

Un tambor de la Guerra de la Independencia en unas fiestas Patrimonio de la Humanidad: el baile del Torneo de Algemesí (Valencia)

Andrés Felici Castell

Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte
Miembro de la Cátedra de Música y Danza Tradicional
Universitat de València
andres.felici@uv.es
ORCID ID 0000-0001-6745-5171

Recibido 01-01-2024 / **Aceptado** 26-02-2024

Resumen. Las Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí (Valencia), declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el 2011, poseen una serie de danzas entre las cuales destaca por su antigüedad y singularidad la de los *Tornejants*. En este baile, existente entre los siglos XVII-XIX en múltiples localidades valencianas, se simula un torneo entre los danzantes que realizan las ejecuciones al ritmo de los toques de un tambor. Todavía se conserva y se utiliza el primitivo tambor del baile, en cuyo cuerpo se puede leer una inscripción que identifica su procedencia: «Regimiento Provincial de Cuenca». En el presente estudio se describen las características de dicho instrumento, cuya sonoridad sigue sorprendiendo a los intérpretes actuales; se intentan aclarar sus orígenes estudiando la historia de dicha compañía militar, buscando su fecha de realización a partir de la comparación con otros ejemplares; se realiza una hipótesis sobre su caída en desuso y su llegada a Algemesí para gozar de una nueva utilidad; y por último se analiza la importancia que ha tenido el instrumento en sí, del cual se han realizado diversas copias sin haber logrado adquirir la misma sonoridad.

Palabras Clave: Tambor, Torneo, Música militar, Patrimonio de la Humanidad, Algemesí.

A drum from the War of Independence at a World Heritage festival: the Tournament Dance of Algemesí (Valencia)

Abstract. The Festivities of the Virgin of Health of Algemesí (Valencia), declared a World Heritage Site by UNESCO in 2011, have a series of dances among them the *Tornejants* which stands out for its antiquity and uniqueness. In this dance, which existed between the 17th and 19th centuries in multiple Valencian localities, a tournament is simulated between the dancers who perform the executions to the rhythm of the drum beats. The primitive drum of the dance is still preserved and used; on whose body an inscription can be read that identifies



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

its origin: «Regimiento Provincial de Cuenca». In this study, the characteristics of this instrument are described, its sound still surprises current performers; attempts are made to clarify its origins by studying the history of this military company seeking its date of creation based on the comparison with other specimens; an hypothesis are made about its disuse and arrival in Algemés to enjoy a new utility; and finally, the importance of the instrument itself is analyzed, from which various copies have been made without having achieved the same sound.

Keywords. Drum, Tournament, Military Music, World Heritage Site, Algemés.

Introducción

El baile del Torneo de Algemés (Valencia), que participa cada 7 y 8 de septiembre en las fiestas patronales dedicadas a la Virgen de la Salud, declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011, posee un elemento especialmente singular: su tambor. Poco se sabe de este instrumento que lleva tocándose en la danza durante más de un siglo y que ha pasado prácticamente desapercibido para muchos estudiosos de la fiesta. Solo una inscripción poco apreciable, grabada en su cuerpo, en la cual se puede leer «Regimiento Provincial de Cuenca» es la única pista que poseemos como punto de partida para intentar rastrear su historia. En el presente estudio intentaremos aclarar un poco más su origen y aportar nuevos datos sobre los avatares que acabaron trayendo este centenario tambor a dicha localidad de la ribera del Júcar. Pero en primer lugar hemos de analizar brevemente la importancia de esta antigua danza y su música.

El baile del Torneo

El torneo es una danza singular de carácter marcial con una gran tradición histórica que consiste en un enfrentamiento fingido e incruento en el que sus intérpretes, habitualmente en número de seis u ocho y con vestimenta de tipo caballeresco, saltan, se cruzan y hacen movimientos arriesgados mientras juegan con una vara fina de haya a manera de arma, en sustitución de las antiguas lanzas o espadas, la cual hacen vibrar y lanzan al cielo con movimientos de gran habilidad y destreza.¹

Esta danza ya existía en el siglo XVII y en esa misma época está documentada en Valencia², adquiriendo en el XVIII un formato más semejante al actual, acompañado musicalmente siempre por un tambor y en ocasiones también por

¹ «El torneig és una dansa singular de caràcter marcial amb una gran tradició històrica que consisteix en un enfrontament fingit i incruent en què els seus intèrprets, habitualment en nombre de sis o huit i amb abillament de caire cavalleresc, salten, s'entrecreuen i fan moviments arriscats mentre juguen amb una vareta fina de faig a manera d'arma, en substitució de les antigues llances o espases, la qual fan vibrar i enlairen cap al cel amb moviments de gran habilitat i destresa». Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Els guerrers de la festa. La dansa dels torneiants en la tradició valenciana*. Institución Alfonso el Magnánimo, p. 17.

² Sobre esta danza en Valencia se puede ver: Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). *Ball de torneiants. Passat i present d'una dansa valenciana. III Congrés Universitat de València - Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immaterial. Experiències en el territori valencià*, pp. 65-75. Universidad de Valencia; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Op. cit.*

un pífano. Es a partir de este siglo cuando empezará a extenderse por numerosos pueblos valencianos, aunque durante el XIX y principios del XX irá desapareciendo, manteniéndose de manera ininterrumpida únicamente en Morella y en Algemesí. En los últimos años, algunas localidades donde el baile estaba documentado lo han recuperado, inspirándose para su reconstrucción en los únicos dos existentes, especialmente el de Algemesí.

En Morella esta danza, conocida como el baile de los Torneros, se ejecuta dentro de las festividades del Sexenio en honor a la Virgen de Vallivana, que se empezaron a celebrar en 1673. En este caso abre la marcha un joven, llamado el ángel, que marca el sentido rítmico de la danza, pero sin realizar coreografías, portando una espada en su mano derecha. El resto de componentes se disponen en fila, realizando las evoluciones, hasta siete diferentes, que se ejecutan al son del tabal y la dulzaina.

Otra localidad donde se realizaba este tipo de baile era Sueca, documentado por primera vez en 1770, aunque se perdió durante las primeras décadas del siglo pasado, actuando por última vez, de forma esporádica, en 1948, aunque se ha vuelto a recuperar en el 2006. Por su parte en L'Alcúdia la noticia más antigua de la presencia de un baile de torneo se remonta a 1746. Sabemos que estaría configurado por nueve integrantes y que desde finales del XIX utilizaba espadas en vez de varas para sus coreografías. La danza a partir de las primeras décadas del siglo XX iría cayendo en el olvido y solo actuaría en casos puntuales, como en 1948 o en 1984. En el 2007 fue recuperada definitivamente y volvió a participar en las fiestas patronales de la Virgen del Oreto. Como novedad en su música, además del tambor se utiliza el flautín, a modo de pífano, para ciertos pasajes de algunos bailes³.

Además de estas localidades, hay otras en las que se tiene constancia de la presencia de un baile de torneo durante algunas épocas o años concretos, y que hoy en día no se han recuperado. Es el caso de Alzira (documentado entre 1724 y 1868), Xàtiva (entre 1753 y 1813), Silla (entre 1856 y 1897), Carcaixent (1899), Almussafes (entre 1880 y 1883), Benifaió (entre 1857 y 1878), Picassent (entre 1856 y 1872), Alginet (entre 1858 y 1868), Albalat de la Ribera (entre 1857 y 1861), Cullera (entre 1816 y 1891), Sollana (1939), Meliana (1868), Catarroja (entre 1857 y 1891), Bétera (1885), Castelló de la Plana (en 1789 y 1866), Lliria (entre 1762 y 1774)⁴, Alcoi (1768), Vila-Reial (1791), Alcora (1798), Meliana (1868), Sogorb (1850), Requena, Altura, u Ontinyent (recuperado en el 2022)⁵.

Los Tornejants de Algemesí

Las fiestas en honor a la Virgen de la Salud que se celebran cada 7 y 8 de septiembre en la localidad valenciana de Algemesí, fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011. Los principales actos

³ Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). *Op. cit.*, pp. 70-71.

⁴ De esta danza en concreto, conocemos la partitura que se interpretaba en pífano: Uriel, D. (1946). Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales. *Saitabi* (20-21), p. 100. La misma melodía era utilizada también en la comparsa de los Tornejantes o Danzantes del baile de Torrent: Valero Montero, G. (1893). Coreografía valenciana retrospectiva. El baile de Torrente. *El Archivo. Revista de ciencias históricas*, (7), p. 220.

⁵ Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Op. cit.*, pp. 247-268.

del programa festivo son tres procesiones que se desarrollan el día 7 por la noche –la de las Promesas–, el día 8 por la mañana –la *Processoneta del Matí*– y el mismo día por la tarde –la procesión General–. Su mayor atractivo son fundamentalmente los bailes que preceden a la imagen patronal: la *Muixeranga* –una danza ritual caracterizada por sus figuras plásticas y torres humanas, el principal antecesor de los *Castellers* catalanes–, los *Bastonets* –una baile guerrero en que los participantes realizan coreografías golpeando palos y planchas–, las *Pastorettes* –una danza de niños y niñas ataviados de pastores–, la *Carxofa* –un baile de mujeres adolescentes que trenzan cintas atadas a un palo, los *Arquets* –otra danza de mujeres adolescentes donde se realizan coreografías con un aro en las manos–, el *Bolero* –típico baile valenciano de parejas– y los *Tornejants*, además de una danza de Gigantes que solo desfila en una procesión, recuperada en fecha reciente, el 2007⁶.

Es precisamente el penúltimo baile referido, el del Torneo o el de los *Tornejants*⁷, uno de los que más llama la atención por su antigüedad, su singularidad, sus solemnes coreografías, su gran carga simbólica y su acompañamiento musical, que queda reducido a los toques de un seco tambor [figura 1].



Fig. 1: Los Tornejants de Algemés realizando la Fuga en la procesión de las Promesas, ante el Guion de la Virgen. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

⁶ Sobre esta fiesta, a nivel general, se pueden consultar como obras imprescindibles: Domingo Borràs, J. A. (1983). *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Domingo Borràs, J. A. y Jarque, F. (1999). *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Llácer Bueno, F. J. (2015). *Llibre gràfic de la Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. Ayuntamiento de Algemés; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*. Universidad de Valencia; Felici Castell, A. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 1). Institución Alfonso el Magnánimo; Domingo Borràs, J. A. (2023). *La Humanitat d'un Patrimoni. Festeres i Festers de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés*. La Imprenta CG.

⁷ Además de las obras señaladas, para hablar del baile de los *Tornejants* de Algemés, resultan imprescindibles los siguientes trabajos: Prósper Bremón, J. M. (2 de abril de 1926). Las danzas de la Villa de Algemés (continuación). *Las Provincias*, p. 5; Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Op cit.*, pp. 112-116; Escartí, L. (2022). *Memòria viva d'Algemés* (Vol. 2). Ayuntamiento de Algemés, pp. 177-187; Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, pp. 169-181.

Los *Tornejants* de Algemesí están documentados por primera vez en una crónica de las fiestas realizadas en la localidad de Agullent en 1800, donde se hace mención de una «compañía de torneantes» procedentes de Algemesí, que intervinieron los días 4 y 5 de septiembre⁸. Si en esta fecha el baile ya actuaba en otros municipios sería porque gozaba de buena fama y por lo tanto no estaría acabado de crear, sino que previsiblemente ya llevaría varios años de rodaje, por lo que su origen habría que buscarlo en el siglo XVIII.

Aunque algunos han querido ver cierta influencia del baile de Torneros de Morella, buscando como conexión a los sacerdotes hermanos Blai y Josep Querol, oriundos de esta localidad, que estuvieron ejerciendo su ministerio en Algemesí durante la primera mitad del siglo XVIII (1711-1748)⁹, como hemos visto, en esta época existían varios bailes de torneo en municipios más cercanos, como por ejemplo Alzira –que dista unos 5 km–. No obstante resulta interesante que por ejemplo José Inzenga a finales del XIX hable de los bailes de torneo en la provincia de Valencia, y aunque señale que habían sido muy populares, afirme que el lugar donde se conservaba con mayor importancia era Algemesí¹⁰.



Fig. 2: Los Tornejants en una fotografía del primer tercio del siglo XX. El primero de la izquierda es José Marco, el tío Corello. Al fondo destaca el percusionista con el tambor primitivo. Fotografía: fondo Museo de la Fiesta de Algemesí

⁸ Marín Crespo, C. V. (1801). *Descripcion de las Fiestas del Centenar que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*. Oficina del Diario, pp. 13-14.

⁹ Domingo Borràs, J. A. (2023), *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Inzenga, J. (1887). *Cantos Populares de España*. Valencia. Antonio Moreno, p. 9.

Gracias a los libros de cuentas de la fiesta conservados, conocemos a lo largo del siglo XIX los nombres de algunos de los maestros del baile de *Tornejants*: Vicent Ibáñez (1830-1843)¹¹, Francesc Castanyer (1847-1867), Vicente Rubio (1869) y Mariano Ferrís (1872-1880). En 1905 empezó a bailar José Marco Castell (1888-1968), conocido como el *tio Cacau* o el *tio Corello*. Después de la Guerra Civil, y puede que incluso los años anteriores, ocupó el cargo de maestro de la danza, hasta 1952, fecha en que lo dejó por discusiones con los bailadores más veteranos [figura 2].

Entonces fue sustituido por Salvador Espert Castell hasta 1961, en que abandonó el baile. En aquel momento entró un nuevo grupo formado por Vicent Castell Llácer que incorporó de nuevo en 1963 al *tio Corello* como maestro, hasta que en 1966 se lo dejó por la edad. De esta manera, la figura de este hombre posee una gran trascendencia, pues supone la pervivencia de la forma de baile de principios del siglo XX hasta los años 80, ya que en esos años todavía bailaban algunos de los que habían aprendido a bailar bajo su mando en la última etapa.

También hay que señalar que tradicionalmente los *Tornejants* no participaban en la *Processoneta del Matí*, ya que aprovechaban para ir a segar arroz y ganarse el jornal, tendencia que cambió a partir de 1954¹². Pese a eso, sabemos que por ejemplo en 1948 no participaron en ningún acto de la fiesta¹³.

Durante su última etapa el *tio Corello* desempeñaba el cargo de maestro de la danza y no bailaba, excepto en momentos puntuales, aunque en sus períodos anteriores ejercía de maestro y danzador. La tendencia posterior a él fue la de maestros que enseñaban a bailar y también danzaban, como es el caso de Vicent Castell Llácer, José Juan Llácer, Vicente Maravilla, Juan Miguel Martínez Miralles, Josele Corts o Enrique David. Fue este último el que, tras retirarse como *tornejant* en el 2011, decidió continuar como maestro sin ser bailarín, recuperando así la tendencia iniciada por el *tio Corello*, algo que prosiguió su sucesor en el cargo en el 2014, Juanfran Felici, aunque ya no ha pervivido con los últimos maestros: Roberto Carrasco (2019-2022) y Arturo Llácer (2023-...), quienes han vuelto a dirigir el baile permaneciendo como bailarines.

Los *Tornejants* de Algemés están formados por siete danzantes. Uno de ellos, el llamado paje, va precediendo el grupo portando un pañuelo y una espada que atraviesa un corazón, a modo de escudo, donde hay una imagen de la Virgen de la Salud. Va realizando una serie de pasos solemnes que se interrumpen con frecuencia para marcar una señal de la cruz con los pies, como si estuviera bendiciendo el camino por el cual va a pasar la comitiva. Sus movimientos siguen

¹¹ Este sería el cirujano del que se habla en Belda Ferré, M. (1908). *Algemés y su patrona*. Imprenta de San Francisco de Borja, pp. 177-178, encargado también de la organización de las fiestas del Cristo de la Agonía, que, según los libros parroquiales, falleció el 27 de enero de 1849 con 80 años.

¹² Según refiere Vicente Adam Castell, vecino de Algemés y antiguo festero del barrio Santa Bárbara, ese año vinieron unas cámaras del NO-DO a hacer una grabación, y por eso los *Tornejants* sí que participaron. A partir de ese momento su presencia en esta procesión fue mucho más frecuente.

¹³ Castell, J. (2013). La processó de la Mare de Déu: una reflexió en femení. *Berca*, (204), p. 26.

el marcado ritmo del tambor, de manera que sin él, no puede avanzar. La figura del paje se va relevando entre el grupo de bailarines, puesto que su danza es mucho más descansada, e incluso si algún bailarín se lesiona, puede ocupar dicha posición [figura 3].



Fig. 3: El paje de los Tornejants acompañado por un percusionista que toca el tambor primitivo. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

Los seis danzantes restantes son los que realizan las coreografías, siempre con la vara vibrátil en la mano. En caso de que caiga nunca se agacharán a por ella, hay un *botarga* –normalmente aprendiz de la danza– que a modo de paje les entregará una nueva arma, recogiendo la caída.

Prácticamente todos los bailes se han de dirigir a una imagen de la Virgen de la Salud, ante la cual se arrodillan al finalizar la coreografía. Por eso su ubicación

dentro de la procesión es delante del Guion¹⁴, aunque también pueden danzar ante retablos cerámicos que representen a la patrona, o, en algún año que no ha podido salir el Guion, bailaban ante las propias andas de la Virgen.

Existen diferentes tipos de ejecuciones coreográficas, que se realizan por diferente número de bailarines. Una de ellas son los *Floretes*, que los pueden danzar dos o cuatro *tornejants* con tres modalidades diferentes: *Floretes, amb tres bots* (con tres saltos) y *a quatre cares* (a cuatro caras).

En segundo lugar destacan otras coreografías donde participan dos danzadores *l'Agenolladeta* (la «arrodilladita»), *Carrerilles* (carreritas), *la Cadireta* (la sillita) i *la Creuaeta* (la cruzadita). Este tipo de repertorio recibe ese nombre por la parte inicial del baile, ya que en la segunda parte todos hacen lo mismo, lo que se conoce como *Magos*.

Los *Tornejants* también tienen un baile característico que utilizan esencialmente para avanzar, los *Magos continuos*. Este lo hacen los seis bailarines situados en fila, y se puede repetir todas las veces que haga falta hasta que se llega al punto deseado.

Otro tipo de baile, realizado por los seis danzantes, es el que se conoce como *Sis puntes* (seis puntas), que puede ser bailado por cuatro (*Sis puntes de quatre*) o dos (*Sis puntes de dos*). Se caracteriza por tener un final diferente a la genuflexión delante del Guion, pues acaba con un golpe de vara en el suelo mientras el ejecutante se queda erguido.

Por último está la *Fuga*, el baile más largo y espectacular del repertorio donde se combinan diferentes ejecuciones anteriores, componiéndose para los danzantes por tres partes: *el passeig* (el paseo), *el torneig* (el torneo) y *les cabrioles* (las piruetas). Debido a su longitud, existe una versión más corta –donde se recorta la parte inicial del *torneig*–, que se realiza con mayor frecuencia, reservándose la larga –de unos seis minutos y medio de duración– sólo para los lugares más importantes del itinerario.

La música es ejecutada por un tambor, a diferencia de otros bailes de torneo documentados que sabemos que utilizaban además el pífano, típicos instrumentos militares. En la actualidad hay diversos percusionistas que atienden a la danza y existen diferentes ritmos¹⁵, pero originariamente solo había un músico que realizaba dos ejecuciones diferentes: una para acompañar al paje

¹⁴ El Guion es un estandarte de la Virgen. La pieza de orfebrería está fechada entre 1757-1761 y su autor es Josep Bellmont. El lienzo es obra de Francesc Calatayud Llobell y se realizó tras la Guerra Civil, sustituyendo al antiguo. Se puede apreciar al fondo de la fig. 1. Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, p. 169.

¹⁵ Las partituras de todos los ritmos que se tocan en la actualidad están recogidos en: Richart Peris, X. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 2). Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 135-140. También están grabados por Salva Ferragud Esteve, utilizando el tambor primitivo: Richart Peris, X. (dir.) (2020). *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (CD 2). Escola Musical de Tabal i Dolçaina d'Algemés, pistas 33-40.

y otra, más compleja, para la *Fuga*. Las demás coreografías se danzaban sin acompañamiento rítmico.

El tambor que aparece en las fotografías más antiguas que conocemos del baile, fechadas en el primer tercio del siglo XX, todavía se conserva y se sigue utilizando en la actualidad. Es el que podemos denominar como «tambor primitivo», del cual tradicionalmente se ha dicho que fue un instrumento utilizado en la Guerra de la Independencia (1808-1814). Este es el que va a centrar nuestra atención en el presente estudio [figura 4].



Fig. 4: El tambor primitivo de los Tornejants. Principios del siglo XIX. En la parte frontal, aunque casi no se aprecie, está la inscripción del Regimiento de Cuenca.
Fotografía del autor

El tambor

El tambor primitivo que se utiliza actualmente en el baile solo conserva original el cuerpo, realizado en latón. Los parches de piel, tensores, cuerdas, aros y demás componentes se han ido cambiando a lo largo del tiempo. El tambor completo posee un diámetro de 40 cm y una longitud de 35 cm, mientras que el perímetro

del cilindro es de 118 cm. Por lo que se refiere al cuerpo, la parte más antigua, posee un peso de 2'42 kg, y este se aprecia ligeramente aboyado por la cara externa por multitud de lugares, y el brillo dorado original –que se puede apreciar mejor en algunos puntos, como por ejemplo bajo los aros– ha desaparecido, dando lugar a manchas de diferentes tonalidades.

Interiormente tiene cuatro esponjas que fueron adheridas no sabemos exactamente en qué momento –pero probablemente en los años 90 del siglo XX–, y se pueden apreciar algunas marcas ralladas, una de las cuales señala con cierta claridad un número 40 y otra parece estar tachada [figura 5].



Fig. 5: *Cuerpo de latón del tambor primitivo, donde se aprecia la bordonera no original, el número 40 dibujado en su interior y algunas de las esponjas añadidas en los años 90. Fotografía del autor*

El cuerpo posee una bordonera y un gancho¹⁶. Este último parece ser el original: está unido al cuerpo mediante un tornillo¹⁷. En cambio la bordonera está soldada al exterior, e interiormente se aprecian las marcas de dos agujeros inferiores y todavía se conservan los dos clavos superiores, con arandelas, aunque están inutilizados. Esto denota que la bordonera no sería la original, y no sabemos en qué momento se modificaría. Por otra parte hay que señalar que el tambor actualmente carece de bordones, fueron eliminados a principios de los años 90 del siglo XX, por decisión del percusionista de la danza y los bailarines, que preferían un sonido más grave¹⁸.

En la parte exterior del cuerpo el elemento más sobresaliente es una inscripción grabada que reza: «Regimiento Provincial de Cuenca», enmarcada por un lazo y una palma y una rama de olivo a los lados. Esta, hoy en día, resulta difícilmente apreciable cuando el tambor está montado, pero es el elemento que más pistas nos da sobre su origen e historia [figura 6].



Fig. 6: Inscripción exterior del tambor primitivo, donde se puede leer: «Regimiento Provincial de Cuenca». Fotografía del autor, retocada por Susi Gabarda

¹⁶ El gancho está ubicado en la parte opuesta a la bordonera y servía para sujetar los bordones.

¹⁷ Este tornillo se ha ido aflojando con el paso del tiempo y de hecho hoy está un poco suelto. Así, para impedir las vibraciones, los percusionistas del baile lo taparon inicialmente con esparadrapo –conservándose hoy todavía las marcas–. Finalmente se utiliza dicho gancho para pasar la cuerda cuando se acaba de tensar el tambor, de esta manera se mantiene fijado y se evita que vibre.

¹⁸ Felici Castell, A. (2023). *Op. cit.*, p. 174.

El Regimiento Provincial de Cuenca

Tal y como señala la inscripción conservada, el instrumento musical perteneció al Regimiento Provincial de Cuenca. Los regimientos provinciales eran unas fuerzas militares compuestas «solo de ciudadanos, y establecida para la defensa de su pueblo o nación»¹⁹, que, debido a la existencia de un ejército profesional, tenía funciones auxiliares, constituyendo «una reserva con la que intentar garantizar la seguridad de la retaguardia mientras las tropas profesionales acudían a los campos de batalla»²⁰. Cobraron especial importancia con los Borbones, quedando instituidos mediante la ordenanza del 31 de enero de 1734²¹. No obstante, el Regimiento de Cuenca no sería creado hasta 1766, cuando se promulgó el Reglamento de Milicias del 18 de noviembre de aquel año por orden de Carlos III²². Su cuartel fue «la espaciosa casa cuadrada que da frente a la glorieta, que desde su construcción en el reinado de Felipe II servía de casa de depósito y de alfolí»²³.

Respecto a los componentes de la milicia, las ordenanzas señaladas apuntaban que:

En cuanto a los soldados, establecía que estos fueran reclutados por localidades en función de la población de cada una, haciéndolo entre la gente más útil para el servicio, que no estuviese dedicada a las tareas del campo ni casada, a fin de que la acción fuera lo menos gravosa posible para la economía del lugar. Asimismo, establecía como límite de edad ser mayor de veinte años y menor de cuarenta. Finalmente, establecía que la reposición de hombres por muerte, enfermedad o ausencia sería cubierta por la localidad de procedencia, mediante nombramiento del alcalde correspondiente y aprobación del capitán de su compañía.²⁴

Estos regimientos, inicialmente, estaban formados por «un único batallón de 700 hombres, organizado en siete compañías de cien milicianos cada una, además de su capitán, teniente, alférez, dos sargentos, tambor y cuatro cabos. La plana mayor del regimiento debía estar formada por su coronel, teniente coronel, sargento mayor y dos ayudantes»²⁵.

¹⁹ Tejado Borja, R. (2020). Guerra y Milicias en el Siglo de las Luces». *Cuadernos dieciochistas*, (21), p. 198.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203. El Regimiento Provincial de Cuenca fue numerado con el número 30 en el momento de su creación, aunque al año siguiente pasó a ser el número 29 y su primer jefe fue el coronel Julián Guzmán de Vitoria. Agradecemos esta información al capitán Antonio de Pablo Cantero, de la Comisión Permanente de Estudios Históricos del Instituto de Historia y Cultura Militar.

²² Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 208, lleva a *Reglamento de 18 de noviembre de 1766 del nuevo pie en que S. M. manda se establezcan los cuerpos de milicias provinciales, aumentándolos hasta el número de cuarenta y dos regimientos en las provincias de la corona de Castilla*. Archivo General Militar de Segovia, Circulares, leg. 2.

Muñoz y Soliva, T. (1860). *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y a su provincia*. Imprenta de Francisco Gómez e Hijo, p. 385, señala que fue creado en 1767.

²³ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

²⁴ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 204.

²⁵ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203.

Estas milicias sufrieron diversas reorganizaciones con el paso de los años, así, por ejemplo, sabemos que el 19 de junio de 1802 la compañía de granaderos del Regimiento de Cuenca nº 29 se integró en el primer batallón de la segunda División de Granaderos (División de Castilla la Nueva), junto a las Compañías de Granaderos de los Regimientos Provinciales de Badajoz, Plasencia, Trujillo y Toledo. Pero en octubre de 1806 esta reforma fue derogada, volviéndose a la organización de los regimientos recogida en la ley de 1766²⁶.

Con la llegada de la Guerra de la Independencia (1808-1814), confirmada la ocupación de Portugal, en marzo de 1808 todos los regimientos provinciales fueron desplegados para proteger los puntos clave del litoral peninsular «y en esta situación se encontraban cuando se produjo el levantamiento del Dos de Mayo, lo que supuso, por un lado, que todos los regimientos estuviesen sobre las armas y fuera de las áreas de control del ejército francés, por lo que se integraron desde el primer momento en los distintos ejércitos que se constituyeron para hacer frente al invasor»²⁷.

En ese momento el Regimiento Provincial de Cuenca se hallaba en Tarifa y se unió al ejército de Andalucía, mandado por el general Castaños, combatiendo con él en Bailén (19-7-1808) y Tudela (21-9-1808) y el 13 de enero de 1809 fue casi exterminado en la batalla de Uclés. Volvería a ser derrotado nuevamente en Almonacid (11-8-1809) y Ocaña (19-11-1809).

El 1 de julio de 1810, mientras el Regimiento de Cuenca estaba destinado en Murcia, todos los regimientos provinciales fueron declarados «de línea», es decir, como todos los demás del ejército permanente²⁸, y quedó compuesto por dos batallones. No obstante, en 1812 vería reducida su fuerza de nuevo a un solo batallón, y así combatiría en Castalla (21-7-1812). En enero de 1814 contaba con 1203 hombres, pese a que inició el conflicto bélico con solo 596 soldados²⁹.

Finalizada la Guerra, el Regimiento recuperó su consideración de Provincial y dichas unidades fueron reorganizadas en 1821 por la Real Orden del 30 de noviembre, denominándose Batallones de la Milicia Nacional Activa, aunque se restituiría su antiguo nombre tras el Trienio Liberal (1823).

De nuevo dicho Regimiento cobró especial importancia con la llegada de la Primera Guerra Carlista (1833-1840). Durante dicho conflicto bélico, sabemos que inicialmente combatió en el Maestrazgo, participando en el cerco de Morella, localidad en la que permaneció la guarnición durante casi un año. En 1834 participó en diversas acciones en la provincia de Teruel y después fue enviado al frente norte, a Vizcaya, donde tuvo una actuación memorable en la defensa de Bilbao, durante los tres sitios que sufrió por parte del ejército carlista, hecho que

²⁶ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 211. Información complementada con datos facilitados por el Instituto de Historia y Cultura Militar.

²⁷ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 228.

²⁸ Almirante, J. (1869). *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra, p. 968.

²⁹ Toda esta información ha sido facilitada por el archivo de la Diputación Provincial de Cuenca.

le valió la obtención, a título colectivo del más importante reconocimiento militar: la Cruz de San Fernando³⁰.

En 1840, tras una nueva reorganización, tomó el nombre de Batallón Provincial de Cuenca, y participaría nuevamente en el levantamiento de Solís en Galicia en 1846 –contra el general Narváez–, ocupando la plaza de Santiago³¹. Poco después, con el Real Decreto del 16 de agosto de 1847, desaparecieron las milicias provinciales. No obstante la ley orgánica de 31 de julio de 1855 resucitó los Batallones Provinciales, pero solo en nombre, formando 80 batallones³². En 1889 desaparecerían definitivamente este tipo de milicias.

Tambores militares

Pese a que los tambores son instrumentos que poseen una gran antigüedad, puesto que ya aparecen documentados en Mesopotamia en el III milenio a. C.³³, los que son similares al que hoy en día se utiliza en los *Tornejants* tienen su origen en el siglo XIII. Este tipo de instrumento, también denominado «tamboril», tenía bordones y podía afinarse gracias a unos cordones que atravesaban el instrumento en diagonal de un lado al otro, y era frecuente tocarlo junto a flautas o pífanos, de manera que ambos instrumentos fueron incorporados a las bandas militares³⁴.

Su función era clara: «transmitir las órdenes del capitán mediante distintos tipos de toques militares, de manera que fueran cumplidas al instante por la tropa, ya que en las batallas, era el único medio de hacer comunicar a toda la tropa la maniobra a realizar»³⁵.

³⁰ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385; Recuenco, J. (6 de abril de 2018). El Regimiento Provincial de Cuenca y la Primera Guerra Carlista. *La casa de Clío*. <https://julianrecuenco.blogspot.com/2018/04/el-regimiento-provincial-de-cuenca-y-la.html>.

En esta última fuente también se apunta que el militar, de origen gallego, que dirigió dicho Regimiento (desde marzo de 1834) durante toda esta guerra fue Ramón Alfaraz Camps.

³¹ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

³² Almirante, J. (1869). *Op. cit.*, p. 969.

Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385, dice al respecto: «Después se restableció sin nombre en la formación de la reserva y últimamente se le ha devuelto el glorioso de su institución».

Pese a la desaparición de los regimientos provinciales en diversas ocasiones posteriormente, se volvían a recuperar, aunque con otra denominación, por eso tuvo «perdurabilidad en el tiempo hasta la consolidación del sistema de reclutamiento forzoso en el siglo XIX». Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 216.

³³ Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Ediciones Robinbook, p. 169. Otros autores señalan que proceden de la India, Asiria o Egipto y los romanos fueron los primeros en utilizarlos para lograr la marcha acompañada de sus soldados (Fernández de Latorre, R. (2015). *Música Militar. Las bandas de guerra. Los tambores*. *Revista Ejército*, (894), p. 81). Otros consideran que su origen es China, donde fueron introducidos por el emperador Chao-hao en el 2598 a. C. (Asenjo Barbieri, F. (30 de mayo de 1885). *Las músicas militares*. *La Ilustración Nacional*, p. 213; Asenjo Barbieri, F. (4 de junio de 1885). *Las músicas militares*. *La Correspondencia Musical*, p. 4).

³⁴ Remnant, M. (2002). *Op. cit.*, pp. 172-174.

³⁵ Domene Verdú, J. F. (2018). *Las fiestas de moros y cristianos de Villena*. Universidad de Alicante, p. 564, citado en: Catalá-Pérez, D. (2022). Influencias militares en los desfiles de las fiestas de Moros y Cristianos: música y cabos de escuadra. *Revista de Folklore*, (487), p. 25.

Los tambores fueron utilizados por el ejército español desde antiguo, al menos desde los Reyes Católicos³⁶, y a estos se unirían pronto los pífanos: «de origen germánico en su utilización militar, estos instrumentos –*Schweizerpfeife* o *Feldpfeife*– son traídos por los soldados suizos que vienen a nuestro país contratados por los monarcas españoles en las últimas fases de la Reconquista, en la que se necesitaban muchos brazos armados»³⁷. El pífano o pito era un instrumento de poca monta y el que lo tocaba, normalmente niños de 10 años, estaba considerado como el último mono de las unidades de infantería³⁸.

En el siglo XVI los instrumentos de música militar eran las trompetas y timbales para la caballería y los tambores y pífanos para la infantería³⁹. En tiempos de Carlos I surgió la figura del Tambor Mayor: un soldado músico al frente de la banda de tambores y pífanos que portaba un bastón largo con el cual marcaba el tempo y hacía filigranas y molinetes⁴⁰.

Los tambores⁴¹ solían estar adornados con el escudo real o el del regimiento, orlado con trofeos como banderas, fusiles o lemas sobre fondo blanco y con el azul y el rojo combinados o no con el color de la divisa del regimiento⁴².

Tanto el instrumento como sus instrumentistas solían tener mala fama. A estos últimos se les consideraba «tradicionalmente revoltosos y de pésima reputación» y los instrumentos estaban reservados también para ciertos cometidos impopulares como las ejecuciones o expulsiones de alguien del regimiento⁴³.

Las milicias populares o cuerpos de voluntarios –los regimientos provinciales–, tal y como ya hemos señalado⁴⁴, contarían con la presencia de un único tambor por compañía –siete en total–, a diferencia de los regimientos de infantería de línea –ejército profesional–, que, según el reglamento del 2 de septiembre de 1792, tenían dos o tres tambores por compañía y dos pífanos en cada plana mayor de los tres batallones que formaban la unidad, de manera que una banda de

³⁶ Se sabe con seguridad que ya se utilizaron en la batalla de Toro (1476), dentro de la Guerra de Sucesión Castellana, o el sitio de Granada. Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, p. 81.

³⁷ Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la Música Militar de España*. Ministerio de Defensa, p. 55.

³⁸ De ahí expresiones como «me importa tres pitos». Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 56.

³⁹ Asenjo Barbieri, F. (10 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Ilustración Nacional*, p. 228; Asenjo Barbieri, F. (18 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Correspondencia Musical*, p. 3; Roales-Nieto Azalón, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, p. 77.

⁴⁰ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 63.

⁴¹ Hay que hacer una distinción importante entre «tambores» y «atabales». Estos últimos eran los timbales utilizados por la caballería, mientras que los primeros eran los utilizados por la infantería e, inicialmente, eran de mayores dimensiones. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 74.

⁴² Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 88. Esta decoración se reservaría sobre todo para los tambores de las milicias profesionales, en las populares posiblemente tendría menor decoración, como ocurre en los pocos casos que conocemos.

⁴³ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 88; Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, pp. 84-85.

⁴⁴ Tejado Borja, R. (2020). *Op. cit.*, p. 203.

Guerra, dirigida por un Tambor Mayor, se componía de dieciocho tambores y seis pífanos, aunque en 1802 se incrementaron estos efectivos a treinta y seis instrumentistas⁴⁵.

Por lo que respecta a los pífanos, instrumentos que en algunas localidades se tocaban –y todavía se tocan– en los bailes de torneo, como ya hemos apuntado, se empezarían a utilizar en las bandas militares en las etapas finales de la Reconquista, es decir, en torno al siglo XV y estuvieron en uso hasta 1811⁴⁶, fecha en la que empezaron a ser sustituidos por cornetas, desapareciendo definitivamente en 1828⁴⁷.

Historia del tambor de los *Tornejants*

Tras exponer todos los datos que conocemos sobre el tambor y el Regimiento Provincial de Cuenca, resulta complicado concretar una fecha exacta de realización del instrumento. La aparición del Regimiento en 1766 implicaría la existencia de siete tambores –uno por cada una de las siete compañías en las que se dividía–, pero en esta época estos instrumentos se solían realizar siempre con el cuerpo de madera, el cual habitualmente se decoraba con escudos y motivos pictóricos⁴⁸.

El hecho de que la palabra «provincial» esté escrita con «b» en la inscripción tampoco ayuda a concretar su fecha de realización. Antiguamente dicha palabra se podría escribir de esta manera, pero en el diccionario castellano de autoridades publicado en 1737, ya aparece «provincial» escrito con «v»⁴⁹. Aun así conocemos textos y documentos de mitad siglo XIX donde todavía se escribía «provincial»⁵⁰.

Parece ser que hasta el siglo XIX no se empezó a emplear el latón como material para la realización del cuerpo de los tambores. Precisamente en esta época,

⁴⁵ Mena Calvo, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, (9), p. 236; Mena Calvo, A. (2009). La música y la Guerra de la Independencia». *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso internacional del bicentenario*, p. 880.

⁴⁶ En concreto, en la Orden del Consejo de Regencia, dictada en Cádiz el 19 de octubre de 1811, se asignaron dos cornetas a cada una de las compañías de Cazadores de los Regimientos de Infantería de Línea del Ejército. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 152

⁴⁷ Mena Calvo, A. (2007). *Op. cit.*, p. 236; Mena Calvo, A. (2009). *Op. cit.*, p. 880. Solo se conservarán los pífanos en la Guardia Real hasta 1844 y en los Alabarderos hasta 1931. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁸ Así se observa por ejemplo en dos tambores del siglo XVIII conservados en el Museo del Ejército, uno procedente del Regimiento de Saboya (nº inventario: 23612.01), y otro decorado con el escudo de España (nº inventario: 43512). Bordas Ibáñez, C. (2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (Vol. 2). Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 286 y 290.

⁴⁹ Real Academia Española (1737). *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Vol. 5). Imprenta de la Real Academia Española, p. 416.

⁵⁰ Véase por ejemplo: De la Torre Rodríguez, F. (2005). Panorámica general de la Provincia de Nuestro Padre San Juan de Dios, de Granada, en vísperas de la exclaustración de 1835: Exclaustración y Orden Hospitalaria: estado de la cuestión (II). *Archivo Hospitalario*, (3), p. 61, donde se transcribe una carta del 15 de abril de 1833 en la que aparece hasta en tres ocasiones la palabra «provincial», escrita con «b».

durante la Guerra de la Independencia, entre 1810 y 1812, tal y como ya hemos señalado, el Regimiento se desdobló en dos batallones, por lo que harían falta al menos siete tambores más⁵¹. Puede que fuera en este momento cuando se realizó el tambor de Algemés, ya que en el Museo del Ejército de Toledo se halla expuesto en la vitrina 65 de la sala de Liberales y Absolutistas un tambor muy similar, fechado en torno a 1808⁵². Este instrumento posee el cuerpo de latón, con un «4» grabado en la parte exterior⁵³, aros de madera, parches de piel, tenía bordones – no conservados, aunque sí la bordonera– y sus medidas, muy parecidas al de los *Tornejants*, son 40 cm de alto y 41 de diámetro⁵⁴ [figura 7].



Fig. 7: Tambor fechado en torno a 1808, conservado en el Museo del Ejército de Toledo. Fotografía: Museo del Ejército

⁵¹ En 1810, además de desdoblarse en dos batallones, fue considerado un regimiento de línea y este tipo de cuerpos tenían un mayor número de tambores, como ya hemos visto –unos tres por compañía en este momento–. Como fue una decisión transitoria, debido a la situación de excepción ocasionada por la Guerra, es probable que en los regimientos provinciales no se llegaran a crear bandas de tambores tan numerosas y se mantuviera un único tambor por compañía, aunque si se generaban dos batallones, compuestos de siete compañías cada uno, indudablemente harían falta más tambores, puesto que estos instrumentos eran imprescindibles para su organización.

⁵² El Instituto de Historia y Cultura Militar, al cual le realizamos la consulta de la datación del tambor de Algemés, fecha el instrumento en el siglo XIX, en los años de la Guerra de la Independencia.

⁵³ No sabemos si este «4» puede hacer referencia al cuarto Regimiento Provincial: el de Burgos. La técnica de grabado resulta casi idéntica a la del tambor de Algemés.

⁵⁴ Bordas Ibáñez, C. (2001). *Op. cit.*, p. 290. Algunos datos se han completado con la ficha catalográfica de la obra facilitada por el propio Museo. La baqueta, también conservada, mide 42 cm –un poco más larga que las utilizadas actualmente en el baile–.

Tras la unificación en un batallón en 1812, no sabemos si se retirarían algunos de los tambores, probablemente los más viejos –que llevaban en uso más de cuarenta años–, además de que algunos pudieron haber desaparecido después de las diversas derrotas sufridas durante la Guerra o haber tenido daños importantes por la fragilidad de la madera empleada en su construcción, por lo que el tambor conservado continuaría dando servicio al Regimiento en los diferentes acontecimientos bélicos referidos acaecidos en la primera mitad del siglo XIX⁵⁵, especialmente la Primera Guerra Carlista.

Resulta complicado saber con exactitud en qué momento o en qué circunstancias pudo haber llegado uno de estos tambores a Algemés, pero sí que podemos plantear una hipótesis al respecto. Hemos de partir de la base que dicho tambor continuaría siendo utilizado por el Regimiento Provincial de Cuenca mientras existió, y sabemos que en 1847, como ya hemos señalado, desaparecieron todos los regimientos provinciales, aunque fueron restituidos en 1855. En este momento el instrumento podría haber sido retirado o haberse utilizado en otra compañía, pero el 29 de septiembre de 1854, a propuesta del director general de infantería, Antonio Ros de Olano, se redujo el tamaño de los tambores de guerra, puesto que en el ejército estaba ingresando gente más joven y les resultaba más complicado tocar y caminar con un instrumento tan grande. Así se adoptó la «caja plana» y los antiguos tambores serían retirados⁵⁶. Sabemos también que durante los años previos la figura del Tambor Mayor empezó a ser sustituida por el director de banda, cambiando el bastón que portaba por la batuta, mucho más manejable, aunque no tan visible⁵⁷. Una última fecha a tener en cuenta sería el 7 de agosto de 1873, día en que la Primera República aprobó un decreto mediante el cual suprimió los tambores de las bandas militares, sustituyéndolos por cornetas⁵⁸.

Hay que tener en cuenta que los tambores no eran simples instrumentos musicales; eran una especie de símbolo de honor de la unidad y no era infrecuente que, cuando desaparecía una unidad, sus instrumentos fueran depositados en

⁵⁵ Como curiosidad, hemos de señalar que conocemos el nombre, o mejor dicho, el sobrenombre, de uno de los percussionistas del Regimiento Provincial de Cuenca durante el Trienio Liberal (1820-1823), un tal *Concención*, el cual aparece dentro de la historia de Jacinto Sepúlveda Pafondri, un conqueño nacido a finales del siglo XVIII que se hizo famoso por su capacidad para falsificar firmas con una gran similitud a las originales. Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, pp. 312-313; Muñoz y Soliva, T. (1867). *Historia de la Muy N. L. E. I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente* (Libro II). Imprenta de Francisco Torres, pp. 953-954.

⁵⁶ Serían resucitados por la Legión en 1920. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 212.

⁵⁷ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 257. Resulta muy significativo el testimonio de Almirante en 1869: «Asistimos con dolor a la agonía, a la muerte o desaparición muy próxima del tambor “tradicional”, y sobre todo del antiguo Tambor Mayor». Almirante, J. (1869). *Op. cit.*, p. 1065.

⁵⁸ El decreto decía así: «considerando que el tambor, a pesar de la disminución que ha sufrido en sus dimensiones, no deja de ser pesado y molesto; y teniendo en cuenta la poca aplicación de las cajas de guerra en los combates, y que su uso es limitado hasta en guarnición, de conformidad, etc, etc...». Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, pp. 279-280; Fernández de Latorre, R. (2015). *Op. cit.*, p. 85.

En 1893 serían restituidos los tambores en las bandas militares. Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 319.

iglesias, tal y como sucedía con las banderas⁵⁹. De esta manera, las banderas de dicho Regimiento fueron trasladadas a la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Cuenca, posiblemente cuando se produjo su disolución en 1847⁶⁰, y allí permanecían con seguridad en 1860, puesto que son citadas por Trifón Muñoz⁶¹. Este autor, por el contrario, no refiere la existencia de ningún tambor en dicha capilla, bien por omisión o bien porque ya no se conservaban en ese lugar.

Aquí es donde puede tener un especial protagonismo la figura de Miguel Payá y Rico (1811-1891), obispo de Cuenca entre 1858 y 1874. Este prelado era oriundo de Beneixama, una localidad alicantina perteneciente a la diócesis de Valencia, estudió en Valencia y una vez ordenado sacerdote fue catedrático en dicha Universidad (1836), párroco de su localidad natal (1841) y posteriormente beneficiado de la catedral valenciana (1854) hasta su nombramiento episcopal⁶². Muy probablemente este ilustre personaje tendría en algún momento de su vida alguna vinculación con Algemés –localidad ubicada en el trayecto entre Beneixama y Valencia–, tal vez conocería sus fiestas, quizás incluso podría haber predicado en las mismas⁶³, y no sería de extrañar que durante su episcopado uno de los diversos tambores del Regimiento, tal vez conservado en la catedral de Cuenca, recalase en esta localidad.

De esta manera, cuando tenemos documentado el baile de los *Tornejants* de Algemés por primera vez en 1800, en este momento sabemos con total seguridad que no se tocaría este tambor. La primera noticia de contratación de un percusionista para el baile data de 1841, al cual se le pagaron 30 reales⁶⁴ y no conocemos su nombre, aunque sí su procedencia: Alzira. Posiblemente aquí todavía no se tocaría el tambor del Regimiento Provincial de Cuenca⁶⁵, algo que ya no podemos afirmar con rotundidad en la siguiente contratación que

⁵⁹ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁰ Hoy en día se conservan dos banderas, una utilizada entre 1810-1815 y la otra desde esa fecha hasta 1844. En mayo de 1921 fueron cedidas en depósito al Museo de Infantería por el cabildo catedralicio de Cuenca gracias a las gestiones del obispo Wenceslao Sangüesa. Agradecemos esta información al archivo de la Diputación Provincial de Cuenca.

⁶¹ Muñoz y Soliva, T. (1860). *Op. cit.*, p. 385.

⁶² Posteriormente sería nombrado arzobispo de Santiago de Compostela (1874-1886) y por último de la sede primada de Toledo (1886-1891). Tormo Martín de Vidales, P. (13 de julio del 2023). Miguel Antonio Domingo Payá y Rico. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/8180/miguel-antonio-domingo-paya-y-rico>.

⁶³ Para las fiestas patronales de Algemés era costumbre contratar un predicador, afamado por sus dotes de oratoria, que en muchas ocasiones procedía de Valencia. No podemos saber con exactitud si Miguel Payá llegó a ser contratado, por la ausencia de documentación al respecto.

⁶⁴ Este precio resultaría superior al de otros percusionistas del torneo de otras localidades, posiblemente por la existencia de tres procesiones en las que tocar en Algemés. Así sabemos que por ejemplo, en 1843 se le pagaron 20 reales a Manuel Ruiz por tocar el tambor en el Torneo de Sueca para las fiestas de la Virgen de Sales. Ferri Chulio, A. S. (1979). *Santa María de Sales. Patrona de Sueca*. Ayuntamiento de Sueca, p. 326.

⁶⁵ El hecho de que solo se contrate un tambor nos confirma que en esta danza no se tocaba el pífano.

conocemos, la de Francisco Gaspar en 1869, por 12 reales⁶⁶. La disminución tan considerable del precio de contratación⁶⁷ en parte podría deberse a que el percusionista no tendría que traer su propio tambor, sino que el baile ya dispondría del suyo propio⁶⁸.

Importancia del instrumento (a modo de conclusión)

El tambor de los *Tornejants* es el instrumento musical más antiguo que se continúa utilizando en las fiestas de la Virgen de la Salud de Algemés. En torno a 1980 se incorporó por primera vez en la historia un segundo percusionista, que se mantendría en el tiempo e incluso se añadiría un tercero en 1997. Esto hizo surgir la necesidad de realizar copias de dicho tambor primitivo, puesto que inicialmente este segundo percusionista tocaba con tambores procedentes de cofradías de Semana Santa e incluso con tabales⁶⁹ destensados. En un primer momento un herrero local, Fernando García Monzó, a final de la década de los 80, realizó una copia para el grupo local de baile *Pardines*, el cual ejecutaba también algunas danzas de los *Tornejants*⁷⁰ [figura 8]. Pero esta reproducción resultó muy incómoda de tocar por su excesivo peso, así que cuando se tuvieron que encargar las primeras copias del instrumento para el baile en los años 90, estas se pidieron a un fabricante especializado: Ballester, emplazado en Massanassa.

⁶⁶ Únicamente conocemos estas dos noticias de contratación de percusionistas para el baile del Torneo durante el siglo XIX, a través de los libros de cuentas de la fiesta conservados en el Archivo Municipal de Algemés.

⁶⁷ Si comparamos las cifras que cobraron otros músicos que participaron en la fiesta en los años 40 y los años 60 del siglo XIX, son bastante similares. Por ejemplo: en 1843 se pagan 600 reales por cinco dulzaineros, y en 1867 se pagan 400 reales por tres dulzaineros. Por lo tanto esa disminución drástica del precio del percusionista de los *Tornejants* no se debe a una disminución general de los precios a cobrar.

⁶⁸ Por lo que comentan los antiguos *tornejants*, el tambor siempre ha pertenecido al baile, nunca al percusionista. De hecho era el maestro de la danza el que lo guardaba en su casa, junto con otros elementos imprescindibles como las varas o la espada y el corazón que utiliza el paje. Solo a partir de los años 80 del siglo XX, el percusionista empezó a guardarlo en su casa. Actualmente lo conserva Salva Ferragud Esteve, percusionista del baile desde 1997.

⁶⁹ El tabal o *tabalet* es el instrumento de percusión que acompaña a la dulzaina en la mayoría de danzas procesionales de Algemés. Su longitud es aproximadamente la mitad que la del tambor de los *Tornejants* mientras que su diámetro resulta similar.

⁷⁰ Este tambor, que nunca se llegó a gastar en las fiestas patronales, se conserva hoy en día en Algemés, en el Museo de la Fiesta. Resulta curioso el hecho de que posea bordonera, puesto que en esos años todavía no se habían eliminado los bordones del tambor original. La mayoría de copias posteriores carecen de este elemento.

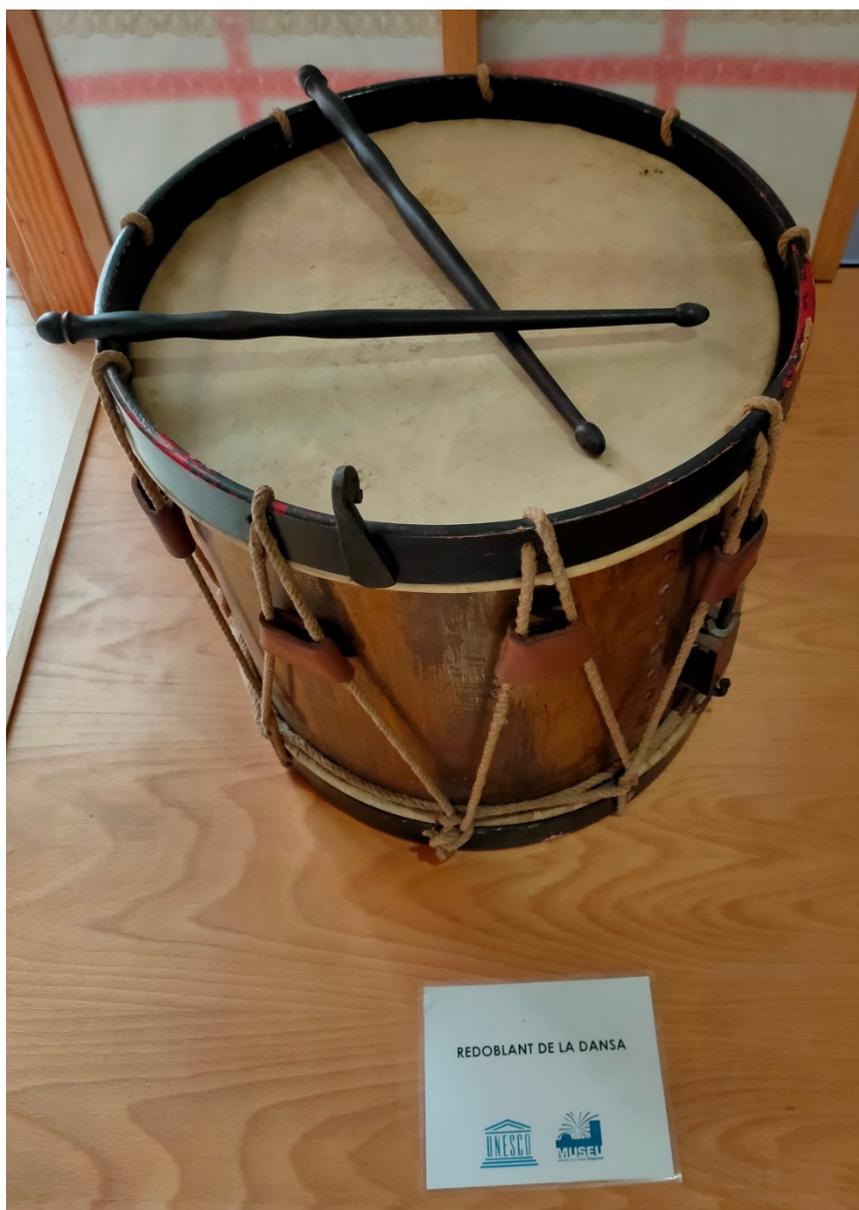


Fig. 8: Primera copia del tambor primitivo, realizada a finales de la década de los 80 del siglo XX por el herrero Fernando García Monzó, conservado en el Museo de la Fiesta de Algemesí. Fotografía del autor

Hoy en día se conservan varias reproducciones de dicho tambor primitivo, o bien encargadas por el propio baile de los *Tornejants*, o bien por algunos percusionistas de la danza, realizadas por Ballester y por NP –las más recientes–. Pero todos los músicos coinciden en que, aunque el instrumento primitivo pesa más que los demás y resulta más incómodo de tocar, ya que incluso las baquetas rebotan menos sobre el parche, el sonido resultante es mucho mejor, algo que posiblemente se deba a la aleación del latón [figura 9]. De hecho, ya lo señala Ricardo Fernández de Latorre: «España tuvo siempre buenos fabricantes de instrumentos para las agrupaciones musicales de guerra»⁷¹.

⁷¹ Fernández de Latorre, R. *Historia de la Música Militar de España*, p. 366.



Fig. 9: Cuatro percusionistas de los Tornejants tocando con el tambor primitivo –el inferior– y otros tres tambores que lo imitan. Fotografía: Pedro Pérez, 2019

Pero la trascendencia de este tambor no se ha limitado a la propia danza, ni a otros bailes de torneo recuperados en las últimas décadas que han adoptado tambores similares al de Algemés, sino que algunos musicólogos consideran que dicho instrumento es el origen de la incorporación de un redoblante o timbal base –un tambor de dimensiones semejantes pero con cuerpo de madera y parche normalmente de plástico– a los grupos de dulzaina y tabal de toda la Comunidad Valenciana⁷².

Por último, uno de los problemas que también han surgido en los últimos años ha sido su denominación técnica: ¿cómo debe llamarse este tipo de tambor?

Antes que nada, hemos de tener en cuenta que el nombre más correcto para este instrumento sería propiamente el de «tambor», puesto que así se llamaban los membranófonos utilizados por la infantería, mientras que la caballería utilizaba los timbales, que eran una mezcla de «tímpano» y «atabal»⁷³. De esta forma, para distinguir este tambor de otros que tienen dimensiones similares, lo más correcto sería utilizar el material empleado en su fabricación: «tambor de latón», o directamente llamarlo por su función principal: «tambor de *Tornejants*», que así

⁷² Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Generalitat Valenciana, IVM, p. 395.

⁷³ Fernández de Latorre, R. (2014). *Op. cit.*, p. 104.

es como suelen denominarlo los propios percusionistas del baile. Respecto al más antiguo de todos ellos, objeto de este estudio, el que tiene su origen en la Guerra de la Independencia, suele denominarse, tal y como hemos referido en este trabajo, «tambor primitivo».

Bibliografía

- Almirante, J. (1869). *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra.
- Asenjo Barbieri, F. (30 de mayo de 1885). Las músicas militares. *La Ilustración Nacional*.
- Asenjo Barbieri, F. (4 de junio de 1885). Las músicas militares. *La Correspondencia Musical*.
- Asenjo Barbieri, F. (10 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Ilustración Nacional*.
- Asenjo Barbieri, F. (18 de junio de 1885). Las músicas militares (conclusión). *La Correspondencia Musical*.
- Belda Ferré, M. (1908). *Algemesí y su patrona*. Imprenta de San Francisco de Borja.
- Bordas Ibáñez, C. (2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (Vol. 2). Centro de Documentación de Música y Danza.
- Castell, J. (2013). La processó de la Mare de Déu: una reflexió en femení. *Berca*, (204), 26-27.
- Catalá-Pérez, D. (2022). Influencias militares en los desfiles de las fiestas de Moros y Cristianos: música y cabos de escuadra. *Revista de Folklore*, (487), 17-34.
- De la Torre Rodríguez, F. (2005). Panorámica general de la Provincia de Nuestro Padre San Juan de Dios, de Granada, en vísperas de la exclaustación de 1835: Exclaustación y Orden Hospitalaria: estado de la cuestión (II). *Archivo Hospitalario*, (3), 17-414.
- Domingo Borràs, J. A. (1983). *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.
- Domingo Borràs, J. A. y Jarque, F. (1999). *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.
- Domingo Borràs, J. A. (2023). *La Humanitat d'un Patrimoni. Festeres i Festers de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. La Imprenta CG.
- Escartí, L. (2022). *Memòria viva d'Algemesí* (Vol. 2). Ayuntamiento de Algemesí.
- Felici Castell, A. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí* (Vol. 1). Institución Alfonso el Magnánimo.
- Ferri Chulio, A. (1979). *Santa María de Sales. Patrona de Sueca*. Ayuntamiento de Sueca.
- Fernández de Latorre, R. (2014). *Historia de la Música Militar de España*. Ministerio de Defensa.
- Fernández de Latorre, R. (2015). Música Militar. Las bandas de guerra. Los tambores. *Revista Ejército*, (894), 80-85.
- Inzenga, J. (1887). *Cantos Populares de España*. Valencia. Antonio Moreno.
- Llácer Bueno, F. J. (2015). *Llibre gràfic de la Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. Ayuntamiento de Algemesí.

- Marín Crespo, C. V. (1801). *Descripcion de las Fiestas del Centenar que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*. Oficina del Diario.
- Mena Calvo, A. (2007). La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, (9), 223-250.
- Mena Calvo, A. (2009). La música y la Guerra de la Independencia». *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso internacional del bicentenario*, 868-895.
- Muñoz y Soliva, T. (1860). *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y a su provincia*. Imprenta de Francisco Gómez e Hijo.
- Muñoz y Soliva, T. (1867). *Historia de la Muy N. L. E I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente* (Libro II). Imprenta de Francisco Torres.
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2017). Ball de torneiants. Passat i present d'una dansa valenciana. *III Congrès Universitat de València - Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immateral. Experiències en el territori valencià*. Universidad de Valencia, 65-75
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2018). *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*. Universidad de Valencia.
- Olivares Torres, E. y Trescolí Bordes, O. (2022). *Els guerrers de la festa. La dansa dels torneiants en la tradició valenciana*. Institución Alfonso el Magnánimo.
- Prósper Bremón, J. M. (2 de abril de 1926). Las danzas de la Villa de Algemés (continuación). *Las Provincias*.
- Real Academia Española (1737). *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Vol. 5). Imprenta de la Real Academia Española
- Recuenco, J. (6 de abril de 2018). El Regimiento Provincial de Cuenca y la Primera Guerra Carlista. *La casa de Clío*. <https://julianrecuenco.blogspot.com/2018/04/el-regimiento-provincial-de-cuenca-y-la.html>
- Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Generalitat Valenciana, IVM.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Ediciones Robinbook
- Richart Peris, X. (dir.) (2020). *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (2 CD). Escola Musical de Tabal i Dolçaina d'Algemés.
- Richart Peris, X. (2023). *Música, tradició i patrimoni. La Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemés* (Vol. 2). Institución Alfonso el Magnánimo.

- Roales-Nieto Azalón, A. (1996). La música militar en tiempos del general San Martín. *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*. 75-86.
- Tejado Borja, R. (2020). Guerra y Milicias en el Siglo de las Luces». *Cuadernos dieciochistas*, (21), 197-233.
- Tormo Martín de Vidales, P. (13 de julio del 2023). Miguel Antonio Domingo Payá y Rico. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/8180/miguel-antonio-domingo-paya-y-rico>.
- Uriel, D. (1946). Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales. *Saitabi*, (20-21), 95-109.
- Valero Montero, G. (1893). Coreografía valenciana retrospectiva. El baile de Torrente. *El Archivo. Revista de ciencias históricas*, (7), 213-222.