducirlos en la Iglesia sin extrañeza de los fieles, sin turbación suya. Hemos de tener en cuenta que estos sistemas, y también los modelos de polifonía antigua, como las músicas medievales de Perotin, Leonino, Adam de la Halle, de Machault (que podemos oír en discos), estas músicas nos chocarían hoy en la Iglesia. No porque sean politonales o atonales, sino porque para nuestra educación actual musical su estructura armónica es bastante diferente de la que acostumbramos a oír en las iglesias.

Esto que decimos de la politonalidad, etc., es aplicable también al cromatismo. Hay autores modernos que lo condenan, si se emplea sin dar descanso al oído, porque dicen que la pluritonalidad que así se crea desorienta al oyente. Dicen que el cromatismo no es sino un medio, no un fin: que cuando se le toma así, como fin, no da por

resultado sino el amorfismo. LA TOMBELLE, un buen músico de la Schola Cantorum de París, tratando de un punto algo parecido al de esta charla, en el Congreso de Tourcoing que he citado antes, dice que no hay nada más contrario al espíritu de la Iglesia que la ausencia o la tortura de la osatura del esqueleto tonal, base de toda forma. Admite (es un hecho) que haya gusto, sutileza, virtuosidad en despistar al oído durante un tiempo, para satisfacerle luego con el restablecimiento de la tonalidad. Según él, la tonalidad (el sentido tonal que se desprende de una música) es como la brújula, que permite separarse, alejarse de la orilla (sin naufragar, diría yo).

Cree él que un cromatismo empleado con tino, una frase moderna, que se apoye bien en el texto, que lo respete, no sólo por una obediencia simulada, sino con acatamiento real, esta frase merece ser considerada como de *inspiración*, de *aire*, de *sabor gregoriano*. De inspiración, porque expresa; de aire o movimiento, porque canta, y de sabor, porque tiene una medida.

Esto mismo podemos aplicar, *mutatis mutandis*, a las músicas atonales, politonales, dodecafónicas. ¿Llegarán éstas a producir algo religioso, *para el templo*, fijémonos bien, que pueda admitirse sin discusión?. "Ai posteri l'ardua sentenza". Yo no veo imposibilidad en que así suceda, aunque quizá tarde algún tiempo. En el Congreso de Música Sagrada de Roma de 1950, recuerdo que se presentó una moción queriendo proscribir de la Iglesia el sistema dodecafónico, por dodecafónico. Después de alguna discusión, se optó por no admitir la condenación del sistema. Creo que el Congreso fué prudente en esto.

No hay que olvidar que, como dice MARITAIN, "el arte es de su época y que, como la naturaleza, el arte tiene las suyas". Lo que el P. REGAMERY dice del arte sagrado (construcción de iglesias, decoración, etc., temas que en el extranjero preocupan a unos cuantos espíritus), que en el clima, ambiente actual, el elogio de lo pasado prácticamente no conduce sino a entretener una ilusión de retorno a lo pasado, y que lo que hay que hacer es invitar al público a que en las formas que hoy nos chocan, reconozcamos, sepamos ver los valores de siempre, eso mismo podría decirse de la música modernísima.

Tal vez la politonalidad, una cierta politonalidad, está más al alcance nuestro de lo que creemos. No es imposible juntar dos mo-

dos gregorianos, por ejemplo que suenen al mismo tiempo guardando cada uno su modo con toda exactitud. Hay ejemplos. ¿No se podrá ensanchar este procedimiento?. Sí, seguramente.

Como en toda obra artística, lo que precisa es que ella sea *arte*. Pero es condición esencial que el oyente esté preparado para oír la música que se le ofrece. ¿Cómo gustar de una lengua que no se entiende, aunque en ella se digan maravillas?. Viviendo en un medio europeo, nos parece la más normal, la más natural la música que oímos desde nuestra niñez. Hemos educado así nuestros oídos. Los orientales no europeizados, en cambio, juzgan bárbara, cacofónica, nuestra orquesta. Ellos son esencialmente monódicos, no conocen sino esporádicamente lo que constituye nuestra estructura polimelódica y orquestal. En cambio, nos aventajan, tal vez, en polirritmia o combinación de diversos ritmos, tocados por instrumentos de percusión; género en que son maestros, por ejemplo los indonésicos. Recuerdo haber oído hace ya algunos años en París a unos cantores de la India. Se acompañaban con un instrumento de la familia de la guitarra, aunque mucho mayor. Los cantores cantaban sus melodías, que recordaban a veces la gregoriana. Con el instrumento tocaban la misma melodía: de vez en cuando un acorde, esto rara vez.

Otra vez asistí a una misa en el rito copto (calle d'Ulm). Dos o tres cantores, cantaban al unísono; por cierto, música que, en determinados momentos recordaba algunos giros andaluces. Se acompañaban al unísono con el armonium, pero tocando solo la melodía. En el rito oriental (por ejemplo el griego católico) también es de tradición esta monodía sin acompañamiento de órgano u armonium. Sin embargo, han comenzado a romperla, según pude observarlo en el Congreso Eucarístico de Barcelona. Tuve que acompañar un oficio o misa con órgano; me guiaba por la música impresa de acompañante, como en cualquier música europea.

Para este público oriental, que no sea cosmopolita, aun nuestra clara polifonía occidental del XVI resulta un poco extraña. Trasladarla a países orientales, sobre todo en el culto, podría ser una equivocación. Como es una equivocación trasladar nuestro arte románico, gótico o barroco a aquellas tierras cuya arquitectura es de tipo horizontal. Acerca de este punto hay páginas interesantes en los libros del Cardenal Monseñor CONSTANTINI.

No hace falta volver a insistir en lo que hemos expuesto acerca

de los diversos sistemas modernos a los que, *en principio, teóricamente*, no se les puede cerrar la puerta del templo. La condición que se debe exigir es que para el pueblo fiel no sean causa de turbación.

Estas, no diré cortapisas sino más bien medidas de prudencia de que hablamos, tienen una aplicación más estricta en la música vocal destinada al culto. No en la destinada a concierto, es obvio. El concierto es una experiencia musical, no un acto de culto. Tal vez en estas músicas religiosas se echa de menos aquella serenidad propia de un alma que humildemente se postra ante Dios. Recordemos que ha habido ocasión en que algún prelado no permitió que se cantara en la iglesia la misa de Beethoven, *en re*.

#### MODERNIDAD DE LA MÚSICA DE ÓRGANO

Aunque sonando en la iglesia, hay una música que parece puede ser más fácilmente modernísima; me refiero a la de órgano. Por dos razones: porque es instrumental, y porque, hablando en general, un organista es de mejor formación musical que no un cantor.

Pero esta música ha de ser artística. No basta con utilizar modos, sistemas modernísimos, para hacer cosa bella sin más. Conozco composiciones para órgano o armonium escritas en sistema schonbergiano. Merece un aplauso el autor de esas páginas por su renovación musical, no hay que escatimársela. ¿Hay, con todo, en ellas una emoción que nos llegue?. No me atrevería a afirmarlo. Sin embargo, no parece que pueda oponerse a que se oigan en la iglesia esas páginas, porque guardan un continente respetuoso para la iglesia.

Sin catalogarlos como compositores adictos a un sistema, hay actualmente (o recientemente fallecidos) algunos compositores de música orgánica que no temen lanzarse por campos inexplorados, o poco explorados de la música moderna. Citemos, para comenzar, a TOURNEMIRE. Le conocí y le oí improvisar en el órgano de Santa Clotilde, teniendo delante de sí sólo el *Gradual* gregoriano. Improvisaba en la misma forma, en el mismo estilo en que ha escrito su gran colección *L'Orgue Mystique*. La obra de Tournemire está basada en el canto gregoriano. Este da unidad a su obra, la que hemos citado.

¿Cómo trata la melodía gregoriana?. Algunas veces trasladándola íntegra y revistiéndola de un ropaje armónico modal, el propio

de la melodía. Otras no da el texto melódico íntegro. Ordinariamente su lenguaje armónico es fuerte, nada dulzarrón ni tejido con frases o procedimientos sabidos. No teme la disonancia, cuando le viene a la mano, pero utilizarla no es para él un clisé, una manía. Por eso, estas disonancias que no escatima, pero que tampoco las busca como pie forzado, tienen un valor estético muy grande; hacen más sabrosa la mezcla de las dos maneras, antigua y moderna.

Lo interesante, además, de la obra de Tournemire es que *orgánicamente* está tratada de mano maestra. Las formas libres aparecen con toda libertad, con toda fantasía. Es obra que no está al alcance de todo el mundo, pues, además de exigir del ejecutante una formación técnica buena, pide, también, un buen instrumento de tres teclados y una treintena de juegos.

Me he detenido un poco en la obra de este compositor, porque globalmente su obra orgánica es tal vez la más importante por su extensión. Pero hay en Francia muchos y buenos organistas, grandes conocedores del instrumento y compositores que, a los trabajos de Franck, Guilmant, Gigout, etc., han añadido otros, fruto de la época en que viven, llenos de novedad y belleza. Citemos a M. Dupré, organista de primera fuerza, autor de Sinfonías, Vía Crucis, Preludios y Fugas, Elevaciones, etc., etc. Recordemos a André Marchal, ciego; a Duruflé, Messiaen (muy avanzado), Piedelièvre, Nibelle, Bonnal, Jean Alain, Vierne (L.), Libert, Barié, Bonnet, Langlais (autor de 24 piezas para órgano o armonium), Litaize (de 24 Preludios litúrgicos para armonium y órgano), que ensanchan el repertorio de *El Organista* de Franck, las *Horas Místicas* de Boëllmann, *Variae Preces* de Tournemire y sus *Postludios Libres*, etc., etc. Estos nombres representan tendencias muy diversas; desde las conservadoras de Guilmant, el gran organista Gigout..., hasta las avanzadas de Messiaen. Pero, aun en las que reconocemos un estilo de otra época, vemos que los que las han escrito conocen a fondo su instrumento, poseen, también a fondo, la ciencia de la composición y saben sacar de su instrumento el partido posible, propio del momento en que se escribieron las obras.

Todos estos organistas son improvisadores de fuerza. La improvisación... arma de dos filos, necesaria al organista, porque ha de *comentar* los textos que se acaban de cantar, en forma que todo el acto litúrgico sea *uno* en espíritu. Porque, ¡qué despropósito es, por

ejemplo, que después de cantado un *Credo* gregoriano, un *Sanctus*, salga el organista destruyendo el ambiente de serenidad que tal música produce, con un estrépito en el ofertorio o una melodía con trémolo en la elevación, propia para emocionar a señoritas cursis!

¡Cuánto se puede hablar de la manía de improvisar!. Y sin embargo, es este un medio musical necesario al organista. Arma de dos filos, hemos dicho. En dedos de grandes músicos es de una dignidad y seriedad maravillosas. En los de pobres adocenados, de mucha vulgaridad. No pudiendo improvisar bien, hay libros donde escoger músicas apropiadas al momento litúrgico, porque la música del organista no ha de romper la unidad que debe existir entre el altar y el coro y el organista. Conviene recordar una anécdota sabrosa de Saint-Saëns (que era gran organista —lo fué de la Magdalena de París—). Como su párroco le rogara que cambiara un poco su repertorio severo, puesto que el público que concurría a la iglesia era el que frecuentaba la Opera Cómica, constestó SAINT-SAËNS: “Señor párroco, cuando yo vea que en el altar hacen lo que en la Opera Cómica, tocaré como en la Opera Cómica, pero mientras no sea así, no cambiaré de modo de tocar”.

#### LA MÚSICA SAGRADA MODERNA EN ESPAÑA

Puesto que en esta modesta charla se había de tocar el punto de la música religiosa en España, diré algunas de mis impresiones, aunque no olvide la frase del inglés OSCAR WILDE: que “las preguntas no son indiscretas; en todo caso, lo serán las respuestas”.

No se puede negar que desde principios de siglo hay un despertar estético religioso digno de tenerse en cuenta. No hay que olvidar que, a finales del siglo XIX, lo hicieron posible escritores y músicos como Pedrell, P. Eustoquio de Uriarte, etc. Vinieron luego los Congresos de Música Sagrada de Valladolid y siguientes, con las revistas *Música Sacro-Hispana*, *Tesoro Sacro Musical*, *La Voz de la Música*, de Olmeda; *Biblioteca Sacro Musical*, *La Música religiosa* (1896-97), *España Sacro Musical*, *Música Sacra Española* (de Montserrat), *Cantate Domino* (de Barcelona), publicaciones que, a excepción de *Música Sacro Hispana* y *Tesoro Sacro Musical* han sido de corta duración. Porque en España no se lee; se es pobre, y el que se dedica a la música no está, en general, en condiciones de gastar dinero en com-

prar música, y menos en editarla. Esta es una de las causas que impiden emitir un juicio definitivo acerca de los compositores actuales hispánicos religiosos.

Por las muestras, la actual música religiosa es mas bien de tipo conservador. No aparece hasta ahora entre nosotros un Tournemire, un Messiaen, un Langlais. ¿Existe y es desconocido?. Tal vez. Los que hacen una revista, cuando piden colaboración, insisten en que sea fácil la música que se envíe. Término un poco equívoco, pues, para los editores, fácil es sinónimo de cosa corriente, música que se pega al oído, que no busca sorpresas, etc. ¿Cómo va a florecer en terreno así un género religioso, no diré politonal ni atonal, sino simplemente un poco liberado de frases hechas y estructurado según un buen mecanismo orgánico?. En España, orgánicamente se es superior a vocalmente. En España hay buenos organistas, sobre todo en regiones como el Norte y Cataluña. En España los ha habido en otro tiempo, según la historia de la Música. Tal vez porque antiguamente abundaban más los instrumentos buenos o bastante buenos. También, puede ser, porque las catedrales podían pagar mejor que hoy.

Pero haciendo notar, como digo, que nuestro nivel orgánico es bastante, mucho mejor que el de hace cincuenta, ochenta, cien años, no podemos presentar, con todo, en literatura orgánica algo que pueda parangonarse con lo de Alemania, Italia y Francia. (Recuerdo en este momento la actuación tan interesante del alemán Ahrens en el Congreso Internacional de Música de Roma, en 1950). La vida del organista es, en España, difícil, dura, mal retribuida. *Primum vivere... deinde musicare*. Pero siempre se va elevando el nivel de cultura musical en los seminarios, órdenes religiosas; se cuida más ahora de esta cultura que no hace cuarenta, cincuenta años, en que en un seminario conceder media hora de piano a la semana a un seminarista, era, si no un *casus belli*, sí algo así como marcarle con un estigma, una nota de poca formalidad.

#### ESPÍRITU LITÚRGICO

Bien, señores. Del politonismo hemos venido a parar en los cerros de la música orgánica. No es que yo los crea tan alejados del tema propuesto. La música orgánica es música que ha de sonar en la iglesia. Justo es, pues, no olvidarla.

Concretando un poco estas reflexiones, estos comentarios, tan al alcance de cualquiera que piense un poco en el tema, diríamos que el politonismo, el atonalismo, el schönbergianismo, el dodecafonismo, y antes el clasicismo, el diatonismo polifónico del XVI y toda clase de *ismos* musicales, son sólo medios de expresión, medios; no constituyen de por sí algo bello, como la forma soneto, lira, o el verso libre no hacen que lo que con ellos se diga haya de ser precisamente algo hermoso. Se pueden hacer cosas muy bellas con una canción popular, con ocho versos sencillos, con un apunte a lápiz, con una página de música en do mayor sin un bemol ni sostenido. *Ama et fac quod vis*. Este amor es sinónimo de ser uno músico de naturaleza, no un obrero de la música. Quiere decir, para nuestro fin, que uno tiene que estar bien seguro de su arte, dominarlo y no ser dominado por él. Quiere decir, además, que siendo un buen músico, ha de tener un gran sentido de la cosa litúrgica, comprender lo que *exige* el culto; ha de tener el sentido profundo, no sólo de las ceremonias, sino hasta de los silencios, que en determinados momentos juegan un papel tan importante en la liturgia y, por añadidura, en el modo de intervenir en el culto.

Leímos hace ya años aquello de FRA ANGÉLICO: "El que ha de pintar las cosas de Dios, ha de vivir la vida de Dios". Vivámosla apoyándola en un conocimiento a fondo de nuestro arte. Así, con politonalismos o diafonismos, haremos que nuestra música sea una forma de oración, que eso debe ser la música en la iglesia. *Domus mea domus orationis*.

## 28. EL MOTU PROPRIO Y LA CANCION POPULAR RELIGIOSA

Fue presentada esta conferencia con la intervención del Orfeón Donostiarra y de la Orquesta, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el día 12 de Diciembre de 1954. A la memoria de Joaquín Javier Mendizabal y Gortazar, conde de Peñaforida. Se imprimió a expensas de D. Ignacio José Irastorza.

SEÑORAS, SEÑORES:

Esta conferencia que me cabe el honor de pronunciar aquí, organizada por el Conservatorio de Música con su orquesta y el Orfeón Donostiarra, viene a ser como un eco del V Congreso de Música Sagrada celebrado en Madrid recientemente. Con estos actos se quiere recordar que el día de Santa Cecilia se cumplieron los cincuenta años de la promulgación del *Motu Proprio* dado por SAN PÍO X, documento que, después de otros no tan importantes de la Santa Sede, vino a dar normas definitivas, concretas, acerca de la música en el templo. Este documento era de todo punto necesario. Muchos de vosotros recordaréis, como lo recuerdo yo, aquella música de fines del siglo XIX, que era un contrasentido en la Iglesia. De aquellas solfas se podía decir que eran folias, según la frase del P. FEIJOO. Era una música que de religiosa no tenía nada (o muy poco) y de arte también poco. Era eco de épocas anteriores, siglos XIX, XVIII y XVII, en que al lado del tradicional arte de espíritu polifónico surgían unas como excrecencias musicales que de religiosas apenas tenían nada. Epoca en que la influencia italiana dejó su impronta.

En algunos países surgió, a mediados del siglo XIX, un movi-

miento de reforma, el cecilianismo, un poco cuadrado como línea. Francia, más tarde, con Carlos Bordes, Guilman y Vincent d'Indy, salió también por los fueros de la dignidad de la música eclesiástica. En España, a fines del siglo XIX, Pedrell, P. Uriarte y otros, con la Capilla Isidoriana, reaccionaron noblemente contra la música de *tararira* que decía el P. Feijoo. En Italia los Botazzo, Ravello, Perossi, Tebaldini, Cassimiri, etc..., por no citar sino unos cuantos, trabajaron denodadamente por ennoblecer el arte musical religioso.

Todos estos esfuerzos (algunos posteriores al *Motu Proprio*) prepararon el camino al documento de San Pío X, este documento que tuvo la virtud de confortar espíritus que soñaban con la dignificación de la música eclesiástica. Echó a andar aquel parálítico y se consiguió que se fueran arrumbando al desván de trastos viejos las músicas decadentes de épocas anteriores al documento.

Vino la reforma; tal vez unilateral, pues afectó más a la música a voces que no a conseguir la primacía del canto gregoriano o del canto de la multitud en la iglesia. Aún hoy, al cabo de cincuenta años de *Motu Proprio*, el canto gregoriano es la cenicienta en muchas iglesias. Quienes más empeño debieran tener en fomentarlo y darle el puesto de honor en el culto, lo relegan a segundo término; cuando se canta, muchas veces es una mutilación rítmica más que una ejecución digna del templo... y del arte.

Hemos de caer en cuenta de que el documento pontificio es no sólo una norma religiosa, sino, además, un documento que interesa a los músicos, porque sale por los fueros de la música, es decir, de un arte que lo sea, y no su caricatura. Es un error creer que a la Iglesia se puedan llevar restos, piltrafas de arte. Así: de arte.

Este documento pontificio interesa a los verdaderos músicos. Es un documento que fué la causa determinante de la conversión al catolicismo de una dama protestante americana, que, actualmente, sigue siendo una ardiente propagandista del canto gregoriano. Llamó grandemente su atención el ver que había una religión cuyos jefes se preocupaban de este sector del arte litúrgico.

Digo que el *Motu Proprio* interesa no sólo a los músicos religiosos, sino también a todo músico. Porque no hemos de olvidar que la música religiosa ha de ser ante todo música. Lo establece muy bien el documento pontificio, exigiendo de ella *Bondad* de formas, ade-

más de la santidad y universalidad. "Debe tener —dice— arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia, al admitir en su liturgia el arte de los sonidos".

El documento pontificio establece normas generales acerca de la música sagrada. Con ese sentido grande de gobierno que observamos siempre en la legislación eclesiástica (que es una *consecuencia* de su experiencia y no un *apriorismo*), con ese sentido se establecen firmemente unas directivas musicales que han de seguir aquellos a quienes se dirigen. No excluye del templo sino aquello que, con el tiempo, se ha demostrado ser inadecuado para la casa de Dios, que es casa de oración. Deja el camino abierto para que se vayan agregando nuevas formas de arte musical, que sea *verdadero arte* (no capricho o moda) y, además, arte sagrado. Es algo parecido a la amplitud de criterio de la Iglesia, que admite nuevas formas de apostolado, de vida religiosa, adaptadas a las circunstancias en que se desenvuelve. Notemos también esta amplitud de criterio en las recientes disposiciones referentes al arte sagrado, estatuaría, etc... Estas disposiciones parecen excluir, excluyen (la alusión es clara) de la Iglesia cierto arte barato que no es arte de buena ley (que hace *pendant* con el musical a que hemos aludido antes). En cambio, aunque vigilándolas, admite las tentativas modernas para dar con un arte, reflejo de las tendencias artísticas actuales.

\* \* \*

El *Motu Proprio* alude al canto gregoriano, a la música polifónica clásica y a la música moderna. No se cita en sus disposiciones nada que haga alusión a la canción popular. ¿Hemos de creer que la olvida expresamente porque no la cite? ¿Hemos de creer que este silencio es señal de exclusión? No; la música popular religiosa es música y, tal como la concebimos, música que debe ser cantada por el pueblo reunido en la iglesia.

Su introducción en el templo, en la forma con que hoy nos la representamos, es relativamente moderna, porque son relativamente modernas algunas de las devociones, en la forma actual, a las que se aplica esta música. Por eso son rarísimos, mejor dicho, no existen cancioneros religiosos españoles impresos antiguos, o manuscritos, con melodías de carácter popular y con texto religioso en lengua vulgar. Hay en esto una gran diferencia con otros países como Francia y Alemania o los países sajones, en que al lado de cánticos más o

menos modernos, se dan otros antiguos (alguna vez se remontan hasta el siglo XV), cánticos que siguen cantándose aún hoy corrientemente por tradición, como es fácil comprobarlo cuando se sale al extranjero.

No existen, decimos, cancioneros españoles antiguos en que se consignen letras y melodías tradicionales. Esto no quiere decir que no exista una canción religiosa popular, tradicional, que haya quedado archivada en la memoria del pueblo. El Instituto Español de Musicología guarda en su rica colección de melodías populares recogidas por su celo y cuidado, guarda, digo, muchas de estas tradicionales que hemos podido compulsar.

Al examinarlas, llama la atención que creencias tan arraigadas en el pueblo como la de la Asunción, que tales documentos iconográficos ha dejado grabados en las fachadas de nuestras iglesias y catedrales, llama la atención el que apenas haya dejado rastro en la melodía popular. Es muy rara la que va encaminada a saludar a Nuestra Señora en su dogma de la Asunción.

El pueblo, en su repertorio general, tiene una parte importante destinada a actos religiosos no litúrgicos. Se dan, con todo, fragmentos de misas que calificaríamos de populares, algunas veces corrupción de melodías gregorianas y otras de invención particular. Hay letanías en latín, himnos como el *Iste Confessor*, *Vexilla Regis*, etc... que, más o menos desfigurados, se cantan todavía en los pueblos.

Es muy conocida la *Salve* popular en castellano, de fórmulas melódicas que se mueven en un ámbito muy reducido. Citemos también el *Trisagio*, algunos cantos de misión como el *Perdón, oh Dios mío*, que, con diversas letras, encontramos en los cancioneros castellanos. Hay otras canciones religiosas que se han popularizado, de música endeble y, sin duda, relativamente moderna. No faltan en el repertorio actual melodías de origen extranjero, como el *Sálvame, Virgen María*, de origen francés, etc...

Hay en el repertorio popular manifestaciones colectivas muy interesantes: por ejemplo, la de los *Goigs* o *Gozos* a la Virgen, a los santos, que, principalmente en Cataluña, tienen gran importancia, no sólo por su antigüedad (hay algunos, como la *Ballada dels coigs de nostra dona*, que los peregrinos medioevales cantaban y bailaban, según aparecen ya en el siglo XIV en el *Llibre Vermell* de Montse-

rrat); tienen, digo, gran importancia estos Goigs, porque este género viene a ser algo así como un árbol que florece continuamente. Florece tan abundantemente, que se puede afirmar (me lo dicen amigos especialistas) que la cifra de sus hojas, adornadas con grabados antiguos y modernos, alcanza ya o pasa de las 40.000. Es un género que ha adquirido sesgo literario, porque no todos los que se conocen los canta el pueblo, aunque se haya tratado en ellos, con buen criterio, de que su estructura sea popular.

En nuestro País Vasco este género no es abundante; se han recogido algunas de estas letrillas a la Virgen, a algunos santos y santas: Santa Agueda, Santa Engracia; gozos a Nuestra Señora de Iciar, de Guadalupe, de Aránzazu. Como digo, no es mucho lo que hay; pero la celebración del Año Mariano, que ha terminado estos días, va a ser causa de que este género florezca en nuestro país; si no con la abundancia de Cataluña, sí con dignidad y como cosa viva.

Hay actos colectivos de piedad que merecen citarse: por ejemplo, las *Auroras* o Rosarios cantados muy de mañana por los miembros de la Cofradía; de origen indudablemente moderno como música, género que existe en diversos puntos de España. En algunos, como en Murcia y Castellón, se dan con música polifónica rudimentaria; melodía encuadrada entre dos unísonos, melodía a dúo, música que va acompañada por toques acompasados, medidos, de una campanilla de sonido claro, agudo, de peso poco mayor que una libra: esta es la *Aurora* de Murcia.

Tipo de canto popular colectivo, propio de provincias, de regiones en que la lluvia no es frecuente, es el de las *Rogativas*, procesiones en que se invoca a un Cristo local, a la Virgen, a un santo, pidiendo lluvia. Son estas músicas sencillas, algunas veces interesantes, con letras de estilo que diríamos directo, en que la necesidad, la angustia causada por el temor de ver perdidas las cosechas prescinde de requilorios, de afeites literarios, para clamar su angustia. Así en Burgo de Osma, a la Virgen del Espino:

Virgen Santa del Espino,  
te sacamos de tu casa.  
La necesidad obliga  
porque hay mucha falta de agua.

En las Rogativas de Extramadura, Badajoz, en Campanario, cantan:

Oh Virgen de Piedra Escrita  
 Patrona de Campanario,  
 por Dios, mándanos el agua  
 que están secos nuestros campos.

O esta estrofa curiosa:

María de la Asunción (uno de los raros casos en que se cita  
 Tú que tienes el poder, [este dogma]  
 quita el candado a las nubes  
 para que deje llover.

A San Pedro, en Cáceres:

Señor San Pedro bendito,  
 el de las llaves doradas,  
 abrir las puertas del cielo  
 que salga triunfando el agua.

No resisto al deseo de citar una última estrofa de rogativa de Cáceres; dice así:

Las abejas se mueren,  
 que se les seca la flor  
 y no pueden labrar la cera  
 para alumbrar al Señor.  
 Agua, Señora, os pedimos..., etc.

No olvidemos que la abeja es, en el sentir popular, un animal sagrado, por decirlo así: no se la puede comprar, sólo adquirirla por cambio. En el País Vasco tiene tal importancia que, cuando muere el jefe de familia, por ejemplo, se va a la colmena y se anuncia a las abejas el fallecimiento del dueño, y al mismo tiempo se les ruega hagan un buen trabajo de cera.

OLMEDA, en su *Folklore de Burgos*, de Castilla, nos dice que llegó a conocer fragmentos de viejas melodías religiosas que, por algunos de sus pormenores, parecían “debían de ser preciosísimas”, palabras que suscribimos, en general, los que nos hemos dedicado a actividades similares.

Flores lindas de ese cancionero popular son, por ejemplo, las

*Albricias*, canción que cantan las mujeres en la madrugada, o visita que hacen a la iglesia a media noche del día de Resurrección, o en la procesión matinal de ese día. Acto que me recuerda lo que se verificaba y verifica en algunos pueblos del valle de Baztán. Perdura aún allí el que el día de Sábado Santo, a las dos de la mañana, las jóvenes hicieran el *Via Crucis* siguiendo el camino de las cruces del pueblo. Arrojabán flores de árgoma sobre las cruces del Señor y del Buen Ladrón. La del malo, en cambio, era apedreada. Terminado el *Via Crucis*, se cantaban los versos del *O Filii, o Filiae* en lengua vasca. (El texto latino aparece ya en el siglo XV). Subían luego a la torre a tocar las campanas anunciando la festividad; hecho lo cual, se retiraban.

Son éstas unas a modo de *Albricias* congratulándose de la Resurrección del Señor, aunque no sean exactamente de un sentido ideológico similar al de las *Albricias* que hemos citado hace un momento. Hermanos de éstas son los *Mayos*, algunos dedicados a la Virgen, y parecen un eco de *El cantar de los Cantares*. Hay otros *Mayos* del mismo tipo, pero no religiosos; se aplican a las jóvenes para cantar sus perfecciones corporales. De estos *Mayos* religiosos algunos se cantan la mañana de Pascua de Resurrección, dando las albricias o enhorabuenas a Nuestra Señora por la Resurrección de su *Hijo*. De ahí el nombre. En Santander se cantan *Picayos*, en la festividad del Santo Patrono del pueblo.

Leyendo las diversas canciones populares de las regiones, inéditas o editadas, se puede rastrear cuáles son las devociones preferidas por el pueblo. Las festividades del Señor tienen, como es natural, un eco especial en los cancioneros, sobre todo las de Semana Santa. Algunas veces esta expresión toma la forma de romance, como en Avila, donde el Jueves Santo, con fórmula musical rudimentaria, canta todo el pueblo aquel romance de Lope de Vega:

Los dos más dulces esposos,  
 los más tiernos amantes,  
 los mejores Madre e Hijo,  
 porque son Cristo y su Madre..., etc.

Particularidad de este romance es que se canta por hemistiquios, que inician dos o tres hombres y que todo el pueblo repite. Fórmula usada, también, como sabéis, en la *Salve* popular.

Hay en este cancionero verdaderas joyitas populares. La *Salve* llamada *de los Pinares*, aquella otra *Salve*, *Virgen bella*, algunos rosarios, algunas letrillas a santos, por ejemplo a San Antonio: *Atención, que ha salido*, etc., por no citar sino algunos números de Olmeda.

Si hojeamos el cancionero de LEDESMA, de Salamanca, nos encontramos con que no sabemos qué escoger de tanto bueno como allí parece. Aquellas *Pasiones* un tanto adornadas, melismáticas, de puro sabor castellano; los *Calvarios*, algunos de ellos interesantes modalmente; los *Misterios*... canciones en que se mezclan conceptos teológicos con el recuerdo de costumbres tradicionales de cada pueblo.

El romance religioso tiene también cabida en los cancioneros hispánicos. Se ha difundido mucho aquel de *Madre, a la puerta hay un niño*, o el otro de la *Virgen panadera*:

La Virgen es panadera  
y en el portal de Belén  
Ella lo cierne y lo amasa  
y el Niño lo va a vender.  
Los cedazos son de plata,  
las varillas de cristal.  
¡Oh, qué linda panadera!  
¡Quién comiera de ese pan!

O aquel otro de la Samaritana:

Un viernes partió el Señor  
a la ciudad de Samaria.  
Y antes de entrar en poblado,  
el calor le fatigaba..., etc.

En estas melodías religiosas, los personajes sagrados toman cuerpo y figura prestados del ambiente, del medio en que nacen estos romances o a los cuales se adaptan, como este de Coria:

San José llegó a pedir limosna a unos ganaderos.  
Y le dieron cuatro panes y la mitad de un cordero.  
San José les dice: ¿Qué limosna es ésta?  
Vámonos, María, a poner la mesa.  
Volo, volo, volo, mira cómo suenan:  
Son los martillitos de la Nochebuena.

Estos romances, de los cuales algunos son eco de los evangelios apócrifos, se conservan en la memoria del pueblo con una tenacidad que no excluye los anacronismos y que, algunas veces, van ribeteados con cierta superstición. Tales romances y oraciones que, con música o sin ella, se recitan o cantan. Hemos recogido algunas de estas oraciones, y conocemos otras en que es condición obligada recitarlas, por ejemplo, todos los viernes del año. Estos romances u oraciones son, algunas veces, relativos a la Pasión del Señor; algunas veces inteligibles, porque están bien conservados; otras, en cambio, con unos como nudos literarios o poéticos muy difíciles de desatar, de adivinar su significado.

En Diustes, de Soria, se canta un romance titulado *La última cena*, que comienza: "En el peral de Victoria", y dice:

Jesucristo era nacido  
de la hija de Sant'Ana,  
que antes de llegar su muerte  
a sus discípulos llama.

Es curioso ver cómo se graban en la memoria popular los personajes de la Pasión:

Jueves Santo por la tarde,  
Jesucristo arrodillaba  
con una cruz en sus hombros  
de madera muy pesada.  
Y en la soga la garganta  
donde Judas le tiraba;  
cada vez que Judas tira,  
Jesucristo arrodillaba..., etc.

Y termina:

Todo el que esta oración dicese  
todos los viernes del año,  
sacará un alma de pena  
y la suya de pecado.  
El que la oye y no la aprende,  
a Nuestro Señor ofende.

El que la sabe y no la dice,  
 a Nuestro Señor maldice.  
 El día del Juicio verá  
 lo que a su alma le conviene.

Parecidas a este romance he encontrado algunas oraciones en el País Vasco. Alguna me la recitó mi madre. Esta amenaza se repite casi indefectiblemente en este tipo de romances, que se pueden ver en un librito dedicado a estas oraciones supersticiosas, titulado *Tesoro de Milagros y Oraciones de la S. S. Cruz de Caravaca, de gran virtud y eficacia para curar toda clase de dolencias; así del cuerpo como del alma*. Hay una *Oración dedicada al Rastro de la Pasión, cuando le llevaron a crucificar*, etc., en que se señala la nota supersticiosa de aprenderla y cantarla en días determinados.

Jesucristo se ha perdido.  
 La Virgen lo va a buscar  
 de huerto en huerto,  
 de rosar en rosar.  
 Debajo de un rosar blanco,  
 un hortelanito está:  
 "Hortelanito, por Dios,  
 dime la pura verdad;  
 si a Jesús Nazareno  
 por aquí has visto pasar".

Entreverados los anacronismos, las finuras literarias y sus momentos de inspiración poética, estos romances (que no son propiamente lo que llamaríamos la canción popular religiosa) se mantienen fijos en la memoria del pueblo. Son, como los villancicos, canciones destinadas a ser cantadas en las veladas caseras; alguna vez se han cantado en la iglesia, como una de los Reyes, que hasta fines del siglo pasado se cantaba en Otxandiano de Vizcaya, en la iglesia, al ofertorio.

El sentimiento religioso ha quedado tan grabado en el alma popular, que informa aún los mismos bailes. Por ejemplo, los Cantos de Danzantes de Hoyocasero (Avila), danza religiosa dedicada a la Eucaristía. La primera estrofa dice:

Venid, hijos de Adán,  
 al convite de amor,  
 que nos lo da el Señor  
 sólo de vino y pan;  
 con tan dulce sabor,  
 con tal gracia y virtud,  
 que a todo el mundo  
 da vida y salud.

Este sentimiento de fe profunda se conservaba aun en los regocijos de las fiestas patronales y días señalados de los pueblos. A este propósito hay que notar como ejemplo típico, curioso, el *Contrapàs largo* de Cataluña, baile, según algunos, de donde arranca la sardana. Es una danza religiosa, cuya letra relata toda la Pasión de Nuestro Señor. El ritmo noble de las evoluciones coreográficas no es óbice para que este relato sea de una dignidad, de una expresión justa, sincera y piadosa. Es singularmente llamativo ver que pueda ser bailada melodía cuya letra es esta:

Pecador, tengas recordación,  
 tengas siempre del Redentor recordación:  
 por tu pecado serás castigado  
 si de él no te arrepientes,  
 si la verdad no confesares;  
 cuida de no vivir descuidado.  
 Pecador, duélete en tu interior,  
 llore lágrimas tu corazón.  
 De todo corazón os pido perdón,  
 Jesús dulcísimo, yo pecador.

Para satisfacer la devoción del pueblo o la necesidad de la catequesis, se ha utilizado la música; se utiliza como medio mnemotécnico, Mandamientos, dogmas religiosos. Procedimiento usado desde muy antiguo por todos aquellos que han querido ganarse el alma del pueblo, herejes, fundadores de sectas. Para ello han echado mano del procedimiento de utilizar, con fin religioso, una melodía profana. El clásico *tornar a lo divino* no es desconocido, en cierto sentido, al labriego, al gañán rústico. Algunos de sus cantos de labor, si espollean a los animales que delante de él roturan la tierra, son tam-

bién, como saetas lanzadas a pleno pulmón en campo abierto y nacidas del mismo trabajo que les lleva a su ruda labor:

El arado cantaré,  
de piezas lo iré formando;  
y de la Pasión de Cristo,  
misterios iré explicando.

Melodía salmantina ésta con ribetes melismáticos, que acusa más sus perfiles floreados en aquella otra:

La Telera y la Chabeta,  
dambas a dos hacen cruz.  
Consideremos, cristianos,  
que en ella murió Jesús.

Sin duda habrá sido algún labrador, algún gañán piadoso, el que, hundiendo el arado en el suelo, compuso esta estrofa:

Cuando va el gañán arando,  
las toparras que se encuentran  
significan las caídas  
que dió Cristo en el Calvario.

Para resolver el problema musical de la canción religiosa colectiva o sencillamente catequética, este *tornar a lo divino* ha sido un procedimiento muy utilizado en otros países, por ejemplo en Francia. Tuvo una solución, buena o discutible, con los *Cantiques* franceses. Estos, que aún hoy se cantan en las iglesias francesas, son muchas veces adaptaciones a lo divino de letras y músicas profanas en boga en los siglos XVII y XVIII. Uno de los principales y más conocidos adaptadores es el *abbé* PELLEGRIN, que vivió en los siglos XVII y XVIII. De él se decía que "comía del altar" (porque escribía letras, adaptaciones religiosas) y que "cenaba del teatro" (porque escribía libretos de óperas). Este sacerdote señalaba en sus colecciones de letras que "se habían de cantar con melodías de ópera y de *vaudeville* para mayor facilidad en el canto".

Con el coral alemán pisamos otro terreno. Los corales protestantes armonizados por Bach son un tesoro católico, aunque los luteranos los hayan utilizado. Muchos de estos corales o cantos son de inspiración católica. Aunque algunos, objetando su utilización en el

culto protestante, quieren proscribirlos en nuestro culto, otros, en cambio, creen que, siendo de origen católico, deben volver a su primer destino.

Este *tornar a lo divino* en las canciones populares ofrece casos curiosos de aplicación de temas sagrados a melodías, aun a diversiones populares. ¿Nos imaginaríamos, por ejemplo, que un juego como el de la baraja, de los naipes, pudiera servir de trampolín para que un alma cristiana se elevara hasta la consideración de las cosas divinas?. Sonreiréis al solo anuncio de que trate uno de casar ideas tan dispares como la baraja y la Pasión. Sin embargo, en Santorcaz (provincia de Madrid) y en Langa de Duero (Soria) se han recogido canciones de este tipo. He aquí un fragmento:

Al principiar el juego  
yo considero en el As  
que no hay más que un solo Dios,  
y en él no puede haber más.

Siguen aplicaciones de este estilo en cada una de las barajas. Que el que compuso estos versos lo hacía con fin religioso, lo atestiguan estas líneas:

Tú que juegas a los naipes  
nunca pienses en ganar.  
Piensa en las cosas de Dios  
y verás cómo te va.  
Las cartas de la baraja  
ya te las tengo explicadas;  
y la Pasión de Jesús  
no la dejéis de contemplar.

Del mismo corte es el *Reloj del Purgatorio*, del que cito dos estrofas:

Estadme atentos, mortales,  
para poder explicar  
el reloj del Purgatorio  
cuando la hora va a dar.  
Todo cristiano piadoso  
habrá de tener memoria  
del reloj del Purgatorio,  
de esta vida para la otra.

Me doy cuenta de que una parte de las alusiones que hago a canciones religiosas ésta consagrada a la Pasión de Nuestro Señor. Indudablemente; el relato evangélico ha hecho presa en la canción, en el espíritu popular, por la emoción dramática tan fuerte que en él se ve, condición que atrae al pueblo. Además, favorece a esta especie de predilección su carácter histórico, pues el pueblo gusta de *contar*; *canta* tal vez menos que *cuenta*, porque para él lo principal es la letra; la música es un molde en que encajar bien los apoyos tónicos, el ritmo del verso. Con la ayuda de este molde, el pueblo, cuando tiene buena retentiva, no olvida todo el romance, todo el relato histórico o no histórico, aunque éste se componga de gran número de estrofas. De sesenta se compone un relato de la Pasión, compuesto por el P. BASTERRECHEA en el siglo XVIII, relato de origen culto que ha llegado a popularizarse. A pesar de sus numerosas estrofas, hay quienes las recuerdan todas.

El pueblo utiliza los mismos procedimientos musicales en la canción de tema religioso y en la que no lo es. Excepción de las canciones de danza, de ritmo más o menos vivo, o de aquellas otras a las que un texto festivo imprime un carácter alegre, las demás tienen un aspecto uniforme, lo cual no tiene nada de extraño, dado el carácter vago de la música y los medios técnicos de que se vale el cantor popular, que son los más elementales, los más sencillos. Un arco románico, una ojiva, no son de sí religiosos. Los encontramos utilizados en la arquitectura civil y en la religiosa.

El pueblo busca las relaciones más sencillas para la selección de sus intervalos. Falto de cultura, alejado, sobre todo en épocas pasadas, de todo foco o sociedad musical, viviendo ordinariamente sin oír música sabia y sí sólo los instrumentos populares, cuya construcción o afinación no era muy perfecta, el pueblo nos ha conservado el depósito musical que le legaron edades anteriores; lo enriqueció con modificaciones que cada generación, mejor, cada individuo añadió a la obra colectiva. Así, vemos, al lado de las gamas antiguas — conservadas a veces en toda su pureza —, otras distintas, o las mismas, alteradas con detalles que se repiten y que llegan casi a darles categoría de tipo nuevo.

No creamos que únicamente puede ser llamada canción específicamente religiosa la que sólo esté troquelada en moldes eclesiásticos. El pueblo no sabe de patrones fijos; su libertad es desconcertante y, por ello mismo, de una sorpresa encantadora.

Al lado de la nobleza de algunas melodías religiosas populares, hay algunas, bastantes, sobre todo modernas, buen número de las que nos ha legado el siglo XIX, que son poco distinguidas, triviales. Si el *Motu Proprio* señala como distintivo de religiosidad de una música su mayor o menor parentesco con el canto gregoriano, no sería aventurado decir, añadir un colofón a esta luminosa norma del Papa de la Eucaristía. Podríamos decir que no sólo la religiosidad, sino quizá hasta el mismo mérito artístico de las melodías religiosas populares, podría medirse según este criterio de mayor o menor aproximación a la melodía gregoriana.

Es un hecho indiscutible que el pueblo no tiene conciencia de los tesoros que conserva por tradición, ésta que ha sido llamada "la memoria de los pueblos". No hay duda ninguna de que para gustar con fruición de una melodía gregoriana desnuda, de curvas poco acusadas, o de una canción popular que no responda a una estética callejera, hace falta una cultura musical más grande de lo que a primera vista pueda parecer. El pueblo no tiene por qué ir, correr, en busca de esta cultura. Hay que dársela hecha, porque, aun cuando otra cosa parezca, recibe, asimila, como los niños, cosas más delicadas, más finas, de lo que podemos imaginarnos. Testigo, el repertorio de los cancioneros populares.

Sería largo enumerar todo lo que nos brindan las páginas publicadas o las inéditas de cancioneros populares. En ellas no parece se pueda encontrar gran material como canción colectiva para hacerla resonar en nuestras iglesias y adaptarla a las necesidades modernas. Por eso se ha querido subsanar esta falta con cancioneros devotos utilizables en los actos de devoción moderna, llamémosla así. Después del *Motu Proprio* se intensificó el movimiento de reforma en la música de iglesia, iniciado ya a fines del siglo XIX por Pedrell y otros músicos españoles. Este movimiento tomó cuerpo y dio positivos resultados en el siglo actual, apoyado por revistas varias que no hace falta nombrar, pues están en la memoria de todos. En este plan de reforma tuvo también su parte el canto colectivo. Se han publicado colecciones en que no sólo la música sabia se llevaba la parte del león, sino que tenía, también, su puesto la colectiva a base de cantos al unisono. No es descubrir ningún secreto decir que en estas colecciones no todo es oro de ley, ni en lo polifónico ni en lo popular. *Parvuli petierunt panem...* El que se les rompió, no siempre fué de trigo fino.

\* \* \*

La labor, pues, de los que desean secundar los deseos pontificios puede abarcar dos puntos: el de volver o devolver al pueblo lo que es suyo y está en trance de desaparecer, y el de crear nuevas composiciones, según las necesidades del momento.

La idea de un repertorio popular español destinado a actos religiosos, fueran o no litúrgicos, fué expuesta en el Congreso de Vitoria (1928) y en otras asambleas de cultura religiosa. No se ha llevado a cabo esta idea.

En ese libro ideal no debe faltar la sección latina destinada al culto litúrgico dominical; misas, vísperas, antifonas de Nuestra Señora, lo que atañe a la Eucaristía, escogiendo especialmente en las misas las de melodías no complicadas, y utilizando también algo de lo sencillo ambrosiano.

Derivación de lo gregoriano es el género de los *cánticos gregorianos*. Son estos cantos en lengua vulgar, aplicada a melodías íntegras gregorianas, no sólo traducciones bien hechas y aplicadas, sino adaptables aún a los neumas, por ejemplo, del *Kyrie fons bonitatis* u otros, tal como ha hecho Dom Lucien David. Procedimiento que no ha sido del agrado de todo el mundo, pero que no parece haya razón para desecharlo. Se puede también tomar una frase sencilla gregoriana, y seguir dando libertad a la fantasía del compositor que desarrolla su idea según el espíritu gregoriano. De este procedimiento se sirvió CARLOS BORDES, dejándonos un *Mariale* delicioso. O también puede hacerse en forma que lo gregoriano no sea sino una evocación, por la escala modal o por cadencias arcaicas; por ejemplo, la colección *Pentecosten* de VICENT D'INDY.

Estas tres fórmulas de estilo gregoriano tienen su interés, pero han de presentarse según las formas o caracteres de musicalidad que se exigen a toda obra de arte. No debe abusarse de ellas, para que no caigamos en aquello que el músico francés DE LA TOMBELLE calificaba de *gregorianitis aguda*.

Bien utilizando algunas melodías populares, bien creando nuevas, hay que buscar siempre aquello que sea noble, digno; no ampuloso de líneas, más bien ceñido en su ámbito; melodías de extensión asequible al público en general; concebidas como tales, sin que nece-

siten complementos de frase o intermedios orgánicos que al pueblo no interesan; han de tener un sentido tonal muy claro, que no requieran un sostén orgánico para darle relieve o hacer comprensible este ambiente tonal; melodías, en fin, de corte bien definido, cuadrado, que se retengan bien en la memoria.

El texto de algunas canciones populares ha de ser revisado, y en algunos momentos retocado, para adaptarlo al lenguaje actual: La letra dedicada al pueblo ha de ser objeto de una atención especial. Suele haber escritores piadosos que barajan conceptos poéticos, más o menos abstractos, algunas veces de poesía barata, muy lejos de la popular, que no sabe de estas efusiones vaporosas, a las que falta fuerza, vigor, nobleza. Corresponden a esa estatuaria, a esas estampas religiosas dulzarronas, que muchas veces no se distinguen de las profanas sino sólo por el título o inscripción que llevan al pie. La letra utilizada en el Manual que se ha de hacer, debe tener un entronque bíblico manifiesto; debe utilizar las peticiones de los Salmos, de los Evangelios, expresado todo ello en conceptos claros, breves, directos.

Es muy frecuente la forma alternada de coros y estrofas, que no hay por qué abandonarla. También se podría utilizar la forma estrófica en que no hubiera este alternar de coros y estrofas; el pueblo cantaría todas las estrofas como se hace, por ejemplo, en los corales alemanes. En este caso, la letra debería estar escrita con esmero, con atención, para que los acentos coincidieran siempre en los mismos puntos o notas, condición que olvidan muchas veces los autores de las letras y es causa de contrasentidos; como lo es también el que el pensamiento lógico no esté distribuído por igual, con el mismo corte en todas las estrofas, de manera que el pensamiento lógico corresponda al musical en todas las estrofas.

Es emotivo oír al pueblo repetir lo que una schola canta en estrofas cortas; o que el pueblo responda a la schola con exclamaciones breves, brotadas del fondo del alma. No estará de más recordar la forma litánica tan hermosa y tan tradicional en la Iglesia. Esta forma podría extenderse a los santos de las devociones populares, sobre todo al patrón del pueblo, con unas letanías breves, en que el *ora pro nobis* u otra deprecación equivalente saliera de labios del pueblo con un diseño musical muy sencillo. Cada uno puede buscar nuevas fórmulas, nuevas aplicaciones de la música a su devoción; fórmulas que llenen los requisitos que de toda música se debe exigir en la iglesia.

No debemos olvidar que el canto de iglesia colectivo debe ser también latino. Hay una tendencia a relegar a segundo término el canto homófono en lengua latina, es decir, el gregoriano. Comprendiendo la dificultad que la diversidad de lengua puede ser para un pueblo que no la entiende, con todo, no es imposible (hoy que la traducción de los textos litúrgicos está al alcance de todos) que el pueblo pueda aprender algo más que un *Tantum Ergo*. No es imposible, digo, porque conozco pueblo pequeño en el que el celo de un sacerdote ha conseguido frutos muy interesantes en este sentido; colegio en que un cierto número de motetes, antifonas gregorianas, forman el repertorio corriente en los cánticos en lengua vulgar (la propia, y la extranjera que se aprende en el colegio).

Estas sencillas ideas que se acaban de exponer y otras que se podrían añadir, pueden ser una base para la formación del libro o manual para uso del pueblo, del que ya se habló en el Congreso de Vitoria en 1928. Es problema cuya resolución presenta algunas dificultades. No solamente por evitar que sea voluminoso, incómodo, sino también por la diversidad de devociones que hay en las regiones, problema al cual hay que añadir el canto en la lengua vernácula de la región correspondiente. Recordemos que, por ejemplo en Alemania, hay un Manual así; contiene un fondo común a todas las provincias y un sector propio de cada una.

El *estote perfecti* debe ser nuestro lema. Debemos hacer que el arte esté al servicio de Dios; un arte que sea digno, noble, y que no desdiga del templo, que es casa de oración. Recordemos las palabras de San Pío X al crítico musical francés CAMILO BELLEIGUE: "Quiero que mi pueblo rece bellamente, con hermosura". Para el publicista suizo CINGRIA, en su libro *Decadencia del arte sagrado*, la fealdad del arte en el templo es la venganza que el diablo se toma de Dios. No cooperemos a este espíritu diabólico con nuestra negligencia, con nuestra falta de sentido religioso. Pero no olvidemos tampoco que la oración cantada debe ser colectiva. Para DOM GUÉRANGER el silencio del pueblo en la iglesia, su mutismo, era señal de decadencia del espíritu religioso. Aunque sea con cánticos baratos, de poco valer, hagamos que cante el pueblo. Esto no nos exime de la obligación de mejorar el repertorio colectivo, a lo cual debemos tender con perseverancia. Dios no nos pide el éxito, sino nuestra cooperación, nuestro trabajo, para que reine en nuestras almas en todas sus manifestacio-

nes. El éxito lo da a quien quiere y, normalmente, puede darlo a quien trabaje, y no a quien entierra su talento dejándolo muerto bajo tierra.



## 29. QUELQUES NOTES AU SUJET DES MÉDECINS ET DES MÉDECINES POPULAIRES

Se leyó en la Universidad Católica de verano, en Ustaritz, el día 19 de Agosto de 1955. Se publicó en la revista *Gure Herria* en 1961, p. 14. Dedicada al Dr. Marañón. No damos versión, por ser su contenido el mismo de la conferencia nº 19.

MESDAMES, MESSIEURS,

Ma conférence est annoncée sous le titre d'*Evocation du Folklore basque*. Je ne vais vous parler ni des danses, ni de la chanson populaire, ni du txistu, etc... Je vais vous parler quelques instants des médecins et des médecines populaires dans notre pays. Car eux aussi font partie de ce *folklore* ou science populaire, si variée et à laquelle on porte maintenant une attention si suivie. Que de recettes courent encore le pays!. En cela le nôtre est crédule comme les autres peuples.

Parmi les chansons populaires basques, celles qui ont trait à l'amour constituent un groupe important. On y trouve fréquemment des allusions à une maladie et à son remède: à une souffrance et à son médecin. C'est le mal d'amour; le médecin en est le *barbera*, le praticien ou petit chirurgien des petites villes.

Il est curieux de constater que cette allégorie de l'*amour-maladie* est une sorte de cliché, de lieu commun, dans les chansons labourdines ou souletines, ou bien dans les chansons de la montagne navarraise qui ont été influencées par les courants populaires littéraires de la région basque-française. Par contre, ce thème manque dans la chanson d'amour du côté basque-espagnol. Les deux versants sont assez différents sur ce point.

Le mal d'amour est nommé *sukar*, *sukar malina*, *ezkon-mina*, c'est-à-dire *fièvre*, *fièvre maligne*, *maladie-envie de se marier*. C'est une fièvre qui menace de donner la gangrène (*gangrenatzeko irris-ku*); c'est une fièvre de la pire espèce, qui dévore le corps et suce le sang.

*Sukharrik gaixtoena da amodioa;  
Yaten deraut bihotza, edaten odola.*

Pour le poète populaire, la maladie d'amour est une sorte de tristesse qui s'empare de l'individu:

*Plañü niz bihotzetik;  
Gaitza zer düdan eztakit;  
Tristezia batek hartürik.  
Enüke axolarik,  
Balitz erremediorik  
Ene gaitza sendo ahal lironik.  
Ezta mündian barberik, bat baizik  
Ene gaitza zertarik den ezagützen dianik.*

Traduction: Je me plains du fond du cœur. — Je ne sais pas quel est mon mal; — Je suis pris d'une tristesse que l'on ne peut pas expliquer. — Je ne m'en préoccuperais pas, — s'il y avait un remède — qui pût guérir ma maladie. — Dans le monde il n'y a qu'un chirurgien — qui puisse connaître d'où vient ma maladie.

Il y a une chanson très répandue (*Iruten ari nuzu*), dans laquelle on signale les caractéristiques de cette maladie:

*Ezkon-mina dutala zuk omen diozu:  
Nik ez dut ezkon-minik; gezurra diozu.  
Ezkon-minak dutenak seinale dirade:  
Mathel ezurra seko, koloriak berde:  
Andrea, jan ezazu sagar gezamina.*

Traduction: Vous dites que j'ai le mal d'amour. — Je n'en ai pas, vous vous trompez. — Ceux qui en souffrent ont comme signes distinctifs: — Des joues sèches, des couleurs verdâtres. — Femme, mangez une pomme aigre-douce.

Pour guérir ces maladies de l'âme, qui ont des répercussions dans

le corps, on fait venir le *barbera*, le chirurgien, qui dans les petits villages remplace le vrai médecin pour les cas qui ne sont pas graves. Ce chirurgien remplit ses devoirs professionnels comme le dit une chanson:

*Jaun barbera, erradazu,  
Othoi, zuk plazer baduzu:  
Sendagailurik baldin bauzu, orai beharretan nauzu;  
Eritasun handi batez, hurran akabatu nuzu.*

Le *barbera* répond:

*Emanadazu besuia,  
Mira dezadan folsuia.  
Sukarrik batere ez duzu, fresko daukazu larruia.  
Nondikan sofritzen duzun, erranedazu egia.*

*Traduction:* Monsieur le chirurgien, dites-moi, —S'il vous plaît. —Est-ce que vous avez quelque remède, car j'en ai besoin: —Une grande maladie m'a prise; je suis sur le point de finir.

*Le chirurgien:* Donnez-moi votre bras —que je prenne votre pouls. —Vous n'avez pas de fièvre, votre peau est fraîche; —Dites-moi quel est votre mal.

Avec de mots plus ou moins clairs, avec des réticences plus ou moins couvertes, ce symbole de la fièvre maligne fait son apparition dans la poésie de ce pays-ci.

Cette poésie, à certains moments, est satirique; elle ridiculise quelque aventure féminine de l'entourage. Quelquefois la figure poétique revêt une autre forme: celle d'un serpent qui ronge les entrailles de la malade.

Il est curieux de constater la remède populaire que l'on signale pour cette maladie, même en proclamant son inutilité.

*Sugearen ausikiak badu ondorio.  
Hura ezin senda ere daike erremedioz:  
Mainuak emanik ere dupha bat olioiz.  
Harek senda baleza, ez laike kario;  
Sangratziak ere naski ez balio,  
Gaitza emenda lio;  
Gorputz guzia sukhar batek har lio.*

*Traduction:* La morsure du serpent a des suites. — On ne peut pas la guérir avec des remèdes. — Même en se baignant dans une cuve pleine d'huile. — Si ce procédé guérissait, ce ne serait pas cher. — Il ne suffit pas de la saignée. — Avec ce procédé la maladie deviendrait plus grave, — Une fièvre s'emparerait de tout le corps.

On voit que les poètes populaires se partagent cette sorte de fonds poétique de deux façons: quelquefois ils le font d'une façon qui nous semble un peu vulgaire; d'autres fois, ils cachent sous ces allégories une satire, une raillerie malicieuse. Dans ce cas-là, le poète populaire assure que certaines maladies (appelons ainsi certaines lois de la nature), il assure, dis-je, qu'elles guérissent au bout d'un temps déterminé.

Nous venons de dire que le *barbera* est le chirurgien que l'on appelle pour la guérison de ces maladies. Ce barbera a été, (il l'est peut-être encore dans quelque petite localité) celui qui remplace le médecin, surtout dans des cas qui ne sont pas très difficiles. Le médecin, tel que nous le connaissons aujourd'hui, était assez rare à une époque pas trop éloignée de nous. On lit dans les archives de la vallée du Baztan (XIX<sup>e</sup> s.):

*“Dijeron S. M. que la salud pública se halla expuesta en este valle a falta de profesores: pues en todos sus pueblos no hay mas que cirujanos sin que haya en todo el un solo médico para asistir a los enfermos por lo que determinan se pongan carteles solicitando uno y que su conducción se pague hasta 400 duros”.*

*Traduction:* “S. M. ont dit (ceux qui composaient le Conseil municipal) que la santé publique est en péril dans cette vallée faute de praticiens; car dans les villages il n'y a que des chirurgiens, et pas de médecin pour assister les malades. C'est pourquoi on décide de mettre des affiches pour en demander un et qu'il soit payé jusqu'à 400 duros”.

Ce même Conseil municipal se préoccupait de la santé publique; il cherchait des médecins et des remèdes. C'est ainsi qu'en 1832 et 33 il parle du *besoin urgent* que l'on a d'une provision de sangsues dont les malades puissent profiter, de ce qu'ils doivent payer pour en user, etc...

Ce chirurgien est le personnage central des chansons: il n'est pas

fréquent de trouver le mot *mediku* ou *miriku*, médecin; et quelquefois c'est pour le railler. Dans un conte populaire que j'ai recueilli, on raconte qu'un candidat sollicitait le poste de médecin au petit village d'Ezkurra en Navarre. Il y avait là, dans le village, un certain Yoanes qui était chargé d'examiner les aspirants. L'un d'eux étant arrivé, ce Yoanes le mit en face d'une *kutxa*, une malle. Qu'est-ce qu'il y a là dedans? —lui demanda l'examineur. —Est-ce que je sais, moi? —Si tu ne sais pas ce qu'il y a là-dedans, comment pourras-tu savoir ce qu'il y a dans le corps?. —Cet examen fut suffisant pour le congédier et le déclarer inapte.

Le chirurgien qui n'a pas assez d'habileté pour bien réussir dans ses manipulations est tourné en ridicule. On le chausonne facilement. C'est ainsi que l'on chausonna un chirurgien maladroit qui éborgna son malade.

*OKERTUAK KOPLAK OKERTZAILEARI*

*Fortuna erori zaut burutik behera  
Zuri daizut esker, gure yaun barbera.  
Harriturik bakotxa niri dago begira  
Bi begiez:  
Nik guziak ikusten begi bakhar batez.  
Lehen biez,  
Orai batez.  
Oro ikhusten begi batez.*

*Traduction:* La fortune vient de m'échoir. — Merci notre chirurgien. — Tout le monde me regarde étonné de deux yeux. — Moi, je vois tout d'un seul œil. — Auparavant avec deux, — Maintenant avec un, — Je vois tout avec un seul œil.

Ce monde est plein de peines, de contrariétés. — Le chirurgien m'a fait borgne, étant lui-même louche. — Auparavant je pleurais de deux yeux. — A quoi bon pleurer de deux yeux?. — Il suffit de le faire d'un. — Auparavant avec les deux, — Maintenant d'un seul.

Si, par hasar, y a par là deux piastres — un voleur m'en laissera une. — L'homme adroit, avisé, tâchera de dormir les deux yeux fermés. — Tel que le chirurgien me l'a ordonné, je dors avec un œil. — Auparavant je le faisais avec les deux, — Maintenant d'un seul. — De même que les prudents et avisés, je ne dors que d'un œil.

Pour te flatter, o notre chirurgien. — Ce n'est pas assez de quatre couplets. — Auparavant je voyais la Misère — avec les deux yeux. — Merci, chirurgien, — Dès aujourd'hui je ne la verrai que d'un œil. — Auparavant de deux yeux — Maintenant d'un seul. — Mieux vaudrait pas du tout.

Ces chirurgiens ou *barberak* (avec les médecins dans les grandes villes) étaient reconnus officiellement pour guérir les maladies. Mais dans d'autres temps plus ou moins reculés, il y avait un autre genre de personnes que l'on croyait munies d'un pouvoir spécial pour guérir: je parle des *saludadores* ou guérisseurs. J'en parle parce que leur prestige était si grand, si reconnu, que les Conseils Municipaux, les entités officielles, négociaient avec eux pour guérir, pour *saluer* les personnes et les animaux. Ce mot *saluer* est pris aussi dans un sens orthodoxe, car dans des prières populaires que j'ai recueillies, quand on parle du pain béni on dit *apezak salutatuá*, béni, *salué* par le prêtre. C'est une acception que je ne rencontre pas dans les dictionnaires.

Le peuple appelle *saluatoria* le septième des garçons d'une famille dont les enfants sont tous mâles. Tout de même, dans quelques endroits on croit aussi à la vertu médicinale de la septième fille d'une famille sans garçons. On leur donne aussi les noms de *zazpi* ou *donatu*. Ordinairement le *saludador* doit être un homme. La croyance populaire est que le *saludador* a une croix sous la langue; ou bien dans le palais; il guérit de la rage, car il a la vertu d'absorber de l'huile bouillante qu'il met sur la plaie ou la morsure du chien enragé. D'après Francisque Michel, c'est en Guipuzcoa qu'abondaient les *saludadores*, tellement que quand dans une famille il y avait 7 frères successifs, les parents avaient bien soin d'acheminer le septième vers cette profession lucrative.

Je ne pourrais dire si dans d'autres régions de notre pays abondaient ou non ces guérisseurs. Par exemple dans la vallée où je vis, dans le Baztan, d'après les notes que j'ai prises dans les archives municipales, on voit que ces *saludadores* n'étaient pas du pays. Voici une décision municipale de Baztan du 17 décembre 1682:

*"Ytten librarón... a favor de Yuan de Urrutia y Aldecoa The-sorero... 466 1/2 reales por los mismos que se a ofrecido gastar por los Señores Jurados presentes de este valle y por horden suya, en*

*diferentes posadas de los lugares de que se compone, en las comidas que se dieron a Domingo Pesado quando este presente año vino a saludar las Personas y hazienda deste valle por haber empezado a cundir la enfermedad del mal de ravia en diferentes ganados”.*

*Traduction: “Ytten... on délivra en faveur de Yuan de Urrutia et Aldecoa, Trésorier... 466 1/2 reales pour ces mêmes que MM. les Jurés on offert dépenser à leur ordre, en différents endroits de la vallée à cause de quelques déjeuners que l'on a donnés à Domingo Pesado quand cette année présente il est venu saluer les personnes et le bétail de cette vallée, car la maladie de la rage avait commencé à sévir”.*

Ce Domingo Pesado était ainsi comme une sorte de saludador presque officiel du Baztan, pas précisément parce qu'il vivait dans la vallée, mais parce qu'il était salarié; il recevait 4 ducados par an, et, en plus, quelque autre petite somme, — *gages modérés* d'après la décision du Conseil municipal — pour les occasions qui obligeront à l'appeler. Ce saludador, sans doute, avait beaucoup à faire dans la vallée du Baztan, car dans sa réunion générale de 1682, à Noël le Conseil dit que “les frais montent beaucoup, car on l'arrête plus que le nécessaire”. On ordonne, donc, que chaque village contribue aux frais.

On avait beaucoup de foi dans ces guérisseurs; ceux-ci jouaient bien leur rôle, car en 1688 on destine encore “66 reales au saludador Domingo Pesado pour son voyage dans la vallée”.

Quelquefois ces guérisseurs confessaient, avouaient que tout ce qu'ils faisaient était de la supercherie. De l'un d'eux, le P. Feijoo raconte que “étant en prison, il demandait instamment au gardien de le laisser sortir un jour de fête pour saluer, pour *bénir* les gens qui viendraient à lui. Il lui offrait de partager avec lui l'argent que l'on gagnerait. Car, disait-il: je m'en tire très bien, en soufflant les jours de fête je gagne ce dont j'ai besoin pour me reposer, manger et boire toute la semaine”. (AURELIO DE LLANO ROZA DE AMPUDIA; *Del Folklore asturiano*, pag. 1278-128).

Ni la tradition, ni les défenses ecclésiastiques ni les décisions municipales ne nous renseignent au sujet de toutes les caractéristiques de ces guérisseurs. VIGOUROUX, dans son *Dictionnaire des sciences occultes*, dit que ces saludadores ou guérisseurs prétendaient avoir une marque dans leur corps en forme d'une demi-roue. Ils se disaient

descendants de sainte Catherine, laquelle, on le sait, est représentée dans l'iconographie religieuse tenant dans sa main une roue, instrument de son martyre. Dans ce même livre, on signale l'opinion selon laquelle, en Espagne, il y avait en d'autres temps des hommes d'un tempérament supérieur appelés *saludadores*, *santiguadores* (qui font le signe de la croix), *ensalmadores* (charmeurs), des hommes incombustibles, dont la vertu était non seulement de guérir les maladies avec leur salive, mais encore de manier impunément le feu. Ils pouvaient avaler de l'huile bouillante, marcher sur des charbons allumés, se promener tranquillement sur des foyers incandescents, etc...

Quand nous lisons ou entendons dire qu'il étaient munis de cette espèce d'incombustibilité, nous restons étonnés nous demandant si ce n'est pas une fantaisie populaire qui leur attribue ces vertus merveilleuses. Surtout celle de marcher sur le feu sans se brûler. Cependant, n'oublions pas que dans l'Inde (j'ai vu un film fait par un de nos missionnaires où la scène est prise sur le vif et en détail) et dans quelques régions d'Espagne, on voit encore aujourd'hui marcher impunément sur des braises. L'on fête la nuit de la Saint-Jean à San Pedro de Manrique, en vieille Castille, et on y brave le feu. Ce n'est pas seulement les jeunes gens qui le font, mais aussi bien une mère ayant son fils malade dans ses bras, une jeune fille de bonne famille de la localité, et même, fréquemment, les enfants. Quand les volontaires ont traversé le feu, on commence la danse jusqu'au matin de la Saint-Jean. (Si quelque auditeur a la curiosité de lire plus en détail cette cérémonie et de regarder des photos qui la représentent, il n'a qu'à consulter la *Revue de Traditions Populaires* (Revista de Tradiciones populares), año 1947, pags. 78 ss.

Nous avons vu qu'à ces guérisseurs on attribue la possession d'une roue appelée de Ste. Catherine, leur signe distinctif corporel. Déjà en 1631 GASPARD NAVARRO dans son livre *Tribunal de supersticion ladina* dit que "ces *saludadores*... pour cacher leur méchanceté font mine d'être les familiers de sainte Catherine ou de sainte Quiterie; que ces saintes leur ont donné une vertu spéciale pour guérir de la rage... ils saluent — avec leur salive et leur haleine — non seulement les malades, mais aussi les bien portants; saluent le pain et ils ordonnent de le garder comme une relique".

A cette sorte d'hommes, on attribuait des pouvoirs extraordinaires. D'après des notes prises dans les *Archives d'ethnographie et*

*folklore de Catalogne*, on disait que ces saludadores saluent le sel. Ils peuvent arrêter net un cheval emballé; le cheval se met à genoux devant eux. Ils peuvent éteindre d'un souffle un four allumé, etc...

Le cas des saludadores est-il un cas spécifiquement espagnol? THÉOPHILE BRAGA, l'écrivain portugais, dit qu'ils constituent un type commun à toute la péninsule. Leur métier était interdit au Portugal par des décisions manuelles. En tout cas, si en Pays Basque il y eut des gens qui exercèrent ce métier lucratif, tout de même, il semble que les spécialistes n'étaient pas Basques. N'oublions pas que parmi nos Basques on préfère un étranger à la localité pour bénir les maisons et le bétail. J'ai été appelé pour le faire dans une maison d'Arcangues. Voilà peut-être une raison qui nous explique pourquoi les saludadores étaient des étrangers.

Dans une monographie intéressante de l'abbé EDOUARD D'ESCARZAGA, concernant Gordejuela, dans la province de Biscaye, on lit qu'il n'a pas trouvé de renseignements au sujet de ces hâbleurs, trompeurs, dans le village de Gordejuela. Il semble que le Conseil municipal en ce temps-là (1548) veillait pour que cette sorte de guérisseurs, sorciers, etc... ne pût entrer dans la ville. Les décisions ecclésiastiques de 1550 disaient: "Vu que les saludadores et ces conjureurs magiques loués sont ordinairement des gens suspects, vains et d'un mauvais exemple, vu cela, le Visiteur ordonne aux habitants de la ville de ne pas louer ni avoir des saludadores".

Malgré cela, la superstition de faire venir ces guérisseurs subsistait encore dans la ville au XVIII<sup>e</sup> siècle, car le 22 juin 1740 le Conseil municipal admettait comme saludador de la vallée Valentin Gutierrez, natif de Torrelovaton, ayant comme gages *dos cuartos de vellon* par tête d'habitant et par année.

Dans les Constitutions Synodales ordonnées para Monseigneur Bernardo de Rojas y Sandoval, évêque de Pampelune, nous lisons des décisions semblables. Ces guérisseurs sont toujours des gens suspects. Mais il est curieux de constater qu'à cette époque-là on faisait une distinction entre saludadores ou bénisseurs "approuvés et non approuvés".

Une des ordonnances dit: "L'expérience nous démontre que ces ensalmadores (charmeurs), saludadores et bénisseurs font beaucoup

de mal à la république, car ils veulent appliquer leur faux mots comme si c'était de la médecine, mots qui ne sont certains ni approuvés d'après la Sainte Foi Catholique. Voulant donc, au possible, faire disparaître de notre Evêché des choses semblables, nous établissons et ordonnons que, sans notre permission et l'approbation de notre Vicaire Général, il n'y ait personne qui emploie ces mots et ces charmes; et notre Vicaire Général ne permettra pas dans notre Evêché ces saludores ou bénisseurs qui ne sont pas approuvés, ni nóminas (sorte d'ammulette), etc...".

Ceci se voit confirmé par ce que le P. FELJÓO dit dans son livre *Teatro critico*: "les saludores ordinairement sont examinés ou bien par Messieurs les Evêques ou par le Saint Tribunal (de l'Inquisition)". (Cfr. AURELIO DE LLANO ROZA DE AMPURIA, *Del Folklore asturiano*, pag. 126 ss).

Quels étaient les mots, les formules approuvées?. Nous ne le savons pas. Celles que nous avons recueillies parmi les médecins populaires basques ne semblent pas bien orthodoxes, non que l'on y trouve des idées hérétiques du point de vue théologique, mais plutôt parce qu'on y met des conditions superstitieuses, croyant que la vertu de guérir est unie à un rite déterminé, à un nombre déterminé de fois que la formule médicinale doit être récitée, dans des conditions fixes, etc...

Malgré les défenses ecclésiastiques et les décisions municipales, cette façon de tromper les gens simples a eu la vie assez longue. En 1865, GOROSABEL, l'écrivain guipuzcoan, parlant du procédé de ces guérisseurs pour guérir les morsures de chiens enragés, disait: "Ces guérisseurs font une incision dans la partie mordue par le chien enragé et sucent tout ce qu'ils peuvent du sang infecté par le venin. En même temps, ils invoquent, avec une croix, la Très Sainte Trinité, et aussi plusieurs saints, finissant avec trois souffles".

Ce même auteur nous raconte qu'en 1860 il y eut dans un petit village, Goyaz, de Guipuzcoa, un saludador renommé, Antonio de Iraola. Il fut appelé en Biscaye pour la guérison d'un homme mordu par un chien enragé. Il employa le procédé ordinaire et le malade guérit. Dans la maison du malade, il y avait un chien méchant que les familiers du malade voulurent tenir attaché tant que l'opération durerait. Mais lui, se fiant à sa vertu miraculeuse, s'entêta pour que le chien restât libre; il le fut. Mais inopinément, notre saludador fut

mordu au visage et, rentré chez lui, il mourut au bout de 46 jours. Gorosabel nous dit que la foi des gens diminue beaucoup de ce fait.

Je vais raconter, pour finir ce chapitre, deux cas comiques; l'un est d'un guérisseur appelé pour saluer ou guérir une vache enragée. On eut beau faire, on n'arrivait pas à le faire entrer dans l'étable où se tenait la vache. Tout au plus, il entr'ouvrait un peu la porte et de là il soufflait et soufflait, ayant bien soin de fermer la porte dès que la vache avait l'air de s'approcher. (Cfr. AURELIANO DE LLANO ROZA DE AMPLUDIA, "*Del Folklore asturiano*", pag. 127).

L'autre cas nous est raconté par ANDRES DE LAGUNA qui traduisit et annota le livre le *Pedacio Dioscorides Anazarbeo*, livre de médecine écrit en grec au premier siècle après J. C. La traduction de Laguna est de 1570. Ce Laguna n'a pas une bonne opinion des saludadores. Il écrit: "Il y a aussi certains saludadores qui promettent de guérir avec des mots toutes les morsures de serpents et d'émousser la méchanceté des bêtes féroces. Si ceux-ci étaient de bonnes mœurs ou bien si on voyait en eux, une petite lueur de mœurs pieuses et religieuses, je croirais facilement que Dieu leur a donné une grande vertu contre les maladies humaines, tel que l'eurent plusieurs saints hommes dont Notre Rédempteur voulut faire usage, comme d'instruments très aptes pour guérir nos maux. Mais comme ils sont la pourriture du monde, et que tout genre de méchanceté loge en eux, je ne puis d'aucune manière croire à leurs charmes, ni être persuadé qu'ils aient cette force. Je me rappelle qu'à Salamanca étant étudiant, un jour de la Saint-Jean, à la tombée du soir, quand tout le monde quittait la fête croyant qu'elle était finie, on lâcha à l'improviste un taureau très brave. Par hasard, je me trouvais sur la place tout près d'un saludador aux jambes tordues. Il voyait son péril, ma peur, et faisant un effort, il me dit ne pas avoir peur, car il était assez puissant pour charmer la bête et me tirer d'affaire sain et sauf. Ayant foi dans sa parole, je me plaçais derrière lui à quatre pas en le prenant comme défense, dans l'attente de voir la fin de ce mystère-là, car il n'était plus temps pour s'enfuir. Mais le taureau, de mauvaise mine, à qui ces mots et ces charmes ne disaient rien, car sans doute il était luthérien (dit l'écrivain), assaillit tout de suite ce saludador, le roula deux ou trois fois à terre. Et voici que ce pauvre homme qui pensait secourir les autres resta sur place étendu et à demi-mort. Tout de même, quant à moi, il tint sa parole, car pendant qu'il était dans les

cornes du taureau, je filais à toute vitesse; je me sauvais, grâce à mes jambes qui non seulement marchaient, mais volaient. C'est ainsi que depuis ce moment-là je ne crois goutte à de pareils charlatans; mais, en ceci et en tout le reste, je me souments à la droite façon de juger de la Sainte Eglise qui les tolère".

Ce "qui les tolère", cette phrase de Laguna, nous invite à penser que l'Eglise laissait faire quelques-uns de ces guérisseurs populaires, constatant purement et simplement qu'ils étaient de mœurs convenables.

Nous avons vu que les conseils municipaux s'opposaient à ce trafic de supercheries. C'est ainsi qu'Azpeitia en 1743, Renteria en 1757, prirent de sévères mesures pour les empêcher. Ces mesures furent renouvelées à cause d'un cas arrivé à Anoeta dans la province de Guipuzcoa. Une petite fille fut mordue par un chien enragé. Le saludador, guipuzcoan aussi, accomplit son rite en toute exactitude, mais il chargea les parents de la petite fille de la conduire à une femme d'Hernani pour qu'on lui appliquât une certaine pierre appelée *culebrera*, de la couleuvre, que cette femme possédait. Le tout sans résultat. La fillette mourut au bout de 28 jours... On en informa le saludador en le priant de "faire le charme" de sa maison. Il le fit mais sans aucun résultat. Les gens restaient persuadés que le saludador était la cause de la mort de l'enfant.

\* \* \*

Au commencement de cette causerie, nous avons nommé le *barbera*, c'est-à-dire le chirurgien. Cette dénomination nous rappelle le métier de coiffeur ou barbier. Il n'y a pas si longtemps, quelque cent ans, dans le village d'Irurita, dans le Baztan, on prit comme chirurgien, pour 3 ans, Manuel de Eugui. On lui donnait 4.800 reales vellon avec l'obligation de "raser les voisins tous les dimanches". Il n'était pas obligé de soigner le mal vénérien ni les blessures faites par la violence.

\* \* \*

Nous ne connaissons pas les formules employées par ces guérisseurs populaires pour guérir la rage, ni non plus les cérémonies que

leur servaient à tromper le peuple. Mais il existe encore beaucoup de ces pratiques empiriques; si elles ne sont pas les mêmes, elles sont certainement dérivées de celles qu'employaient les anciens saludadores. Il est bien amusant de relire ces formules recueillies dans les randonnées folkloriques.

Par exemple, la guérison de la hernie. Elle est aujourd'hui assez facile; il y a les opérations et les bandages. Mais ces procédés n'ont pas la *poésie mystérieuse* des vieux systèmes populaires pour guérir les maladies. Je parle de la hernie infantine. Quel est le procédé que l'on emploie, paraît-il, encore aujourd'hui pour la guérir?. Au village de Lesaca on fait ainsi:

Le jour de la Saint-Jean, à minuit, on conduit l'enfant à une forêt, à un bois. Dans un chêne, on fait une incision en levant l'écorce. Entre celle-ci et le tronc on passe l'enfant. Il faut que trois frères, ou bien trois hommes qui s'appellent Jean, fassent l'opération. Quand ils se passent l'enfant de main en main, ils disent:

*To, Juan.*

*Ekarrak, Juan.*

*Artzak, Juan.*

Prends-le, Jean. Passe-le moi, Jean. Prends-le, Jean.

Si l'arbre guérit, l'enfant guérira. A Sare, ceux qui font l'opération sont quatre et ils doivent s'appeler Jean. Ils se réunissent autour d'un chêne déterminé (on dit qu'il y en a deux à Sare). Leur formule, en passant l'enfant de main en main, est celle-ci: —*Nik dut, nik dut*— Je l'ai, je l'ai.

Ne croyons pas que cette superstition soit propre au pays basque; elle est citée aussi des auteurs portugais, français et même russes, d'après la revue *Melusine* (tome VIII, mars-avril 1897, col. 174-179, sous ce titre: *Un vieux rite médical*). Mais à Elgorriaga, il y a des variantes qu'il faut observer. La veille de la Saint-Jean, on ouvre le tronc d'un chêne jeune et l'on introduit dans la fente des coins pour que l'arbre reste ouvert de part en part. A minuit, pendant les douze coups, trois frères consécutifs passent l'enfant trois fois à travers l'arbre en disant: —*To Juan, To, Joxe, To, Pranxisko*—. Condition indispensable: l'opération doit être au son des douze coups de cloche. Faute de cela, l'opération ne réussit pas. Si l'arbre guérit, l'enfant guérira aussi.

Si vous avez des verrues, pour les faire disparaître, il suffit de prendre autant de petits cailloux et avec ceux-ci de frotter les verrues. On met ces cailloux dans un papier et on le laisse dans un croisement de chemins. Celui qui le prendra, prendra aussi les verrues. Si ce procédé vous semble trop simple et que vous vouliez vous entourer d'un peu de poésie, dites neuf fois de suite en regardant l'arc-en-ciel:

*Oltzadarrak uda edaten* - L'arc-en-ciel boit de l'eau.

*Nere karitxak orain yuaten* - Mes verrues s'en vont maintenant.

Encore un autre procédé: Prenez autant de feuilles de figuier que le patient a de verrues. Cachez ces feuilles sans qu'il le sache. Une fois les feuilles sèches, les verrues tombent d'elles-mêmes. Encore: tâchez de compter les étoiles du ciel en grande quantité. Dès que vous serez fatigué de le faire, dite: "Que Dieu les compte". Encore un autre manière; mettez un bout de couenne dans le trou d'un mur de champ. Pendant neuf vendredis à la suite, la nuit, tournez-là. Si la couenne disparaît le dernier vendredi, la verrue aussi disparaîtra. Mais celle que me racontait ce remède me disait que la couenne disparut bel et bien, mais pas du tout la verrue.

Il y a beaucoup de variété dans ces pratiques superstitieuses que l'on ne peut pas appeler médicinales. La guérison d'un orgelet est chose bien simple. Il suffit que les yeux se fixent sur une bouteille d'huile, ou bien, comme l'on dit à Saint-Jean-Pied-de-Port, il faut le bénir, y faire le signe de la croix, avec l'anneau de mariage d'une veuve.

Si vous souffrez de rhumatismes (dont le peuple dit connaître 24 espèces) vous guérirez d'une façon bien économique. Il vous suffit de porter dans votre poche un ail; ou bien, de vous oindre avec de l'huile de loir. On dit populairement que cette huile est tellement forte que, si vous en jetez une goutte dans la paume de votre main, elle sorte de l'autre côté.

Souffrez-vous de mal aux dents?. Portez dans votre poche quelques marrons d'Inde; ou bien appliquez sur votre joue un crapaud vivant. On dit que l'effet est sûr.

Voulez-vous guérir quelqu'un d'une indigestion?. Mettez des crapauds dépecés sur le ventre du malade.

La fièvre était guérie à Beramendi, en Navarre, le 27 octobre 1918, en dépeçant un poulet vivant et en l'ouvrant en deux moitiés. Le poulet saignant encore, il fallait l'appliquer tout de suite sur la poitrine du malade; on croyait à l'infailibilité de ce procédé.

A Saint-Jean-Pied-de-Port, on guérit le panaris en introduisant le doigt dans du jaune d'œuf. A Maya, en introduisant le doigt trois fois dans de l'eau bouillante.

Si vos enfants ont des vers, vous les guérirez facilement avec ce remède. Prenez de l'ail et coupez-le en morceaux très petits; vous les enfilerez dans un fil; il faut les réunir en trois portions, dont une doit pendre du cou de l'enfant de telle façon que le mouvement lui fasse toucher le dos; les deux autres portions doivent être suspendues devant la poitrine.

Pour le mal de cœur, il est bon de se priver de sel totalement pendant un an et un jour.

L'hydropisie disparaît, si vous vous enveloppez pendant 24 heures dans un cataplasme d'oignons.

On n'a pas besoin de bromures et de luminals pour guérir l'épilepsie. Il suffit d'aller su cimetière à minuit, prendre de la terre d'une sépulture de la dernière veuve qui y ait été enterrée. On fait bouillir cette terre dans l'eau et on boit cette tisane à jeun, pendant 9 semaines de suite.

En Basse-Navarre, les furoncles sont guéris, si l'on prend du beurre non salé, du suif de chandelle, cinq gouttes de cire bénie, sept gouttes d'eau bénite et neuf petites branches de rameaux bénits. On fait cuire le tout dans une marmite et on en fait une pommade.

Comme moyen de rendre les yeux plus beaux ou d'améliorer la vue, ma mère me disait qu'il était bon de frotter les yeux avec un œuf de poule récemment pondu et chaud. Si vous avez quelqu'un de votre famille qui ait une fièvre persistante, mettez un crapaud sous son lit dans un vieux pot, pendant 24 heures. Si le crapaud gonfle, c'est que le malade est guéri.

Si quelque malade de votre connaissance l'est depuis longtemps et que vous vouliez en finir, mettez une monnaie de dix centimes sur

le rebord de la fenêtre pour qu'elle s'imprègne de rosée. Le lendemain matin, baissez la monnaie et mettez-la dans le tronc d'une église: le malade guérit vite ou (triste remède!) il meurt aussi tout de suite.

Contre les maladies de nerfs il est bon de prendre une taupe et de la mettre dans un four chaud; on boit les cendres dans un verre d'eau froide que l'on a fait bouillir avec un paquet de fil brut tout récemment filé.

Pour guérir une maladie appelée *txingola* (zona), il faut que le patient tourne sept fois autour d'une table portant sur ses épaules une personne qui ait eu le même maladie.

Pour une sciatique, la remède courant à Ustaritz est de nouer à la jambe une corde avec sept nœuds.

\* \* \*

On pourrait citer des remèdes familiers de plus en plus curieux. Si par hasard on pouvait y découvrir quelque vertu curative, elle est tellement rare, lointaine, que la lecture de ces remèdes nous fait sourire. Tout ce que je vous ai cité est pour ainsi dire de la médecine populaire en petit. Je vais finir en vous citant deux ou-trois remèdes que nous appellerions de la médecine en grand, étant donné que leur appareil est plus compliqué et, en plus, se trouve accompagné de certaines formules.

Une de plus importantes parmi les formules est celle que les guérisseurs emploient pour les scrofules, *gangailak* en basque.

On prend neuf grains de sel; avec l'un d'eux on fait une croix sur la partie malade, en disant, *d'une haleine*, la formule suivante: "*Angabillak dire bederatzi; bederatzitik zortzi; zortzik zazpi*"... en diminuant le nombre pour arriver à la fin: "*bitik bat, Angabillak egin dezatela zapart*". C'est-à-dire: "Les scrofules sont neuf; de neuf huit... etc... de deux un, que les scrofules soient crevés". Ceci dit, on jette au feu les neuf grains de sel. On fait la même opération avec d'autres grains pendant neuf jours de suite et à jeun. Vous voyez que dans cette cérémonie populaire il y a une diminution de nombres, diminution qui doit être dite sans s'arrêter. Procédé employé aussi dans des chansons populaires et dans des danses comme les *zazpi yautzi* ou sept sauts. Cette formule est-elle ancienne? est-elle exclusivement bas-

que?. Non; elle est connue dans d'autres pays, mais elle est bien ancienne, car j'en ai trouvé une presque identique dans le livre de médecine de MARCEL DE BORDEAUX, écrivain qui vivait à la fin du quatrième siècle après J. C. (Cfr, MARCELI —*De medicamentis liber*— recensvit Maximilianus Niedermann —MCMXVI— Lipsiae et Bero- lini in Aedibus B. C. Tevbeneri —Cfr. aussi mon article: *Apuntes del folklore vasco, Bol. de la R. S. de Amigos del Pais, año 1949*).

Cette formule magique si employée dans les choses populaires, apparaît aussi quand on bénit les *txingolas*, les zones. L'énumération est à l'inverse; on monte d'un à neuf, mais il faut se servir d'un cierge bénit avec lequel on brûle autant que possible la croûte du zona, tandis qu'on dit: zona un, zona deux...

Le panaris reçoit les noms de *inguruko mina* (maladie de l'alentour), *urtsua* (pus), *barnetik ateraia* (sortie de l'intérieur). La façon de la guérir est un peu compliquée. Quand le doigt s'enflamme, on dit qu'il est *urak eta suak artua* (pris par le feu et l'eau) (fausse étymologie d'*urtsu*). Pour la guérison, voici ce que l'on fait. On prend une marmite et on y fait bouillir de l'eau. On met cette eau bouillie dans un vase vide et l'on y place la marmite, mais à l'envers. Sur la marmite on pose un peigne; sur le peigne deux branches de laurier en forme de croix; par dessus, des ciseaux, ouverts aussi en forme de croix; et finalement on y applique la partie malade. Si la maladie est celle que nous avons dénommée *urak eta suak artua* (prise par l'eau et le feu) toute l'eau doit entrer au dedans de la marmite, qui, nous l'avons dit, est mise à l'envers dedans le vase. Par contre, si la maladie n'est pas celle que l'on croit, l'eau ne revient pas dans la marmite. L'opération doit être faite trois fois. Nous sourions en voyant la crédulité populaire et en lisant des formules aussi drôles; mais eux, les paysans prennent cela très au sérieux. Dans mes cahiers de notes, j'ai consigné que Marie Cruz Mendiberri employa ce procédé avec le fils de la ferme Dutzuketa de Lecaroz le 1<sup>o</sup> novembre 1917... et il paraît qu'il guérit.

Quelquefois le peuple a christianisé des procédés de magie, d'occultisme, en invoquant les saints. C'est ainsi que pour les panaris, il faut prendre trois sortes d'herbes: céleri, rue et herbe de la Vierge. On les prend en main et le guérisseur dit:

*Zingirioa Gurutze,*  
*Zingirioa Salaman,*  
*Zingirioa senda,*  
*Zingirioa aparta,*  
*Jesus Maria ta Jose.*

Panaris la Croix, panaris Salomon, panaris guéris, panaris va-t'en. Jesus, Marie et Joseph.

On invoque alors Dieu Notre Seigneur, le Christ de Lezo, les âmes du Purgatoire, saint Antoine, en récitant des patenôtres, salves, credos, etc... On prend un peu de braise dans une pelle et on y jette les herbes. La fumée produite par la combustion est appliquée à la partie malade et l'on dit trois fois cette formule:

*Sarna afuera*  
*Ona barnera*  
*Gaixto kanpora*  
*Saindu bendita*  
*Bakia ta osasuna.*

Gale (va-t'en) dehors, le bon au dedans. Ce qui est mauvais dehors. Saint bénit paix et santé.

On récite un Salve. On oint la partie endolorie avec de l'huile et on y met une bandelette pour qu'elle se conserve chaude. Une recommandation spéciale est faite: on ne doit rien boire, car c'est un croyance fixe que la boisson est venin pour cette maladie.

La dernière formule sur l'hydropisie, je l'ai reçue d'une bonne femme de 89 ans, qui la tenait de sa mère. Je l'ai copiée en 1922.

L'hydropisie reçoit le nom déformé de *intrufizia*; à Lesaka, on l'appelle *Santa Estropika*. On ne sait pas pourquoi on a fait une sainte de cette maladie.

Pour la guérir, on prend un ruban couleur rose et on le met autour de la ceinture du malade, de façon qu'elle ne soit ni serrée ni ample. On prend un vin doux avec des gimblettes pendant les neuf jours que le malade passera alité. Il est essentiel que l'on ne gaspille ni goutte du liquide ni miette des gimblettes. Cet aliment ne doit être pris qu'une fois pendant les neuf jours, chaque jour. Avant de le prendre, on se signe et on récite sept credos. On dit: "Santa Intrufiziaren izenean

zazpi credo''. En l'honneur de sainte Intrufizia sept credos. Et ainsi pendant neuf jours. Mon informatrice assurait qu'au bout de deux ou trois jours on remarquait la diminution de la maladie, car le ruban descendait. Au bout de ces neuf jours, il faut brûler tout ce qui reste du ruban, de la gimblette, etc... Il est curieux que ces guérisseurs permettent la boisson à l'hydropique; on lui prescrit un régime d'abstinence qu'ils disent *proprette*: des œufs, de la soupe à l'ail, de la morue sans sel... Mais ce qui sans doute garde le pouvoir efficace contre la maladie, ce sont le vin doux et les gimblettes qu'il faut prendre à jeun. On remercie Dieu de la guérison en faisant célébrer une messe avec de l'argent recueilli comme aumône; une aumône donnée par trois veuves, lesquelles doivent réciter un chapelet.

Ce remède-là n'est pas difficile à prendre. Mais en voici un pour guérir la jaunisse (*min-ori*, en basque) qui n'est pas appétissant. Dans une pomme ou dans le pain on met des poux vivants. Ils doivent être cinq, exactement. Ils doivent être pris dans une tête propre et sans maladie. Il faut avaler ces petits animaux. Si cinq ne suffisent pas, on arrive jusqu'à sept. Pourquoi cette étrange friandise?. Parce que la jaunisse (dit-on parmi les paysans) met une sorte de pellicule dans le foie, et ces petits animaux se chargent de l'avalier.

Je finis en disant que ces formules médicinales qui courent encore dans le pays basque, ne nous sont pas exclusives. On les trouve parsemées partout avec des variantes. Quelques-unes sont sans doute plus anciennes que nous ne le croyons, car il y a des décisions épiscopales ou conciliaires d'autres pays, antérieures aux nôtres, qui les mentionnent, en condamnant les sorciers, les saludores, charmeurs, etc... d'où les formules actuelles procèdent sans aucun doute.



### 30. EUSKAL-ERRIKO OTOITZAK

Leyóse en euskera, en sesión de la *Academia de la Lengua Vasca*, el día 26 de Enero de 1956. Vio la luz en la revista *Egan*, 1956,2.

Tampoco de esta damos versión, porque su contenido no difiere del de la conferencia nº 20.

*Karmele, Roxarito eta Mikel nere  
illobei, bere umetxoei ikaskai  
auek erakasteko.*

Jaun-andereak:

Igaz, unat etortzeko eta solas eta mintzalditxo bat egiteko, batzarre ontako buruzagiei itz eman nuen. Zoritxarrez, urruti nintzen. Barcelonan. Etortzeko orduan garai txarra neretzat. Aurten etxian, Euskalerrian izanez, igaz itz-emanu orain pozik bete bear det.

Gure erri gaiaz mintzatuko naiz. Zertaz? Euskalerriko otoitz Euskalerrian bilduak: gai ontaz zeozer esan bear dizuet. Kanta zarrak biltzen nabillela, esakerak eta abar ere bildu ditut. Eta otoitz sail au bear-bearrenetakoa da.

Zer gisakoak dira otoitz auek? Iru sailtan banatuko ditut.

*Lenbizikoa.* —Jesukristo agertu baño lenagokoak edo jentill-otoitzak. Eztakit auek (jentillak) esanak diran, baño bai garai aieta-koen kutsu ta antza dutela.

*Bigarrena.* —Orain esaten direnak gogo onez, bai, baño otoitz okerrak deituko nituzke nik (supersticiosas).

*Irugarrena.* —Otoitz zuzenak, Jainkoaren legez egiñak eta esanak.

JENTILL-OTOITZAK.— Nolakua dira? Zer, oraingoak? zuek arri-turik galdetuko didazute. Nolakua? Eguzkiari eta illargiari otoitzak.

Oraingoak? Bai, nik Donostian bertan, nere aide bateri aitua, bai ta ere Auritzen. Luzaiden eta abar. Egia: nere bilduma ezta aundi-aundia. Ala ere, ontaz sumatzen da zer izango ote ziran leengo denboretan olako jentill-otoitzak.

Baserritarrentzako, eguzkia ederrenetako gauza da. Bai ta guretzako ere. Kanta zar batean (Zuberokoa), kantatzen da:

*Mündian den ederrena zelian ekhia...*

Ola, ba, Zuberoan, eguzkiari esaten diote: *Ekhi Saindua*. Gipuzkoan *amandria* esaten diote, bai ta ere illargiari.

Larraunen (Naparroa) eguzkia agertzen danean, ala esaten diote:

*Agur, eguzki ederra,  
Jetxirik zerutik lurrera,  
Illuna desterratzera  
Ta gu argitten paratzera.*

Orain amar urte otoitz au artu nion Don NICOLAS BULDAIN, Berrieteko erretoreari. Berak bere amona zena, Juliana Etxarri'ri ikasia. Amonatxo au irurogei-t'emeretzi urtekin zan 1922'an, Apirillean.

Berueten nintzelarik kanta zarrak biltzen, ara zer esan zidan Mari Juana ETXEBERTZ, lauogei urte eta geyago zituanak. Txikitan Beruete'n bertan andre zaartxo bati ikasi zizkion eguzkiari otoitz au eta beste esakera zarrak. Beruete'n sortua eta beti an bizitua, Mari Juana andre au.

Goizetan, eguzkia agertzean, erraten da, bi aldiz, agurtze au:

*Jaungoikoaren begi ederra,  
Amabergiñak alaba-zala,  
Amabergiñen begi ederra,  
Jaungoikoak alaba dezala.*

Iduzkia sartzian, Luzaiden (Valcarlos) esaten da:

*O Iruzki saindia,  
Emaguzu illeko ta biziko argia.*

Orain amaika urte Luzaiden artua otoitz au.

Orain amabost egun, Madame ZULAIKA, Bankan sortua, orain Lasarten bizi denak ara zer esan zidan. Auza mendian eguzkia ezkutatzen denian, au esaten da:

*Adio, Iguzki saintua,  
Bihar arthe,  
Bihar chauri (atoz),  
Egun bezala.*

Iru aldiz esaten da agurtze au eta amaitzeko:

*Orai eta bethi: Halabiz.*

1944'eko Urte berrian. Eugi'n izaki eta, jakin nuen nola Ameriketara zelarrik, Jose Iribarren'ek eguzkiari otoitz batzuek egiten zizkion: Aita gure bat edo Salbea. Zertako? Ongi ibiltzeko. Bakardadean belaunikatzen zan. Iribarren gizon unek uste zuen eguzkiak lagunduko ziola bere eginkizunetan.

Lekeition, aurtxoei, San Juan goizian, goiz-goiz jaikitze esaten die: eguzkiaren ateratzea ikusteko gauza zela: dantza egiten agertzen zala.

Mendiko euskaldunak, illargia ikusten dutenian, gizon iduri bat baduela uste dute. Beruete'ko SABINA OYARTZUN'EK, ara zer esan zidan. Beruete'ko mintzaeran esango dizutet:

*"Gizon bat eldu emen tzen zamaat oteiekin. Da esan emen zion  
"illargiri: "Earki yao or". Ta illargiak esan emen zion: "Ator  
"iree nai balin bauk". Ta orrengatik illargik emen du gizona  
"zama oteiekin".*

(Orain amar urte au aitu nuela).

Eguzkiari bezela illargiari ere gure errian otoitz batzuek esaten zaizkio. Ara nik aituak. (Lenbizikoa MIKAELA ABAB ETXABE usurbildarrak esana: emakume au nere lengusuaren neskamea zan). Illargi bete izaten danean, iru aldiz esaten da otoitz au:

*Illargi begi zabala,  
Jaungoikuak bedeinka zaitzala.  
Zu ikusten zaitun guztiak  
Orixe esan dezala.*

Otoitzño au Gartzarun-en (Basaburua-Ultzama) esaten zan lenago ere. Gure fraile FR. DAMIAN, Okendo'ko kaputxionoetan bizi denak txikitan aitu zuen; ala esan zidan.

Mendaro, Getaria'ko... baserrietan illargiari *Illargi Santua* esaten diote. (Orain ogei ta amar urte ala esan zidan don Jose ZENDOYA Donosti'ko kaia'ko elizatxoan kapellau izanak).

Ituren'go neskame batek illargiari aita gurea esaten zion. Bere etxeko-andreak bein esaten zion: "Kristau ona izango zara noski, bai ta otoitz batzuek ere egiten dituzu, ezta ala" — "Bai". Teresa neskameak, "Egunero Jainkoa'ri, Ama Birjiña'ri, Saindu'ei nere otoitzak egiten dietet. Bai ta ere, egunero, Aita gure bat illargiari". — "Baña, emakume", etxeko-andreak, "zer ari zera, illargiari otoitz egiten? Jentil gauzak ditun oiek, siñisgabekoenak. Kristauek illargiari ez dute otoitzik zuzentzen". Ta Teresa'k: — "Zergatik, ez pã? ain ederra da eta zeruan da illargia ere". (Ramón, nere anaiaren osaba, D. SANTIAGO BENGOTXEA Donostia'n bizi denak au kontatu zidan orain ogei ta amar urte).

Emen bertan, Donosti'ko Ategorrieta'n, *Buskando* deritzaion baserri batean, nere aideak bizi ziren: askotan baserri artan izan nintzen. XOTERA irurogei ta iru urtekoak illargi bete agertzen zenian, bere amonak irakatsia, otoitz txiki au esaten zuen:

*"Jaungoikoa'k bedeinka dezala"*

Onen antzekoa, Zizurkill'en, illargi beteari, otoitzño au esaten da:

*Oi! zein illargi ederra.*

*Begi ederra!*

*Jaungoikoa'k bereinka zaitzala.*

eta onen ondoan iru *Gloria Patri* esaten dira.

Mutil-nexkak bere jostaketan batzuetan illargia eta eguzkia aipatzen dituzte.

Alkotz'en. Ultzama'ko erri txiki ortan, ara zer kantatzen duten:

*Maria txantxarragera,*

*Jesus Santa Barbera,*

*Guardatzen iduzkie,*

*Guardatzen illargie,*

*Kendu, kendu atari ortak:*

*Eztizutela kusi nai.*

Nundik gure artean olako siñismena? Illargiaren agurtze au, nundik eldu da? TEÓFILO BRAGA, Portugal'eko idazlari ospetsuak ara zer dion:

*“Ora um facto curioso foi notado na lingua basca, que parece permitir que aquelles que legaram aos Bascos a sua ‘lingua tiveram un culto lunar’”.*

1880 urtean egindako Antropologia'ko Biltzarre liburuan au arkitzen da. Zuzena ala okerra iritzi au? Bakoitzak bere iritzia.

Gure erria, orain yainkotiarrak dela baitakigu. Bere siñismena, barru-barruan sartua, otoitzetan zabaltzen danian batzuetan naasi xamar da. Gogamen batzuek zuzenak dira: bestiak ez. Naaste au atzetik dator, asabak emana. Ara nola gure baserritarrak otoitzten duten mendian, urrutiko baserrian bizi direnak, eleizatik urrun; apaiza laxter etorri ezin danean.

Ara Otsagabi'n nik aitua:

*Kristi on batek bear luke  
 Igandian pensatú:  
 Aste ártan zónbat áldiz  
 Egin duen bekatú.  
 Bekatuak konfesatu eta  
 Parkazione galdatú.  
 Kristi on bat iltzen denian  
 Egiten da parte fi (bi).  
 Korpus kura enserratu eta  
 Lurrarekin estalí.  
 Arima gaxoa tristerik doaye:  
 Nora doayen eztakí.  
 Arima gaxoa Paradisoko atarian  
 Tristerik eta bakarrik.  
 Gure Yauna atera zaio  
 Piedadez beterik.  
 —Arima gáxoa, zer ekarrazu  
 Zeurekila mundutik?  
 —Humildadea, karitatea,  
 Nik eztut bertzerik ekarri.  
 —Humildadea, karitatea,  
 Eztuzu bertze bearrik.  
 Ainguru onek, ar dezázie  
 Arima gaxua eskutik.*

*Paradisuan eser dezázie  
Bertze guzien aurretik.  
Bertze guzien aurretik eta  
Eskuyetako aldetik.*

Kau erraten duenak urteko ortzilare guzietz irur aldiz, ez suan erre eta ez urian ito; Paradisúan baduke parte, ifernúan ez batere.

(Andre JUANA ENGRAZIA ADOT otsagiarrak otoitz au eman zidan, orain amar urte. Berak bere amari ikasia: bere ama, otsagabiarra ere, orain berrogei ta amar urte il zala, irurogei ta lau urtekin).

Ara emen bertso zarrak Beruete'n bilduak:

*Or goyen Belene'n  
Lau legua Galbario'ra.  
Billatu ninuen andre bat.  
Esan zien: "Ikusi ozo Jesus"?"  
—Bai, andrea.  
Gurutze bat lepoan  
Eta kate bat arrastaka.  
San Juan eta Maalena  
Zituen konpañian.  
Lau agrabiste, (?)  
Iru figure,  
Atera zion lanza (amonak ematen zuen: oiala)  
Eman zion koroa,  
Eman zion lanzada  
Bere kostado sagradotik.  
Kamina ezaun, kamina ezaun,  
Gu lenago juango gera,  
Orazio santua esanez,  
Au urte guziko ostieletan esaten duenak,  
Ateatzen du animea Purgatoriotik.  
Beri bee bekatutik.  
Beri bee bekatutik.  
Zeruun izar,  
Lurren belar,  
Itxasoan ari  
Ain ee pekatu baditu.*

*Izan lituke guztiak barkattuk,  
 Au esaten eztuena,  
 Au dakiena esaten ezpadu,  
 Señalatu izanen da,  
 Azken juizioko eguniin  
 Josepetako zelaiin.*

Erromanze pollitak, olakuak, baserritar artian ezautzen dira. Beti azkeneko bersuetan zemai edo meatxu ori ageri da, batzuetan: bes-tetan saria eskeintzen dute. Ara Beruete'n ere bildua, beste erromanze baten amaia nola ematen dan:

*Au gabiin, euniin, esaten duenak  
 Ateatzen da anima bat purgatoriotik,  
 Bereri araginde aundi eiten dio.  
 Eztakienai aakustiekin obre miserikordiozkoa eitten du.  
 Au aitu ta ikasten eztuena  
 Ateako'a lotsa aundin arte.  
 Ai! Nere Ama Maria Santisima,  
 Ni enazazula atea lotsaundi artin.  
 Atea nazazu bitoriosa, triunfante.  
 Ai Mariakin Salbe.*

Olako otoizak edo, obe, sasi otoitzak, beste errietan ere arki tzen dira. Liburu bat nere eskuetara orain urte asko eldu zan. Bere izena: *Tesoro de milagros y oraciones de la SS. Cruz de Caravaca, de gran virtud y eficacia para curar toda clase de dolencias asi del cuerpo como del alma como también un sin número de prácticas para librarse de hechizos y encantamientos con bendiciones y exorcismos. Oración de Ntro. Señor Jesucrisro.*

Erromanze batean ara zer irakurtzen dan:

*Jesucristo se ha perdido,  
 La Virgen le va a buscar,  
 De huerto en huerto  
 De rosar en rosar...*

Amaia ara nolakua dan:

*Quien esta oración dirá  
 todos los viernes del año  
 sacará un alma de pena  
 y la suya del pecado.  
 Será feliz mientras viva  
 y de toda mala infestación guardado.  
 Quien la sabe y no la dice  
 quien la oye y no la aprende  
 el día del juicio  
 verá la que pasa en él.  
 Amén Jesus.  
 Tres Credos a Cristo Crucificado y una Salve.*

Bi otoitz auek, eskuarazkoa eta gaztelakoa era bateko dira, agerian dago. Prantzian, Españian, Ingalaterran ere... arkitzen dira otoitz edo erromanze batzuek: *Pater noster*, *Ave Maria* eta *Credo* asten direnak. Ara Beruete'n billatu nuena:

*Jesukristo egiazkoa,  
 Guregatik zaudena  
 Korona batiin amarratuik,  
 Zure zain dibinoak daude  
 Kañabera biurtuik.  
 Zeruko argi guzik  
 Daude illunduik.  
 Kristo badeamate  
 Kalian azotatuie.  
 Kristok ezteama  
 Aldiin laonik  
 Konpasioak ezpada besteik.*

(Beste eraz esaten dute:

*Kristo badeamate  
 Kalian azotatuik.  
 Kristok ezteama aldian barberik  
 Zauri aundi sendatuko dionik).*

Jarraipena:

*Amaberjiña dago*  
*Etxeaa erretiatuik,*  
*Eztakila bere Seme Jaun dibinoan berriik.*  
*San Juan Ebanjeliste'k*  
*Oiu ein dio atetik:*  
 —“*Amaberjiñe, laxter egizu etxetik,*  
*Zure Semia or deamate*  
*Kalian azotatuik”.*  
 —*Ai! au berriin berri tristii!*  
*Nundik noake nee Semiingana?*  
*Nuntez Galbarioko mendiin,*  
*Aldapa luze,*  
*Bidea laur.*  
*O nere Seme iñorgabe,*  
*Zeruen eta lurreen kreadorii.*  
*Au esaten duun pekatari*  
*Ez uriin ittoko,*  
*Ez suan erreko,*  
*Iltzen denin zerun arkittuko.*  
*Pater noster txikii,*  
*Jesus penitentzi.*  
*Lurrak dekarra arogi,*  
*Txotxak arduan gorrii.*  
*Illargi lujuri (?)*  
*Paradisuko giltzadi.*  
*Paradisuan zenbat ate?*  
*Paradisuan zazpi ate.*  
*Nogenian (ni ogenian) sar nadian*  
*Oñek t'eskuk bustiitzen.*  
*Oial txurian txupatu.*  
*Uxo txuri bat bidian opatu.*  
 —*Uxo txuria, zer dekartzu?*  
 —*Olioakin krisume.*  
*Osasunekin pakea.*  
 —*Oi guzik badittuzu,*  
*Bataiatu nazazu.*  
 —*Nik eztezaket batiatu.*  
*An dago Erromako*

*Zubi zabalean  
 Zeruko Jauna,  
 Urrez urrezaturik,  
 Au gabiin, eguniin,  
 Iru aldiz esaten dugunak  
 eztaukila ifernun parte.*

Ara orain *Ave Maria Xuria*. Auritzen (Burguete) ITURRALDE-tar J. LORENZO'ri artua. Otoitz au iru aldiz, urtero, ortzirale guziz esan bear da.

*Ave Maria xuria,  
 Xuria ta ederra,  
 San Josepen esposa maitia,  
 Anparatzalean anpara nazazu.  
 Zeruko eskaleretan,  
 Trinite'ko arketan,  
 Jesukristo'k meza berria eman zuen egunian  
 An ziren San Juan ta San Pedro,  
 An ziren amabi apostoluek ere.  
 Anaia batek bertzia konfesa.  
 Biamunian goizik komeka.  
 Oi urteko ortzileretan erten duenak [ferraten]  
 Eztuela ikusiko ifernurik.*

Dakienak eztakienai erakusteko obligazionia. Aitu ta ikesi nai eztuenak azken Juizio'ko egunian seinalatua.

Onen antzeko beste otoitzak Gaztelerrian badira. KURT SCHINDLER'en liburuan (*Música y poesía populares de España y Portugal*) irakurri litezke. Ara orain beste otoitza. *Credo Pinpilina* izendatua.

*Credo pinpilina,  
 Bidian lokartu,  
 Berrogei aingeru,  
 Ainbeste liburu.  
 Hek orok Jesusekin akortu,  
 Jesusek eman zautan  
 Belarrezko kurutze bat.  
 Arekin ibil nindain,  
 Gaixtoak aparta nintzan.*

*Obligazione saindu ori  
Dakinak eztakienai  
Erakustea obligatua da.  
Ikasten ahal duenak  
Ikasten ez badu,  
Azken Juizio'ko egunean  
Jainkoa'k galdeginen du.*

Otoitz au orain amaika urte, Luzaide'ko baserri batean, (*Argina* bere izena) FACUNDA KAMINO'ri artu nion.

Onen antzeko bat (azkenekoa) aituko duzute. Otoitz auek nabarmenak dira. Batzuetan gauza pollitak, bestetan itzak zentzu gabe... Dena naasia eta orain guretzako illunak, zer esan nai duten konpreni gabe.

Facunda Kamino neska gazteak esan zidan *Ave Maria xuria* au:

*Ave Maria xuria,  
Bost penitentzia,  
Lurrak dakar ogia,  
Xoxak ardan gorria.  
Illargia lukaria,  
Parabisuko giltzaria.  
Parabisuan zenbat ate?  
Zazpi ate.  
Hetaik oberenian sar nindain.  
Ezkerreat biur nindain (ez nindain?)  
Eskuiñaz zeina nindain.  
Urzo xuria bidian gelditu.  
—Urzo xuria, zer dakarrak or?  
—Olibo eta krisma.  
—Haugi, har eta batea nezak.  
—Ez, ezaket batea.  
—Zeren ez?  
—Aren ez.  
Zeren Jesukristo gure Jauna or dago  
Erroma'ko zubi puntan yarririk,  
Urrez urrezaturik,  
Zilarrez zilarrezaturik,  
Argizaiaz xuriz pintaturik,  
Elorri xuriz brodaturik.*

Hau gábian, hau egúnean, hau iru áldiz erraten duenak ez dauka ariman bekaturik.

Olako otoitzak, siñeskerikoak, Catalonia'n ere zabalduak ziren. Amaseigarren eunkian, Vich'ko Apezpiku BENITO DE TOCCO-k 1568 urtean, mezu edo pastoral bat konfesoriei zuzendu zuen:

“les exhortaba a no absolver a las mujeres que dijeran esta clase de oraciones si no hacian propósito de no reincidir y la oración prohibida así era el “Pare nostre petit”, gure “*Pater noster txikia*”.

Geyenetan emakumeak otoitz auek esaten zituzten. Bordele'n nintzelarik, ango liburutegian bil-billazka nenbillen eta ara zer topatu nuen: “Proceso contra Anna Marco, viuda de Frco. de Catro de Epila” (aragoitarra, noski). Emakume unek sorginkeriak botatu zituen fray Gil de Insa'ri. Ara prozesu untan zer esaten dan:

“y que la dha Anna Marco dezia doze palabras que llamava las *retornadas* y de *Moysen* y las enseñava a algunas personas porque dezia eran para que no muriesen sin confesion”....

Itz auek *retornadas* (biurrituak) nolakuak ziren? Lekeitio'koak era ontara:

*Esaiak bat: gure Jauna.*

- » *bi: Erromako altara bi.*
- » *iru: Trinidadiak iru.*
- » *lau: lau Ebanjelistak.*
- » *bost: Jesukristo'ren bost llagak.*
- » *sei: sei argillarrak.*
- » *zazpi: zazpi Sakramentuak.*
- » *zortzi: zortzi oliaziñoiak.*
- » *bederatzi: bederatzi gozuak.*
- » *amar: amar zeru ederrak.*
- » *amaika: amaika milla aingeruak.*
- » *amabi: amabi Apostoluak.*
- » *amairu: Kukurruku.*

eta auek esanaz gero, atzetik asten zan dena esaten asieraño.

Otoitz auetan dena naasten da: siñes-zuzenak eta siñeskeriak...

Lekarotz'en ere bildu det otoitz oker au.

Euskalerrian aunitz zabalduak dira Santa Ines'i zuzendutako otoitzak. Zertako esaten dira? Amets txarrak ez izateko. Lekeitio'n au esaten da:

*Andra Santa Ines,  
Bart ein dot ames.  
Ondo bada, bijon partez,  
Txarto bada, bijon aldrebes.*

Orio'n:

*Nere Amandre Santa Ines,  
Bart arratsean egin det amets.  
Bart egin badet gaitzez,  
Gaur egin dezala onez.*

Donostia'n, ene aide bati, BUSKANDO'KO JUANATXO'ri aitua, berak bere amari ikasia:

*Nere Amandre Santa Ines,  
Bart egin det amets:  
Txarra balin bada, dijuala bere bidez.  
Ona balin bada, izan bedi beorren amorez.*

Azkoitia'n, Arraiotz'en, Alkotch'en... ere esaten da. Zumaia'n esaten zan:

*Nere Amandre Santa Ines,  
Bart egin dut amets.  
Bart egin badut gaiztoz,  
Gaur egin zadan onez.  
Bekar gurutzia  
Jesukristo'ren partez.*

1923 urtean *Bonloc'en* nintzen. Hazparne'ko etxadi batean. Gizon xahar-xahar batekin izan nintzen eta berak otoitz au eman zidan: *Oherakoan S. Luis Erregeak egiten zuben otoitza* esaten dana.

*Banoa loaren hartzera  
Jesus, zure izenean.  
Gau eta egun begira nazazu;*

*Ene etsaien artean.  
 Jauna, zure odol dibinoaz  
 Erosi nauzu munduan,  
 Arren, errezibi nazazu  
 Hil eta ondoan zeruan.*

Gizon xahar unek MANEX ELIZONDO zuen izena. Laurogei ta sei urtekoa zen. Bonloc-en (*Lekuine* euskeraz) bizi. Gizon au urte artan 42 urte azkeneko aldiz Baiona'n izana zala, eta oñez... Igandero mezara juaten zenian, ara nolako agur pollita, illerrian sartzian, esaten zuen:

*Agur, hilak eta biziak.  
 Zuek gu bezala izanak.  
 Gu ere zuek bezala izan beharrak.  
 Yinkoak dizula egun on (gabon).*

Berak esan zidan ere, Euskalerrian ezkonberriak, urte baterako, ordañik gabe, sakristau egiten zirela. Urteberrian apaizakin bazkaltzen zuten eta ola, berriei, sakristautza ematen zien.

Erdalerrri'ko ume-otoitza *Cuatro esquinatas tiene mi cama* Euskalerrria'n ezaguna da. Otoitza aueri, baña, indar aundia ematen diote batzuek. Ara orain 30 urte zer esan zidaten Elizondo'n. Kontatuko dizutet gertakari bat berak kontatu zidaten bezela.

“Neskatxa batek zituen bi senargai. Ta batek man zion dasafioa arekin ezpazen ezkontzen ilko zuela. Ta gau batez sentitu zuen (neskatxa goatzian zagola) asotsa kuartoan. Ta derrepentian, lotan zagola, piztu zitzaizkion lau argi goatze lau kanttonetan. Eta ikusi zuen senargaia kutxillo batekin il biar zuela. Lotsaturik goan zen senargai ura. Neskatxa arek egunero otoitza au erraten zuen:

*Nere goatziak lau konttoiñ.  
 Lauetan lau aingeru.  
 Amaberjiña erdien.  
 Nere arimen guardien”.*

GRACIOSA ZUGARRAMURDI, aniztarra'k, 48 urtekoa, txikitan otoitza au ikasi zuela. Erakatsi zioten edozein bearretan, gabaz, esateko.

Elzaburu'ko JOSEFA JAUNARENA'RI 1923 urtean au artu nion,

berak apaizari ikasia:

*Jesus etzikin, (etzitin?)  
 Jesus yaikitzin,  
 Jesus dut aita,  
 Birjiña dut Ama.  
 Apústuluk osabak,  
 Juan milla guarda.  
 Jaungoikoa atoz nerekin etzitera,  
 Luak artzen ba'nau iratzártzera,  
 Desmaiatzen ba'naiz akordátzera,  
 Zere ameka mille birjiñekin  
 Kandela bedeikatuekin argitera.*

Onen antzekoa, ara Santander'eko *romance* baten zatia:

*Jesucristo es mi padre,  
 Santa María mi madre,  
 Los ángeles mis hermanos,  
 Me agarraron de la mano  
 Desde Belén a una fuente;  
 Me pusieron cruz en frente  
 Pa que el diablo no me atiente  
 ni de noche ni de día.  
 Pater Noster, Ave María.*

Aingeru guardakoa'ri, leen aipatutako Elzaburu'ko andreari artua, ara beste otoitz bat:

*Aingeru guardikoa,  
 Guardiguzu:  
 Yánian ta edánian,  
 Gában ta egúnian,  
 Gabiltzen pausu guzietan,  
 Nere eriotzeko trántzian.*

Berute'n ola otoizten dute:

*Ai, nere aingeru guardikoa,  
 Guarda nazazu  
 Gaiztoán poderetik.  
 Orain guardatu*

*Eta gero presentatu  
 Jaunen aurrin,  
 Jaunen etxiin.  
 Jesus San Miel,  
 San Grabiel,  
 San Rafael,  
 Jaune, ni lotaa noa.  
 Lo ontan iltzen ba'naz,  
 Guarda nazazu,  
 Bee lau aingerukin.  
 Yinkoakin etziten naz,  
 Yinkoakin jekitzen naz,  
 Yaune ni zurekin:  
 Etsaie, ken ai emendik.  
 Ik eztakek neekin egitekoik.  
 Biba Jesus,  
 Il bedi pekatu,  
 Guzioen Kreadori  
 Guzioen Salbadori  
 Izan zazu  
 Gure pekatuz miserikordii.  
 Nere Jaun Jesukristo,  
 Nere biotzaan Yabi,  
 Barkaizki pekatuk.  
 Beak badaki zenbat dittun.  
 Eman beza mundu untan bere grazi,  
 Besteakoa salbazioa.  
 Ni gau santu untan iltzen ba'nau  
 Auxe izan da nere konfesioa.*

Zuberoa'n, etzateko puntuan, au esaten da:

*Jesüs, etzaten nüzü zure izenian  
 Gau et'egün begia nezazü,  
 Ene etsaien oen artetik. Alabiz.*

Trumoi eta tximista aldian esan oi da Zuberoa'n (Sainte Engrace) Santagrazi-n.

*Santa Barbara, Santa Lilia,  
Yesukristen kürütxe saintia.  
Otoitze hau erraiten den lekian  
Ez ta pausatüen ühülgia.*

Mutriku'n:

*Santa Barbara, Santa Kruz,  
Jauna balia zakiguz:  
Iñusentien ogixa,  
Jauna, miserikordixa.*

Gurutzea'ri Zuberoa'n otoizño au:

*Kürütxe benedikatia,  
Jesüs'en ohe haitatia:  
Hilen eta bizien  
Othoi zü bakia.*

Igandetan, meza nagusian, ogia bedeinkatzen da. Puskatxoa artzen danian esaten da:

*Ogi bedeikatua,  
Zerun salutatua,  
Aldarian bedeikatua.  
Gaur zortzi artio  
Iltzen ba naiz  
Iduki nazazu salbátua...*

Ur bedeinkatua artzen danian, Zuberoa'n esaten da:

*Garbi nezazü, Yauna, zure sakrifizio saintiaren  
huraz eiezu ene arima elhürra bezain xuri.*

Ara Arraiotz'en oitura pollit bat leenago egiten zana. Iturritik ura etxera, lenbiziko ferreta ekartzen zenian, ferretakoak, etxean sartzian, esaten zuen: *Benedicite* eta barnekoak: *In nomine Domini*. Au andre xahar bati (84 urtekoa) aditua.

Erronkari'n oitura goxo bat izaten zan. Emakumeak, elizara jua-teko, apaizaren kasullak zuen margoakin bere mototxak apaintzen zituzten.

Ba dakizute nola erri batzuetan, Baztan'en, Etxarri'n, Lekeitio'n... gizonak, azkeneko Ebanjelioan, mezan, agur egiten dioten batak bestiar *AUNITZ URTEZ* esanaz. Olako agurtza beste errietan apaizak ere aldaretik egiten ote zuen ala ez, ezta kigu. Baña Elizondo'n nintzelarik, elizako liburu zarrak erabilten, ara zer atzeman nuen:

“Mandamos al Vicario no haga más la ceremonia que suele de Bolber al pueblo en acabando la misa mayor y decir los Buenos Días por ser contra ceremonias y toda Buena Razón”.

Apezpikuak emana 1564 urtean.

Ingumaren kontra Baztan'en, Lekarotz'en, artu nuen otoitz au:

*Sállok, Sámark,  
Santa Mária,  
Apartákik  
Ingume Mária.  
Sortu bataiatu,  
Aingeru on bat  
Bidian topatu.  
San Bartolomé Aingerua  
Niri baliátu ta enkomendátu.*

Inguma ori era batzuetan agertzen dela erritarrak esaten dute. Iruritar andre bati txakur beltza bezela ageri zaiola, omen diote. Txakur ori *Etxerri* estatutik etxeraño aren atzetik jua zan. Etxera eldu eta, andreak esan omen zion: “Onen partetik etortzen ba zara, mintza zaite: gaixtoen partetik eldu ba zara, onda zaite”. Au aituaz, txakurra ayendu zan.

Baztan'en, Lekarotz'en oeratzean sua estaltzen da modu ontan: iru gurutze egiten dira esanaz:

*Aitaren  
ta Semearen  
eta Espiritu Sainduaren  
izenean. Amen.  
Santa Kurutze  
Iru urre Kurutze  
Aingeruk zatozte biar goizian*

*Gure etxera su eske.*

*Etsaia apartakit gurutzearen indarrez. Amen.*

Gero sua estaltzen da eta suburnia jartzen da etzanta. Palakin gurutze-señalea egiten da: eta kebidea edo tximinia ukitzen da eta suburniaren gañean, kurutze eran pala ori jartzen da.

Berroeta'n, Baztan'en, sua itzaltzean iru gurutze egiten dira esanaz: "Sandi Laurendi / nik su estali / Gure etxeko goatzera gan / ta Aingeru guardietakoak gure etxera". Prantzes idazle batek, Maiten Etchelar, edestizun edo novela batian su gaiaz esaten du: "...la maison élue qui perpétuait, peut-être, en Pays Basque le culte païen du feu, dont quelques survivances se retrouvent. N'y a-t-il pas à Baignorri une maison où la tradition veut que le feu ne s'éteigne jamais, la maison feu feu?" Sunbilla'n eta Yabe'n larunbat sainduan su benedikatua eramaten da. Etxera elduz gero beetik sua eldu dela gazti-gatzen da. Orduan, goikuak kalera sukaldeko su-pala bat kanpora botatzen dute. Au eginez geroz suberri benedikatuakin igotzen da eta supazterrian botatzen da.

Azienda edo aberiak ziñatzen dira ere modu ontan: Asieran gizona ziñatzen da bera. Gero iru aldiz egiten du berbera aziendakin; esaten du:

*Yaingoikuak eta Ama Birjinak dutela parte.*

*Aingeruak bertze aren bertze.*

*Etsai gaiztuak baterez.*

Ziñatze au Lekarotz'en egiten zan.

Baztan'en ere ardiak borda'n sartzen direnean au berbera esaten da eta eskuakin etsaia urruntzeko keñuak egiten dira.

Gure baserriarrak jende onak dira, yainkotiarrak, elizakoak, baña naasten dituzte eleizan aitua eta beste oitura zaarrak etxean ikasiak.

Ganderailu'an (Candelaria) Luzaide'n ara nola bedeinkatzen diran etxeko jendiak eta aberiak. Ganderailu arratsian, afalduz geroz, andrea belauniko jartzen da. Etxeko jaunak argizagiekin benedikatzten du. Iru aldiz argizagi oriekin andrearen burua inguratzen du, muñ emanaz bakoitzean, eta esaten du: *Bela Rebelazione Funzione (Lumen ad revelationem gentium, latinez)*. Puntu ontan argizariari

muñ ematen dio. Gero argizariaren iru ttanttak ezkerreko sorbaldan botatzen ditu eta andrearen ille puskatxo bat erretzen du: iru ttantta, besterik ez, bota bear dira. Etxeko guziekin ori bera egiten da. Bedeinkatzen da ere etxea, sarbidean; gero ukullua eta abere-adarrean, ezkerrekoan, iru ttantta oiek botatzen dira.

Arraiotz'en, Baztan'en, berbera egiten da. Baña iru ttantta oiek soiñen bueltan botatzen dira. Auritz-berri'n ttantta oiek txapelaren barnean botatzen dituzte.

Leenago esan dizutet gure baserritarrak naasten dituztela erreligioko gauzak eta siñeskeriak. Auritze'ko Larrañeta aita berberak, au kontatu zidan. Mutil koxkorra zen, amairu edo amalau urtekoa. Ory'n, Irati'ren aldian, beiak eramaten zitun, Orbaizetatik juanaz. Biga bat, amairu ala amalau illabetekua, saltoka ari zen, eta lurrera erori. Larrañeta au, larri-larritan, Orbara'ko artzai baten billa juan zan. Artzai ura 75 urteko zen; txabola batian bizi zan. Unek esan zion: "Nik baidut nere antziñakoei otoitz bat ikasia: batzuetan esaten oi dut. Yarri belauñiko". Ala yarri ziren biak eta bera, zarrak:

*Trentadóren poderósoa,  
Konbéni bálín báda,  
Azienda goni  
Atera dezozu barnean duen gaitza.  
Ura, gatza eta garagarra.  
Aita gúria eta Ave Maria.*

Larrañeta'k esan zidan biga ori jaiki zala eta bere lagunen billa juan zela. Beste gaitzik izan etzuela beñere.

\* \* \*

Luziagoa egingo nuke nere mintzalditxo au. Nere ingurrazti edo kuadernoetan polliki bildu ditut olako otoitzak, zuzenak eta okerrak. Nere ustez, baña, esandakoak, gure erria zer den, nolakoa den jakiteko, naikuak dira. Euskaldunak beste Europa'ko biztanleak bezela, señeskeriak ba-dakizkite: ez gutxiago, ez geyago. Nundik unat ekañriak? Nork yakin...

Leen esan dizutedan bezela, erriak, edozein errik, otoitz onak eta siñeskeriak naasten ditu. Batzuetan siñeskeri oiek ere pertsu pollitak dituzte. Gorde ditzagun, bildu ditzagun ale oiek: euskaldundu

dira eta euskaldunentzako, gauza pollitak gordetzeko.

Amaitzeko bada, pertsulariek bezela, nik esango dizutet: “gaizki esanak barkatu”, nere euskera kaxkarra eta erdi-purdikoa izan ere. Jaun-Andreak, gabon eta agur.



## INDICE



INDICE DE LAS CONFERENCIAS  
TOMO V (de 14 a 30)

	Página
14. San Francisco, trovador divino .....	11
15. El humorismo en la música pura .....	31
16. Txistu et txistularis .....	55
16. Txistu y txistularis (versión castellana) .....	71
17. La música en las escuelas vascas .....	87
18. Txistu y danzas .....	103
19. Oraciones, prácticas religiosas y medicinales populares .....	137
20. Médicos y medicina popular en el País Vasco .....	173
21. Teatro Vasco - Saski-Naski .....	189
22. Joanes de Anchieta y su obra musical .....	203
23. Solesmes .....	215
24. San Francisco, inspirador de música .....	231
25. Flora y fauna en la canción popular vasca .....	247
26. Música Hispánica de Cámara (siglo XVIII) .....	285
27. La música moderna en la iglesia .....	295
28. El <i>Motu Proprio</i> y la canción popular religiosa .....	311
29. Quelques notes au sujet des médecins et des médecines populaires ..	331
30. Euskal-erriko otoitzak .....	351
Indice .....	373



INDICE DE LAS CONFERENCIAS  
TOMO IV (de 1 a 13)

	Página
<i>Prólogo</i> .....	9
<i>Al lector</i> .....	15
CONFERENCIAS	
1. De música popular vasca .....	23
2. Euskalduna abeslari .....	75
3. Cómo canta el vasco .....	91
4. Comment chante le basque .....	113
5. Quelques caractéristiques de la chanson basque .....	139
6. Berceuses basques .....	167
7. La canción popular religiosa y artística, en sus diversas manifestaciones	189
8. La canción vasca (San Sebastián) .....	225
9. La canción vasca (Vergara) .....	247
10. Essai d'une Bibliographie musicale basque .....	269
10. Ensayo de bibliografía musical vasca (versión en castellano) .....	301
11. Canciones de cuna .....	331
12. Quelques observations sur la manière de recueillir les chansons populaires	349
12. Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares (versión en castellano) .....	363
13. Canciones infantiles populares vascas .....	377
Ejemplos musicales .....	401



## COLOFON

ESTE VOLUMEN SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL DÍA 22 DE DICIEMBRE DE 1985.  
EN LOS TALLERES DE IMPRENTA AMADO DE BILBAO















