

**HISTORICISMO, POSITIVISMO Y TRADICIÓN:
LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL VASCA
Y SU HISTORIOGRAFÍA (SIGLOS XIX-XX)**

HISTORICISM, POSITIVISM AND TRADITION:
TRADITIONAL BASQUE MUSIC
AND ITS HISTORIOGRAPHY
(NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES)

José Carlos Enríquez Fernández
Instituto Vasco de Estudios Rurales

Resumen: El ensayo se centra, en primer lugar, en valorar algunos trabajos de la novísima historiografía tamborilera, la surgida a partir de 1985 hasta el final del milenio. A continuación someto a escrutinio la línea historicista y las aportaciones que a la cultura tamborilera realizaron los historiadores de la Restauración. Finalmente, concluyo formulando algunas reflexiones en torno al trascendental peso que ha tenido la mixtura del positivismo, del romanticismo y del folklorismo vasco del Ochocientos y Novecientos en la elaboración del discurso de la Gran Tradición, de la cual el tamborilero sería uno de sus singulares valedores y guardianes.

Palabras clave: Historiografía de la Música, Historicismo, Positivismo, Cultura tamborilera, Gran Tradición Vasca.

Abstract: First of all, this essay focuses on valuing some of the newest drummer historiography's works, the one which arose from 1985 to the end of the millennium. Second, I try to examine the historicist line and the contributions made by Restoration's chroniclers to the drummer culture. Finally, I end up by reflecting on the significant influence that the mixing among the positivism, the romanticism and 19th and 20th centuries' folklore has had on the working of the Great Basque tradition's speech whose main protector and custodian the drummer would be.

Key words: Musical historiography, Historicism, Positivism, Drummer Culture, Great Basque Tradition.

El estereotipo del tamborilero sublime, de conductas previsibles y funciones mistificadas, ha sido el mefistofélico engendro creado tanto por apologistas, divulgadores y novelistas como por académicos, músicos y profesionales liberales de todo tipo y condición. En este ensayo trataré de dimensionar la contribución historiográfica. Son los historiadores, junto a los musicólogos y folkloristas, quienes han forjado y fijado los modelos de análisis, los que han aportado las interpretaciones tangibles, los que han procesado las fuentes orales y escritas y los que han calibrado la trascendencia o el escaso interés de los materiales encontrados en los viejos desvanes y en los cajones de los desvencijados escritorios, en los archivos locales o provinciales y en las colecciones y bibliotecas públicas y privadas. Plantear un balance historiográfico sobre lo que los propios historiadores han aportado en relación al tamborilerismo vasco puede resultar peligroso, máxime cuando con tanta frecuencia se confunde la crítica científica con la censura personal, el cuestionamiento de determinadas lecturas con la deserción de los principios dominantes que se consideran inalterables o la asunción de alternativos conceptos con el ensoberbecimiento intelectual. Aquí usaré —o, al menos, así lo intentaré— un diferente método de explicación: el retrospectivo. Quiero decir que me centraré, en primer lugar, en explicitar y valorar algunos trabajos de la novísima historiografía tamborilera, la surgida a partir de 1985 hasta el final del milenio. Más adelante, someteré a escrutinio la vigorosa línea historicista que caracterizó a los historiadores de la Restauración; y concluiré formulando algunos comentarios en torno al trascendental peso que ha tenido la mixtura del positivismo, del romanticismo y del folklorismo vasco del Ochocientos y Novecientos en la elaboración y refundición del discurso de la «Gran Tradición», de la que el tamborilero sería uno de los más singulares y aplicados componentes y guardianes, y cuya impronta todavía hoy sigue iluminando a muchos de los que practican o escriben sobre este «oficio musical». Con todo, ciertos caracteres comunes se solapan, pudiéndolos vislumbrar superpuestos en el devenir de los períodos referidos. Grosso modo, el volumen de la historiografía tamborilera no debe considerarse extenso pero sí significativo. Si exceptuamos los últimos decenios del Novecientos, la contribución al conocimiento del tamborilerismo ha sido más bien una labor colectiva y con un marcado interés sublimador. Los historiadores vascos de los siglos XIX y XX tampoco se han centrado en su persona y, por tanto, menos todavía en entenderlo y explicarlo. Las referencias al músico han sido casi siempre incidentales, inscritas en las dinámicas de las metamorfosis del tamborilero y en los complejos socio-

culturales y festivos desarrollados por las comunidades urbanas y rurales. El tamborilero que, poco a poco, ha ido pergeñando el historiador ha sido el diligente ministril municipal, el sonoro acompañante de las autoridades municipales y el funcionario que irrumpe con fuerza en las datas de los libros de cuentas concejiles o en los infolios de los sacramentales eclesiásticos a partir de los siglos XVII y XVIII y en buena parte de los municipios pequeños y medios de las provincias vascas. Incluso, algunos tamborileros han sido capaces de reconstruir la historia del oficio. En estos casos, ha dominado la perspectiva localista y siempre se ha subrayado el dictamen fáctico y la cronología empírica y sincrónica para dar a los textos una apariencia de objetividad. Con ello han elaborado un corpus fecundo de casuísticas que, editadas en la revista *Txistulari*, pueden permitir elaborar geografías de actuación que trascienden el ámbito de la localidad, y cotejar biografías y sagas tamborileras con prácticas musicales y repertorios específicos, sobre todo a partir de la derogación foral de 1876. Estas aportaciones, sin embargo, no han sido sometidas, por mi parte, a la crítica sistemática, pero deben ser resaltadas y tenidas en consideración.

I

En torno a los Ansorena, en Guipúzcoa; a Aramburu Urtasun, Sánchez Equiza y Jesús Ramos, en Navarra; a Carmen Rodríguez Suso e Iñaki Irigoyen, en Vizcaya, se han trenzado —naturalmente, de una manera no coordinada y siguiendo proyectivas muy diferentes— las claves y directrices dominantes del discurso historiográfico tamborilero en los últimos lustros del siglo XX. Cada uno de los autores citados ha intentado marcar una línea de investigación propia. Los Ansorena se han visto impelidos a interpretar la popular música. Aramburu y Rodríguez Suso han catalogado las funciones de los ministriles en el marco de las administraciones municipales del Antiguo Régimen pamplonés y bilbaíno. Sánchez Equiza ha formulado el surgimiento del tamborilero notacional e ilustrado en la red urbana vasca del último Setecientos; Irigoyen nos ha probado las íntimas relaciones entre a música y la danza, sobre todo en la alta Edad Moderna vizcaína, y Jesús Ramos nos ha entusiasmado al evidenciarlos el enorme poder de convocatoria que durante el siglo XVIII tuvo la Feria de san Fermín entre los tamborileros de Euskalherria, llegando a laborar un fichero directorio de mil músicos populares actuantes en la capital del Viejo Reino durante el mencionado festejo patronal. Aunque no todos han

roto con el dominio esencialista y los imaginarios subyacentes que han mediatizado la entidad histórica del tamborilero, también en todos podemos colegir un interés por utilizar fuentes contrastadas, diseños racionales y discursos narrativos integrales y comprensivos. José Ignacio Ansorena Miner, aparte de su labor docente en el Conservatorio donostiarra, ha consagrado su vida a dos cuestiones complementarias: Juan Ignacio Iztueta y el txistu propiamente dicho. En relación a Iztueta, Ansorena ha logrado dinamitar la aureola carismática e intocable con que fue investido por la apologética tamborilera vasca, demostrando que el de Zaldibia no era un escritor desinteresado y objetivo, sino «parcial», «tendencioso» y «maniqueo». Además, «su prosa aparece plagada de neologismos no siempre bien contruidos y, en la mayoría de los casos, fruto de una consulta crédula al diccionario de Larramendi». Ansorena también se adentra en perfilar los soportes ideológicos en que descansaba el ideario tamborilero de Iztueta. Esta compartía la mentalidad imperante de la época, esto es, la del Despotismo Ilustrado, así como la creencia de que la imposición no sólo era legítima, sino deseable. Para Miner, Iztueta era algo más que un «retrogrado»: supo, camaleónicamente, ir cambiando su comportamiento e imagen pública según las circunstancias, adaptando su trayectoria moral en función de sus intereses particulares. Sus obras *Danzas de Guipúzcoa* y *Guipuzkoako Kondaria* debían leerse teniendo en cuenta estas consideraciones¹. La publicación de tales afirmaciones en la revista *Txistulari*, firmadas además por un hombre que gozaba y goza de una enorme credibilidad musical e intelectual, tuvo un revelador impacto implorativo. Derribando a un ídolo, no sólo se descabalgaba una línea argumental en la que se sentían confortados varias generaciones de tamborileros, lectores y propagandistas; también se introducía una duda metódica y una praxis de relativismo y sano escepticismo ante verdades que se blandían eternas y conclusiones que, con certeza, aparecían blindadas y sin fisuras. Lamentablemente fue necesario que transcurriesen más de cien años para comenzar a erosionar las aseveraciones no tanto de un hombre como de un mito, aun cuando un epígono contemporáneo de Iztueta, el historiador tolosarra Pablo Gorosabel ya había impugnado de forma razonada el maniqueísmo

¹ J.I. Ansorena Miner, «Juan Ignacio Iztueta», *Txistulari*, época 3.^a, n.º 109 (San Sebastián, 1982), pp. 4-13; «Algunas notas previas al estudio de la obra de Juan Ignacio de Iztueta», en *Cuadernos de Sección. Folklore I*. Eusko Ikaskuntza (San Sebastián, 1983), pp. 47-68; «Iztueta eta Albeniz-en musika bilduma», *Txistulari*, época 3.^a, n.º 163 (San Sebastián, 1995).

fundamentalista en que diseñaba y jerarquizaba la actividad musical de los viejos y nuevos tamborileros:

Iztueta atribuye la decadencia de los bailes antiguos del país a los tamborileros músicos (...) No me parece que semejante opinión sea muy fundada ni que dicho escritor fuese justo en la manera dura con que trata a los tamborileros músicos de su día. Creo, sí, que esto ha procedido de los adelantos que ha hecho el arte de bailar, de la variación de los gustos y modas, del cambio de costumbre y del modo de vivir, más bien que las causas que atribuye Iztueta (...) La música y bailes no pueden estacionarse, sino que han de caminar al compás de las circunstancias de las respectivas épocas, que modifican todo el pasado, y que así los tamborileros no han hecho más que seguir el torrente del siglo².

La dialéctica cartesiana de que hace gala Gorosabel es extensible a una Ansorena Miner cuando categoriza el elemento ceremonial subyacente en la práctica pública del txistu o cuando se sumerge y nos aclara los problemas técnicos a que debe enfrentarse también el tamborilero para ordenar los acordes y compases del zortziko³. Sin embargo, será en sus reflexiones en torno al instrumento donde quedará evidenciada la capacidad autocrítica y los límites a los que se enfrenta el txistu:

En la sociedad de la superabundancia, urbana y tecnificada, el hombre necesita para su diversión medios más complejos y exóticos que un simple chiflo de palo. El txistu es el único instrumento de viento que no ha superado los problemas de afinación. La tonalidad brillante, tan distinta a la estándar, sólo es utilizada por el txistu. Tampoco conoce una técnica y una pedagogía académicas (...) Y el repertorio musical ha dejado al txistu desadecuado en la evolución de los gustos y apetencias de cada momento.

Nunca antes se había escrito algo parecido. Incluso cuando apela a su conservación cita una razón histórica no excluyente, con argumentos sencillos nada evanescentes: la voluntad de preservar un instrumento concreto, que hunde sus raíces en el pasado de una comunidad concreta; de una apariencia determinada, que le emparenta con la variopinta familia de los instrumentos de viento; con un sonido característico, que Maurice Ravel

² P. Gorosabel, *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*, GEV, Bilbao, 1967. Vol. I, p. 354.

³ J.I. Ansorena Miner, «El zortziko: la frase de ocho compases y el compás de cinco por ocho», *Txistulari*, época 3.^a, n.º 141 (San Sebastián, 1990), pp. 7-10; «Danbolinteroen eginkizun zeremoniala», *Txistulari*, época 3.^a, n.º 142 (San Sebastián, 1990), p. 3.

definió de «rústico»; y una práctica particular nada compleja. Todo lo dicho equivale a decir, también, activos elementos de uso y tradición, de cohesión social y cultural, de identidad no impositiva, pero asumiendo al mismo tiempo que «su papel en la diversión popular es ya mínimo, cuando no nulo, y su presencia obligada ha quedado reducida a unas cuantas manifestaciones tradicionales»⁴.

En unos derroteros bastante diferentes debemos situar el trabajo histórico y musical de José Luis Ansorena Miranda. *Txistua eta txistulariak* tiene como objetivo central el reconstruir la biografía de os Ansorena, especialmente de Isidro, el más popular de la saga tamborilera de Hernani, a la par que intenta elaborar una —a mi modo de ver— problemática historia del txistularismo vasco. Sin ningún apoyo documental, con un escaso bagaje de lecturas y sin referencias de las dinámicas de la música popular en la historia europea occidental de los últimos siglos, Ansorena Miranda traza lo que él denomina «las etapas históricas en las que se desarrolló el txistulari», a saber: el «tamborilero universal», el «tamborilero ilustrado» y la «decadencia del txistulari». La primera abarcaría una temporalidad tan inmensa como inasible, desde la forja del primitivo juglar —que no data pero intuye pudo ser en la Prehistoria o Antigüedad— al surgimiento de los primeros tamborileros del país, allá por los siglos XV o XVI. Culminaría en el último cuarto del siglo XVIII, coincidiendo con la Ilustración y la aparición del registro notacional compuesto ex profeso para txistu. En esta fase, el músico popular se irá convirtiendo en el mayor conocedor de las tradiciones y danzas vascas, aprendería e interpretaría las melodías «de oído» y los silbos estarían muy lejos de ser temperados. La siguiente etapa es la del «apogeo del txistu». Es en este momento preciso cuando se genera en sus intérpretes la convicción de que «son músicos». El fortalecimiento del orgullo profesional coincide cronológicamente con la decadencia de la danza. No obstante, aparecen y se consolidan nuevos géneros de música: minué, idiarena, alkate soinua, etc. Hay, además, un cambio técnico en los soportes instrumentales: txistus y atabales disminuyen de tamaño y, como resultado de ello, optimizan las gamas sonoras. Durante estos decenios, entre finales del setecientos y principios de la centuria siguiente, asistimos a las primeras tentativas de convertir el txistu en instrumento culto, en pieza acústica de concierto de cámara, facilitán-

⁴ J.I. Ansorena Miner, «Problemática actual del txistu», en *Cuadernos de sección. Folklore I*, Eusko Ikaskuntza (San Sebastián, 1983), pp. 139-143.

dose así su capacidad para absorber e interpretar danzas nuevas, casi todas de origen extraño, como el fandango, vals, polka, rigodón, mazurka, habanera, bolero, etc. En esta fase, además, se generaliza la actuación complementada de dos silbos, acompañados del redoblante bajo continuo, y se inicia la búsqueda de la tercera voz con el empleo del silbote. La aparición de las bandas de música, a partir de 1850, supuso un duro revés para el tamborilerismo vasco. Finalmente, el colapso del txistulari se gestó en las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo con la derogación foral y la irrupción de modas musicales distintas⁵. En el caso de Ansorena Miranda la larga sombra de Iztueta parece guiar su pensamiento. De hecho, en la formulación de esta cronología compartimentada otea la dicotomía de los viejos y nuevos tamborileros, aunque claramente intervenida y modernizada. De la misma manera, subyace una concepción spengleriana no expresa del «progreso civilizatorio» del instrumento musical y del músico: Desde el nacimiento entre brumas, al breve resplandor de la madurez y la rápida caída. La fundamentación periódica es esquemática, enhebrada con los pespuntos gruesos de una temporalidad trifásica cimentada arbitrariamente, en la que prima el objeto (el txistu) sobre el sujeto (el tamborilero) investigados. Incluso sobre esta última cuestión cabe apuntar un ideario que bascula entre lo sublime y lo ahistórico, sólo comprensible —como más adelante veremos— en la dinámica conformativa de la «Gran Tradición», cuando leemos aseveraciones del tenor siguiente: «El txistu-institución es el heraldo de las Corporaciones y el alma de las danzas, fiestas y otros acontecimientos populares vascos; filosóficamente hablando, el txistu es el engendrador, mantenedor e integrador de las tradiciones vascas». Con semejantes presupuestos, no es extraño que el tamborilero acabase adoptando una pose panegírica, a la vez sumisa al poder pero investida siempre de una moralidad tan primaria como convencional. En los siguientes términos lo explicita:

La abnegación del txistulari ha mantenido la profesión. Su ley era obedecer al que mandaba, impulsado por una bondad natural y por un celo en el cumplimiento del deber con puntualidad irreprochable. Así, el txistulari representaba una señera imagen de elegante sonrisa y festivo significado, que en el fondo silenciaba las arbitrariedades, privaciones y malos tratos que tenía que soportar⁶.

⁵ J.L. Ansorena Miranda, *Txistua eta txistulariak. El txistu y los txistularis*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 1996, esp. pp. 40-43.

⁶ J.L. Ansorena Miranda, *Txistua...*, *op. cit.*, p. 17 y p. 38.

Jesús Ramos y Mikel y Mikel Aramburu han centrado sus esfuerzos historiográficos en caracterizar las culturas sonoras de la sociedad tradicional pamplonesa a partir del análisis factual y estadístico de las experiencias musicales. Lo han hecho, claro, de forma harto diferente. Jesús Ramos comenzó estudiando la yuxtaposición de las frecuencias musicales en los festejos dieciochescos de la ciudad, desde la música más sencilla interpretada por ciegos o mendigos a los tamborileros populares, sin olvidarse de los clarineros profesionales, los maestros de la capilla de música de la catedral y las bandas integradas por músicos militares. Especial relevancia adquirieron en los encuentros festivos de las Hermandades y de los Barrios los gaiteros y los dulzaineros, casi siempre acompañados de tamborcillos. Es el registro instrumental popular el que mayor mutaciones sufrió a lo largo del Setecientos, con visibles desplazamientos en las convocatorias musicales sanfermineras. Así, si en la primera mitad del siglo XVIII los juglares o txistularis suponían más del ochenta por ciento de los músicos actuantes a costa del Consistorio —lo que implica una aplastante y mayoritaria homogeneidad de la sonoridad folklórica de procedencia vasca—, en la segunda mitad del siglo fue mayor el número de músicos foráneos acompañándose de una instrumentación más variopinta: guitarras, bandurrias, salterios, violines, ravelés, vihuelas, flautas de todo tipo, gaitas, zamfoñas, dulzainas, trompetillas, panderetes, sonajas, etc. Paralelo al incremento de músicos plebeyos será el control municipal ejercido sobre el uso del silbo y la gaita. El Ayuntamiento vetará con frecuencia a músicos, multará a contraventores e, incluso, encarcelará a juglares, circunstancias todas que impugnan el presunto carácter inalterable de sumisión y obediencia a la autoridad que la dominante y conservadora corriente historiográfica ha conferido, desde hace decenios, al conjunto de los tamborileros⁷. Con una muestra de mil músicos que anotó una —llamémosla— «oficina de espectáculos» del Concejo de Pamplona, asistentes a las ferias de julio, Ramos profundizó en las características que definían al tamborilerismo vasco en la centuria referida, destacando las variables siguientes: todo el colectivo era masculino y en su mayor parte de edad adulta. Su llegada a Iruña es espontánea, estando obligados a registrarse en el Ayuntamiento para poder percibir las asignaciones que aquél aprobaba. Procedían de todos los puntos cardinales de Euskalherria,

⁷ J. Ramos, «Elementos que componen la fiesta de Pamplona en el siglo XVIII», en *I Congreso de Historia de Navarra de los siglos XVIII, XIX y XX*. Príncipe de Viana, año 47, anejo 5 (Pamplona, 1986), pp. 401-415.

aunque ciertas áreas de la cuenca de Pamplona, de la Navarra media, la Montaña, Tolosaldea y el Goyeri guipuzcoanos suministraron al festejo el mayor contingente tamborilero a lo largo del siglo. Una peculiaridad destacable del registro es que los funcionarios municipales catalogaron musicalmente a los intérpretes contratados. Se trata de un indicador de sensibilidades difícil de precisar. Tampoco Ramos trata de dilucidar esta cuestión. Algunos son adjetivados como «buenos» y unos pocos como «muy buenos» (en concreto cuatro en toda la centuria, de los que tres proceden de la comarca vizcaína de Marquina-Durango). Otros son definidos de mediocres, con coletillas concisas e incisivas, del tenor siguiente: «no es cosa», «tañe poco», «malo» (este es el caso de Martín de Garralda, quien en 1777 aseguró procedía del vizcaíno valle de Ceberio). Lógicamente, la inmensa mayoría de los instrumentos censados son silbos, a los que siguen en número los tambores (en sus variantes de tamboril, tambor grande, tamborcillo, atabal y caja, que por lo general acompañan tanto al txistu como a la dulzaina y/o gaita). La presencia de la chirula norpirenaica, casi siempre asociada a salterios, patentiza la regular frecuencia en la que músicos procedentes de los valles de la Zuberoa y Lapurdi rurales acudían al enclave urbano más poblado de la Vasconia preindustrial⁸.

Nada descubro si subrayo el carácter novedoso de amplias investigaciones complementarias, sobre todo la fructífera productividad obtenida en el tratamiento de una fuente que permite la seriación, el recuento sistemático, el tratamiento fluctuacional, la conformación y el contraste de geografías instrumentales, de prácticas sonoras y de desplazamientos culturales. Los trabajos de Ramos tienen, además, el valor añadido de que no aíslan a los tamborileros. Muy al contrario, es a través de sus plurales actuaciones y sus diversas presencias por las calles donde el complejo festivo popular adquiere la más adecuada y rotunda dimensión histórica. Por su parte, Mikel Aramburu ha compaginado su labor de redactor y publicista en la revista *Txistulari* con la de investigador de la figura del ministril de la ciudad de Pamplona a lo largo de los últimos siglos. Resultado de esta trayectoria vocacional es su ensayo *Ttuntuneros de Iruña*. El término ttuntunero refiere la forma onomatopéyica de designar también al txistulari. En realidad, este trabajo complementa a los ya citados de Ramos, pero con unos resultados no tan satisfactorios. Usando fuentes

⁸ J. Ramos, «Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares en Euskal-Herria, a partir de los instrumentistas legados a Iruña en el siglo XVIII», en *CEN*, 55 (Pamplona, 1990), pp. 91-138.

municipales y con una concepción acusadamente positivista y fáctica del tamborilero, Aramburu aborda diversas cuestiones que, en principio, no responden a los interrogantes del investigador integral, sino más bien a las frecuencias en las que aparece ordenada y orquestada la documentación histórica. Tal circunstancia quizás explique la forma caótica en que está planteada la economía tamborilera, las rentas percibidas por actuaciones concretas, las percepciones distintas en función del instrumento musical usado, de su entidad jerárquica, de su calidad artística y del tiempo dedicado, cuestiones que siendo enunciadas no aparecen resueltas. No se trata sólo de un mero olvido de las técnicas cuantitativas historiográficas, o de obviar un marco de referencias teóricas susceptibles siempre de hacer más claro y evidente todo lo que tiende a presentarse opaco y farragoso. Y es que la disposición de un texto que se reduce a constatar ingresos nominales transferidos por la Hacienda local, al final nada dice al lector, se convierten en un banal listado de números sin ningún significado. Tampoco el ministril aparece suficientemente explicitado. Menciona a muchos ttuntuneros originarios de Pamplona que actuaron en las fiestas de San Fermín a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, pero no perfila la relación que éstos tuvieron con las diversas instituciones de la ciudad y del Reino. Eso sí, tipifica el ttuntunero navarro en dos mundos que se oponen y singularizan, más por el contraste de sus identidades sociales que por la disparidad sonora y cultural. En el primero, los txistularis actuarían siempre sin salir de sus límites, pues en él habitan y en él trabajan, generalmente en una actividad de tipo artesanal. No desdeñan ninguna fiesta, cobran sus actuaciones y se ocupan de ejecutar todas las ordinarias funciones de las *mecetas*. Si la localidad tiene danzas rituales ellos serán los responsables de acompañarlas, aun dirigir las, e incluso, a veces, imaginarlas. Los tamborileros del otro mundo son los errantes, los que carecen de arraigo y patrimonio. Tocan en todos los festejos en los que son convocados y son asiduos de los sanfermines de la capital. Entre éstos se reconocen sagas enteras de familias gitanas y agotes, así como otros muchos que en los roles administrativos que elaboró la burocracia municipal de Pamplona se distinguen porque su lugar de origen cambiaba todos los años⁹.

Carlos Sánchez Equiza cierra el grupo de eruditos pamploneses nominados para su puntual análisis en este apartado. Se trata del único que ha defendido una tesis doctoral consagrada exclusivamente al tamborileris-

⁹ M. Aramburu, *Ttuntuneros de Iruña*, Ayuntamiento de Iruña, Pamplona, 1993, *passim*.

mo. Musicólogo, docente universitario y asiduo colaborador de la revista *Txistulari*, su *Del danbolín al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la ilustración*, constituye un problemático intento intelectual por insertar e inscribir el tamborilerismo vasco en el pelotón de la novísima corriente científica de la etnomusicología peninsular. Dado que no hay ninguna labor de archivo y entendido que todas las fuentes empleadas son impresas, tanto las primarias como las secundarias, las conclusiones no podían diferir mucho de las líneas convencionales suscritas por la clásica historiografía tamborilera. Simplemente asistimos a una readaptación de principios, una readecuación de categorías, y una reactualización de las viejas aseveraciones en una coyuntura histórica y musicológica empeñada en negar la Historia de la Música como un proyecto de análisis total y en potenciar una historia que sólo se reconforta con vender migajas. Sánchez Equiza «inventa» a partir de una lectura muy particular de Zamácola e Iztueta, la figura del «tamborilero ilustrado». Sus tesis pivotan sobre las siguientes ecuaciones: la subalternidad estructural del tamborilero y la masiva municipalización durante el Setecientos acentuaron el carácter dependiente de la ya de por sí deficitaria condición social. La paternal hegemonía patricia —aquí, para dar mayor credibilidad a sus argumentos, el autor cita textos de E.P. Thompson y M. Foucault, de J. Rousseau, el Marqués de Narros y la Bascongada— actuó de manera determinante en el proceso aculturizador y modernizador del conjunto de sus funciones, al postularle como un perpetuo heraldo del poder. Claro que el doctor Sánchez Equiza va mucho más allá al sostener afirmaciones del tenor siguiente: «El tamborilero, al ser representante del poder municipal, pasa de ser perseguido como irreverente y pecaminoso en garante de la moralidad pública. Y su música, al menos en determinadas ocasiones servirá también para diferenciar estamentos sociales. La adopción de las principales líneas de la música erudita va a ser la herramienta que hará al tamborilero contactar no sólo con el nuevo mundo musical, sino también social¹⁰. La adscripción a un cultismo *avant la lettre* del tamborilero ha llegado a ser un *leit motiv* tan redundante en la tradición historiográfica y musicológica que no nos extraña que, también, Sánchez Equiza haya visto en los txistularis del año 1800 una promoción social indiscutible al lograr resolver en sus intervenciones públicas los problemas de la «escala temperada, el

¹⁰ C. Sánchez Equiza, *Del danbolín al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la ilustración*, E.H.T.E., Pamplona, 1999, p. 147.

establecimiento del cromatismo y, quizás, unos mínimos de afinación», produciéndose definitivamente «una mínima adecuación del txistu a la música erudita»¹¹. Esta obsesión por reducir al tamborilero a una sonora abstracción y por resaltar la forja de la tonalidad aristocrática en un instrumento rotundamente plebeyo ha prevalecido y se ha sostenido por el ostracismo operado en torno a la historicidad de la comunidad local, la difuminación de las prácticas festivas y la carencia de criterios explicativos a la hora de dilucidar las experiencias sociales y culturales de una sociedad antiguorregimental —la vasca— en crisis. Sánchez Equiza habría mejorado sus diagnósticos tales directrices interpretativas. Entonces habría observado que la labor del tamborilero nunca fue axial sino mediadora; que sus intervenciones en los rituales y festivales también eran reivindicados por la multitud; que su funcionarización a lo largo del seiscientos constituyó un capítulo de debate y de conflicto entre clases sociales, además de un signo de la expansión del mercado, de los consumos culturales y de los espectáculos monetarizados; que las aldeas y villas vascas estaban habituadas a vivir un ritmo existencial que venía marcado por la estandarización periódica de hechos festivos repetidos que solapaban los calendarios religiosos, civiles y folklóricos, amén de los económicos, estacionales y privados, y que aquéllos aparecían tramados por costumbres comunes sonoras y musicales. Para decirlo todo, a la nobleza de la tierra y a las burguesías urbanas poco le importaban los tamborileros; que lo que les quitaba realmente el sueño era refrenar ese universo de iniciativas populares que con tanta frecuencia se les escapaban, dando ocasión a alborotos y protestas. Por eso, falazmente creyeron que si controlaban a los músicos, también con ello podían vigilar a toda clase de danzantes y romeros. De los tamborileros, campesinos y artesanos esperaban que reiterasen los viejos ritmos, los inveterados acordes, las melodías de la comarca y que acompañaran las danzas y mojigangas que protagonizaban os diferentes grupos de edad, especialmente las mocerías. Cada vecindad era depositaria de una memoria sonora y una cultura musical en la que el tamborilero —vuelvo a reiterarlo— jugaba un papel importante, pero en absoluto exclusivo. La comunidad también estaba sitiada por otros sonidos: el repiqueteo de las campanas, las campanillas de los danzantes, los cánticos de ronda, los *irrintzis* de júbilo, las estrofas de los bertsolaris, los soni-

¹¹ C. Sánchez Equiza, *Del danbolín ...*, *op. cit.*, p. 137. Esta tesis ya fue formulada por el mismo autor en el ensayo «Del tamborilero al txistulari»: la influencia de la música culta en la música popular del txistu», en *CEN*, 52 (Pamplona, 1988), pp. 327-342.

dos huecos y estruendosos de los yunques de las herrerías, las salmodias y misas cantadas de las iglesias. Es en este contexto de concurrencias donde debe ubicarse al txistulari. Proceder a la inversa, otorgándole una calidad epifenomenológica, nos conduce a un callejón sin salida.

Carmen Rodríguez Suso es la autora del breve, ameno, divulgativo y fundamentado texto *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. No me cabe la menor duda de que se trata del trabajo más preciso que la historiografía ha producido referente al flautista popular como ministril. Con documentos municipales, eclesiásticos, judiciales y notariales, la doctora Rodríguez Suso demuestra que no fue lo mismo ser «funcionario» de una villa rica que vagabundear con un tamboril por los pueblos y barrios rurales; que entre los «bajos» instrumentistas asalariados por la villa —en concreto, pífanos y tamborileros— acabó por imponerse una «hibridación» y que las funciones de los tamborileros estaban sometidas a un complejo de obligaciones nítidamente establecidas, extendiéndose desde la exigencia de acompañamiento de la corporación municipal en todas las salidas públicas a la asistencia los domingos y días festivos al Arenal para divertir al pueblo. Pero su investigación nos abre e ilumina otras panorámicas. Nos prueba, por ejemplo, la competitividad para alcanzar una plaza, siendo el tamborilero funcionarizado de Bilbao, en el contexto geográfico del Señorío, un exponente de la élite de la población. Su trabajo seguía un ritmo periódico que sancionaban las diferentes instancias urbanas, es decir, las concejiles, eclesiásticas y vecinales; y compatibilizaba su labor musical con otras tareas burocráticas o administrativas, garantizándoles un remanente de ingresos regulares que, en términos de renta, podrían incluso emparentarles con las remuneraciones obtenidas y disfrutadas por la mesocracia del artesanado local. Carmen Rodríguez Suso establece una clara distinción entre los «funcionarizados» —los ya citados— y los tamborileros «autónomos» y «vagabundos». Los autónomos presentarían las siguientes características tipológicas: trabajaban en solitario, carecían de lo que la autora denomina «tasa de honorabilidad» (la cual, por cierto, no se nos explica en qué consiste), su procedencia era casi siempre rural y aprendían a tocar en el ámbito familiar. Además, estaban directamente ligados al calendario eclesiástico, especialmente al santoral, que era el que determinaba las fechas de las fiestas patronales. Sus actuaciones se centraban entre primeros de año y Semana Santa, y sobre todo durante la Cuaresma. El más humilde de los tamborileros sería el vagabundo, quien se ganaba la vida tocando en todas partes, ofreciéndose para alegrar romerías, bodas y otros acontecimientos puntuales. No tenían domicilio

fijo ni otro oficio complementario. Su errática existencia y su precariedad económica solía predisponerles a ser considerado como hombres de mala vida, peligrosos y portadores de desórdenes. Cubrían un área musical muy especial: el «ocio libre», otra categoría analítica problemática, máxime cuando su autora la relaciona con las experiencias y prácticas de la socialización plebeya preindustrial¹².

Con Iñaki Irigoyen cierro —aunque de forma muy concisa— el círculo de aportaciones historiográficas elaboradas en los dos últimos decenios del siglo XX y que he creído conveniente particularizar. En tal sentido, es importante consignar la labor de Irigoyen por tres motivos: en primer lugar, porque es uno de los pocos investigadores que ha intentado desentrañar las conexiones entre la danza y la música tamborilera; en segundo término, porque recurriendo a fuentes históricas de carácter eclesiástico ha insistido en la necesidad de substanciar una reconstrucción histórica del tamborilerismo que tenga en cuenta la larga duración, en concreto también los siglos altomodernos; y, finalmente, porque ha sido capaz de —usando documentación municipal— enumerar y singularizar la asunción de las diversas funciones de los tamborileros a partir del estudio específico y contrastado de los diferentes enclaves urbanos de la Vizcaya del Quinientos y Seiscientos, en concreto de Lequeitio, Marquina, Durango, Elorrio y Bilbao, evidenciando las múltiples intimidades que se fueron aquilatando entre los tamborileros, las guerras, los alardes, los trabajos comunitarios, las ofrendas religiosas e, incluso, la peste, aparte lógicamente de los festejos y celebraciones folklóricas de diversa matiz e índole¹³.

II

Resumir en una lista de nombres y en unas breves notas bio-bibliográficas la reciente historiografía tamborilera no quiere decir que los reseñados constituyan el único referente del cientifismo y la racionalidad, ni que los mencionados autores sean los representantes exclusivos de las propuestas más atinadas y pertinentes hechas hasta el presente. El lector

¹² C. Rodríguez Suso, *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*, BBK, Bilbao, 1999, passim.

¹³ I. Irigoyen, «Tambolintero o txistulari. Una institución en nuestro pueblo», en *Dantzariak*, 48 (Bilbao, 1990), pp. 28-40; «Troqueados de Vizcaya», *Txistulari*, época 3.^a, n.º 146 (Bilbao, 1991), pp. 5-24.

habrá observado que en ningún caso he pretendido fijar lo que podría sobrentenderse como tendencias consolidadas. Es verdad que he sopesado los textos y los he sometido al dictamen de la crítica. En este sentido entiendo que, puntualmente, tales ensayos pueden reflejar o tener el valor significativo de una orientación, cuyos resultados sólo podrán ponderarse en el transcurso de los próximos años. En cualquier caso, para entenderles más nítidamente, para contextualizarles y comprenderles en términos de secuencia, en definitiva, para objetivarles en lugar de adjetivarles podemos intentar responder a las siguientes preguntas: ¿Tiene algo que ver la historiografía citada con los planteamientos positivistas y eruditos que dispusieron los historiadores vascos del neoclasicismo y de la Restauración?, ¿cómo vieron a los tamborileros?, ¿qué lugar ocupaban en sus discursos? No hay historiografía que se sustraiga a los acontecimientos de su contemporaneidad. Esta actúa sobre cada escuela de pensamiento y sobre cada historiador hasta el punto de crear en muchas ocasiones improntas definitivas. La historiografía liberal vasca hizo causa de la «cuestión tamborilera». Lo mismo hará la historiografía foral. Martín de los Heros y J. Antonio Zamácola deben destacarse aquí como cabezas visibles de dos concepciones recurrentes de una portentosa vitalidad. En la primera mitad del siglo XIX ambos fijarían los anclajes interpretativos así como los modelos proyectivos y narrativos. De los Heros, a partir de la impugnación de los bailes y la excomunión del tamborilero de Valmaseda por parte de los poderes eclesiásticos durante el crítico cuatrienio 1788-1791¹⁴. Zamácola, asumiendo una tradición que tenía una fundamentación apologética y un discurso nativista, en cuyas raíces se entremezclaban las siguientes sabias y nutrientes: la concepción genealogista de la historia de Garibay, el milenarismo arcano de Oihenart y el cantabrismo identitario de Larramendi. Mientras que para el liberal encartado la continua presencia del tamborilero en la villa aparecía salpicando un sinfín de acontecimientos de diversa naturaleza y etiología, para el afrancesado arratiano el músico popular de los siglos pretéritos venía a compendiar una atávica representación del ser vasco. Si el concepto de historia de Martín de los Heros se saturaba de hechos tamborileros probados por la documentación, el texto histórico de J. Antonio Zamácola diluía al txistulari en una ficción sancionada por la presunta ancestralidad y legitimidad de usos y

¹⁴ Para una explicación más detallada, véase la voz «Valmaseda» elaborada por Martín de los Heros para el *Diccionario* de Pascual Madoz. También, P. Madoz, *Bizkaia (1845-1850)*. Diputación Foral de Vizcaya-Ambito, Valladolid, 1990, esp. pp. 173-200.

costumbres de la comunidad rural. La explicación de hechos visibles y probados constituía el aval de la narración de Martín de los Heros. El relato fabulado con marcas de historicidad conformaba el otro modelo de argumentación que pretendía pergeñar o producir un efecto de crédito y realidad. Todo lo dicho respecto al historiador liberal queda evidenciado en el relato de la movilización tamborilera que, en Valmaseda, precedió a la Guerra de la Convención y en la que el propio Martín se sintió actor y protagonista:

Aún nos acordamos de aquellos días en que acompañando el tambor al tamboril y el silbo, ahora tocaban «llamada», ahora «marcha», se paseaba la bandera por las calles con gran séquito de niños, y con morral los unos, con mochila los otros, con canana aquél, con cartuchera éste, y sin nada el otro, se reunían en la plaza y partían con algazara para no volver tan resueltos como salieron¹⁵.

De la misma manera, el fragmento de la expulsión de las mujeres licenciosas con acompañamiento tamborilero vendría a bosquejar el talante moralizante y tradicional en el que hundía su concepción de la historia y del tamborilerismo el foralista originario de Dima:

En otros tiempos no permitían los Bizcainos mujeres corrompidas en su país, para evitar que su trato desmoralizase a los demás, y a la que sin embargo de las reprensiones y amonestaciones secretas de los patriarcas locales, fuese todavía tan liviana y ramera que continuasen sus desórdenes, la rapaban el pelo y las cejas, y la arrojaban del país con tamboril y silbo, instrumentos de música de sus diversiones públicas, dándole un pedazo de pan y dos rábanos para el camino, mientras que el pueblo de su nacimiento y el de la raya por donde la echaban fuera, tenía en el mismo acto y sitio una función pública de baile y bacanal, en celebridad de haberse librado la patria de una fiera que devoraba sus buenos usos y costumbres¹⁶.

La historiografía positivista de la Restauración agudizará las tendencias enunciadas. Durante este periodo la peculiar organización del país, el desarrollo industrial y la consolidación de las burguesías ciudadanas y periurbanas, permitieron que los hijos de las clases medias weberianas substanciasen una plétora de **monografías locales** que, concebidas en

¹⁵ M. de los Heros, *Historia de Valmaseda*, GEV, Bilbao, 1978, vol. II, p. 449.

¹⁶ J.A. Zamácola, *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional*, Imprenta de la viuda de Duprat, Auch, 1818, vol. II, p. 239.

términos enciclopédicos y elaborados con los criterios historiográficos rankeanos, abordaban la cuestión tamborilera de una manera hartamente dispar: desde la mera mención del tamborilero José Anasagasti y su sustitución por Juan Bautista Loroño que podemos anotar en la *Historia de Guernica* firmada en 1913 por Lucas Altube y Albiz, al tratamiento exhaustivo que fijara en 1910 el historiador guipuzcoano Gregorio de Múgica en relación a los flautistas de Eibar, sus salarios y condiciones laborales durante los siglos XVIII y XIX; desde las escasísimas alusiones a las experiencias tamborileras que podemos rastrear en los cinco volúmenes de la *Historia de Bilbao* de Teófilo Guiard y Larrauri al descriptivismo minucioso con el que el presbítero Ignacio Belaustegui nos relata las romerías a la ermita de Santa Isabel de Zumarraga, estando dentro de la misma los tamboriles que tocas zortzikos y acordes de espatadantza, al tiempo que por su pórtico y en las campas inmediatas se agolpan las multitudes procedentes de Azpeitia, Azcoitia, Anzuola, Legazpia, Villarreal, Zumarraga y otros lugares¹⁷. Lógicamente, no odas las memorias se aproximaban a los hechos tamborileros de la misma manera. Era inevitable contemplarlos porque el itinerario de la reconstrucción histórica de la localidad chocaba inexorablemente con el capítulo reiterado de la fiesta, y ésta pautaba la unidad cronológica del pasado, cohesionaba la vida comunitaria y exhibía con orgullo las prácticas sonoras y las coreografías danzantes que podían singularizarla. Mostrar las cosas tal y como sucedieron, probarlas mediante la promoción de documentos fue también el objetivo de aquellos historiadores que elaboraron las **historias provinciales** vascas, como las de Fidel de Sagarminaga (1880), Arístides de Artiñano (1885) o Estanislao Jaime de Labayru (1903), por citar sólo las paternidades más conocidas, centradas en este caso en el solar vizcaíno. Debo aclarar que los historiadores mencionados, en un contexto donde se imponía la construcción del Estado Liberal conservador español y se ensalzaba la foralidad perdida como valor y réplica de la identidad y de la tradición, concedieron una atención prio-

¹⁷ L. Altube y Albiz, *Ensayo Histórico y Apuntes para la Historia de la Villa de Guernica*. Goitia impresor, Guernica, 1913, p. 221; G. de Múgica y Múgica, *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*, Tipografía de la viuda de B. Valverde, Irún, 1910, passim.; T. Guiard, *Historia de la noble Villa de Bilbao*, Imprenta de José Astuy, Bilbao, 1908, esp. vol. III, pp. 378-384 (Reglamento de 1788 y ajuste presupuestario del salario del tambor y tamborilero); I. Belaustegui Iturbe, *Noticia Histórica de la Villa de Zumarraga, con la biografía de sus hijos ilustres*, Imprenta, librería y encuadernación de E. López, Tolosa, 1900, esp. pp. 35-37.

ritaria a los documentos político-administrativos. Así, obsesionados por elaborar unas «historias generales de la foralidad vizcaína», relegaron la presencia tamborilera a actos oficiales relacionados con el ejercicio del poder, a ser séquito silbante de la representación y de la autoridad del sistema foral, a abrir y cerrar las convocatorias de las Juntas Generales o a enaltecer los festejos anuales de San Ignacio, patrono provincial. Esta dimensión sublimadora será complementada con el corpus de prohibiciones de funciones y festejos públicos atribuido a las autoridades obispaes y la nobleza local¹⁸. Tales aportaciones tendrán dos consecuencias hipotecadoras, fácilmente detectables a lo largo del siglo XX: la primera consistirá en el desarrollo de la práctica tamborilera como un mero apósito protocolario de la hegemonía y del statu quo imperantes. La segunda se referirá al acatamiento ciego y sin fisuras que el conjunto del oficio hará del mandato sonoro promovido por la autoridad. Expresadas en tales términos, ambas conclusiones son incorrectas. No obstante, al asumirlas como tesis discursivas, las sucesivas generaciones de historiadores del tamborilerismo vasco no se percataron del determinismo subyugante en que quedaba varada la función tamborilera, y al obviar tal circunstancia rompieron la lógica de que todo hecho histórico jamás puede ni debe encapsularse, que todo hecho es causa, efecto y consecuencia de otros hechos, que depende de todos los demás y de sus transformaciones y que aquél y éstos no se limitaron a lo que prescribió el liliputiense dictado del positivismo foral. Con el recurso a otras fuentes documentales y otros saberes académicos, la historiografía que abarcó al conjunto de las Provincias Vascas logró impulsar una nueva forma de hacer historia. El fomento de la etnología, la arqueología, el folklore, la antropología y el historicismo positivista sirvió para que, durante siglo y medio como mínimo, se multiplicasen los ensayos que pretendían revelar en el pasado de los vascos un principio civilizatorio totalizador, en el que la música tamborilera constituía un renglón, un agregado inseparable de la lengua, las instituciones, las leyes, los usos y costumbres, las leyendas y un etcétera inabarcable¹⁹.

¹⁸ F. de Sagaminaga Epalza, *Memorias Históricas de Vizcaya*, Imprenta, litografía y librería de J.E. Delmas, Bilbao, 1880, passim.; A. de Artiñano, «Noticias retrospectivas. Espatadantza, auresku y tamboril» (extracto del libro *Señorío de Vizcaya*, 1885), en *Txistulari*, época 1.^a, n.º 13 (San Sebastián, 1930), esp. p. 14; E.J. de Labayru y Goicoechea, *Historia General del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1903, esp. vol. III, pp. 320-330.

¹⁹ En tales parámetros se postula la relación bibliográfica que he manejado para la elaboración de este apartado: J. de Aranatz, *Curiosités du Pays Basque*, Librairie Lasserre, Ba-

III

La paradoja historiográfica de este hecho civilizatorio es que se proyectaba sobre una Euskalherria, en general, o unos territorios históricos, en particular, tan atemporales como inmateriales. Y es que el siglo del optimismo burgués, del desarrollo de la industria metalúrgica, minera y naval, del debate entre constitución y códigos forales, fue también el escenario en el que irrumpió —¡y de qué manera!— la *Gran Tradición*. ¿Qué pretendo decir exactamente con esta formulación?, ¿qué relaciones existen entre tradición, historiografía y tamborilerismo? La rápida transformación de la sociedad vasca como consecuencia de las guerras civiles, las desamortizaciones, la expansión del capitalismo, y la adecuación del sistema institucional vascongado a las exigencias del estado burgués unitario y centralizador supuso la destrucción de los viejos modelos comunitarios, sus usos y tradiciones. En tal coyuntura, la forja de una o dos generaciones de historiadores, publicistas y musicólogos —las contemporáneas a Sabino Arana y el Padre Donostia—, que reivindicaban el carácter identitario de las centenarias instituciones forales, un pasado cohesivo, un idioma común y unas prácticas simbólicas y rituales de integración social y cultural, tuvo la virtualidad de señalar y aprontar los materiales para elevar la Tradición a rango de estatuto de regulación, convivencia y representación entre los vascos. La exhortación a la moral, a la religión, al folklore, a los deportes populares, a los espectáculos festivos locales, al bertsolarismo heroico y los sonidos de la tierra, etc., como hechos civilizatorios que singularizaban al pueblo vasco, supuso un reajuste y un intento de injertar las viejas tradiciones por las nuevas que se trataban de imponer. Cuando digo imponer estoy diciendo, en realidad, modernizar y aburguesar, modificándolas para nuevos usos y propósitos. La eclosión de la «gran tradición» no debe entenderse como una desadecuación o una incapacidad ante el nuevo orden industrial y la sociedad de clases y ma-

ona, 1927, 2 vols.; G. Adema Zalduby, *Les traditions du Pays Basque*, Imprimerie Vignancour, Pau, 1887; L. de Velasco y Fernández de la Cuesta, *Los euskaros de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya: sus orígenes, su lengua, costumbres y tradiciones*, Imprenta de Olivares, Barcelona, 1879; J.V. Araquistain, *Tradiciones vasco-cántabras*, Imprenta de la Provincia, Tolosa, 1866; así como los opúsculos provinciales de A. Laffitte Obineta, *Tierra euskara. Excursiones, cuadros y notas de Guipúzcoa*, Imprenta y Casa Editorial de E. López, Tolosa, 1886; J. Iturralde Suit, *Tradiciones y leyendas navarras*, Imprenta y librería de J. García, Pamplona, 1916, 2 vols.

sas, sino como signo evidente de la crisis de la vieja sociedad tradicional, paternal y autoritaria, la quiebra de sus usos y costumbres y el derrumbe de una cultura que hizo del pasado un hecho trascendente y un referente del comportamiento y de la movilización individuales y colectivos. Sin embargo, tales historiadores y eruditos no interpretaron ese pasado en términos de crisis, sino de instrumentalización, invención y falsificación. En estos parámetros se desplegó una literatura mitificadora y se compiló un cancionero estructurado siempre por un repertorio instrumental de armoniosos acordes y melodías²⁰. Por múltiples motivos también se podía encontrar en la cultura tamborilera un claro exponente de la tradición, no sólo porque se insertaba en el complejo festivo local —ya hemos aludido a la proliferación de monografías locales a partir del año 1900—, sino porque estructuraba los ciclos vitales de los hombres y de las comunidades, dando una apariencia de un pasado histórico común, de todos y para todos. De aquí, la vigorización de un txistularismo sin estridencias, instruido notacionalmente y dotado de un corpus musical para ser más oído que participado y para actuar competitivamente y ser aclamado en los Juegos Florales, los festivales del euskera y los congresos de Eusko Ikaskuntza²¹. Y es que repasar la prensa liberal tradicionalista, aranista y, en mucha menor medida, socialista, de los últimos decenios es una evocación y una remembranza de la intensa emotividad con que se elaboraron y sintieron las romerías y los espectáculos sonoros y musicales de la gran tradición tamborilera vasca, tanto por las clases populares como por las burguesías urbanas²².

Por supuesto, la tradición no se orquestó sólo con la instrumentalización. Ninguna tradición puede sustentarse en el factor de la imposición

²⁰ J. Juaristi, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Taurus, Madrid, 1987; y relacionando literatura y txistularismo, *Ibidem*, «La literatura vizcaína entre 1789 y 1808», en VV.AA., *Bizkaia, 1789-1814*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1989, esp. pp. 141-142; J.F. Blade, «Disertation sur les chants héroïques des Basques», en *Revue de Gascogne*, 7 (Auch, 1866), pp. 97-314.

²¹ J.M. Rodríguez Ibabe, «Concursos de txistu en las fiestas euskaras: 1880-1908», en *Txistulari*, época 3.^a n.º 137 (1989), pp. 2-11.

²² R. Ruzafa, «Las romerías en Vizcaya en la segunda mitad del siglo XIX: Contrastes y Cambio Social», en L. Castells (ed.), *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco Contemporáneo*, U.P.V., Bilbao, 1999, pp. 283-306, para el ámbito popular; y J. Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína, 1876-1939*, Ediciones El Tilo, Bilbao, 1994, para el burgués. El enfoque teórico global en E. Hobsbawm, «La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914», en *Ibidem* y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 273-318.

exclusivamente. Para legitimarse precisa de la conexión con el pasado histórico. Y los historiadores de la Gran Tradición confirmaron la invariabilidad, la perdurabilidad y la práctica estandarizada como elementos distintivos de la tradición tamborilera, los cuales latían desde los tiempos de la memoria oscura y de las resistencias frente a romanos, árabes y castellanos. Tampoco nada descubro si señalo y subrayo que la presentación de esta tesis se hizo a partir de una elipsis discursiva que fundía el pasado libre con un presente hipotecado. Esto explica el enorme interés que, entre historiadores e interesados, suscitó la relectura de la crónica de Iburgüen y Cachupin y la publicación de la *historia* de Iturriza y Zabala, testimonios ambos en donde se mencionaba la presencia tamborilera durante las guerras entre oñacinos y gamboínos²³; o la obsesiva búsqueda de testimonios iconológicos y pétreos que atestiguaran el uso del txistu durante la larga fase feudal²⁴; y la más que evidente ensoñación con algunas dosis de historicidad que mostró el religioso H. Olazarán de Estella, al postular al txistu como el primer instrumento de la humanidad y al txistulari como el Vercingetorix vasco de la Antigüedad, oponiéndose tenazmente a la desmoralizadora presencia de Roma en las sagradas tierras de Tubal²⁵. Fue también en este escenario de invenciones, aportaciones e interpretaciones históricas e historiográficas donde el descubrimiento, en un yacimiento de Isturitz (Baja Navarra), de un cúbito de ave con tres perforaciones por parte del prehistoriador E. Passemard, en 1921, el que acabó dando a la «basca-tibia» una dimensión científica a un instrumento sonoro que se podía datar estratigráficamente a la par que el registro fósil del homo sapiens sapiens, nada menos que veinte mil años atrás de la Pasión de Cristo. Aquí sí que estamos perfilando la suerte de una falsificación. La basca-tibia o flauta de los vascos la recreó Oihenart a partir de una traducción forzada e interesada de un texto latino atribuido a Julio Solinio. Pero será en el siglo XIX cuando la expresión cuajó entusiásticamente en los me-

²³ J.R. de Iturriza y Zabala, *Historia General de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones*, Barcelona, 1884 (capítulo 43 n.º 183), p. 123. Además, L. de Lezama Leguizamón, «Tambolin. La inédita crónica de Iburgüen», en *LGEV*, Bilbao, 1968, vol. III, facsímil fascículos primero y segundo, p. 57.

²⁴ H. Apraiz, «Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón», en *RIEV*, XIII (San Sebastián, 1922), pp. 533-559.

²⁵ H. Olazarán de Estella, «El txistu. Primer instrumento de la humanidad?», en *LGEV*, Bilbao, 1966, vol. I, fascículos 3 y 4, pp. 157-162, y «Los txistularis. Su origen, su pasado y su presente», en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*. Vol. XVIII (Pamplona, 1934), pp. 235-241.

dios cultos del País. El notario bermeano Juan Angel Iradi, por ejemplo, en una descripción más folklórica que erudita de la villa marinera fechada en 1844 apuntaba que los jóvenes se divierten «al compás de una música compuesta de un silbo llamado por los romanos basca-tibia, acompañado de un tamboril»²⁶; y el docto y documentado historiador Miguel Rodríguez Ferrer, en 1873, al tratar de describir la «orquesta del vasco», compuesta por silbo y atabal, nos confirma su remota ancestralidad, asegurándonos que el pito era citado por «los autores romanos con el nombre de basca-tibia, rústico instrumento que cual el tambor han sido siempre los primeros que han ejercitado todos los pueblos en su infancia primitiva»²⁷. No es extraño, por tanto, que los premios a los tamborileros que competían en los «juegos y concursos de la tierra» consistieran en réplicas de basca-tibias adornadas «con anillas de plata» y que se repartieran en cantidades ingentes sin cuestionamiento alguno —confirmando así el valor de la tradición— durante prácticamente un siglo, desde 1880 hasta 1980²⁸. Ciertamente, el irracionalismo no sólo ha dominado como cálculo historiográfico; finalmente, ha logrado perpetuarse como ideal social, como presupuesto de la tradición y como inculcador de creencias, valores y convenciones entre los vascos.

Tampoco el uso de los viejos materiales ha impedido en la actualidad el abuso de nuevos lenguajes y concepciones. Pero la Gran Tradición no se ha diluido en la sofisticación social, técnica y cultural que ha jalonado el avance del novecientos. La historiografía tamborilera más reciente, observada en su conjunto, es un perfecto escaparate de lo que acabo de afirmar. Incluso, la ampliación del viejo vocabulario simbólico ha rebasado los límites establecidos por los historiadores tamborileros de la Primera Restauración. Ahora, la continuidad histórica se ha fijado a través de la mixtura de una ficción emotiva centrada en el silbo y un imaginario estereotipado personificado en el tamborilero. De hecho, evaluar los conceptos centrales aportados por una parte significativa de la novísima historiografía no es más que reiterar la mirada sobre unos textos que aparecen vertebrados, al final, por el omnímodo valor de la tradición: aluden

²⁶ A. Ercoreca, «Etnografía de Bermeo. Higiene, distracciones y juegos infantiles», en *Anuario de Eusko-Folklore*, vol. XXIX (San Sebastián, 1980), p. 108.

²⁷ M. Rodríguez Ferrer, *Los Vascongados. Su país, su lengua y el Príncipe L.L. Bonaparte*, G.E.V., Bilbao, 1976⁽²⁾, p. 175.

²⁸ K. Sánchez Equiza, «La basca-tibia: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco», en *Txistulari*, 179 (San Sebastián, 1999).

tanto a las tradiciones construidas, instrumentalizadas e inventadas como a aquéllas que fluyen en un periodo breve y datable, en pocos años, reiterando el pasado, dictando y proponiendo el presente y estableciéndose como verdades incuestionables con una sorprendente contundencia y rapidez. Así, en los últimos años de un franquismo que nunca dejó de perseguir a los ciudadanos vascos, no es difícil enfrentarnos con afirmaciones vertidas decenios atrás por los publicistas del Renacimiento Vasco, pero en este caso suscritas en 1969 por el conocido historiador Darío de Areitio: «(El tamborilero) envuelve toda la vida del vascongado y es el complemento inseparable de las alegrías del hogar; por eso es tan hondo su recuerdo, que cuando el vasco emigra a lejanas tierras, al soñar con el dulce son del chistu, no es extraño se desprendan de sus ojos unas lágrimas de evocadora emoción»²⁹. Y lo mismo podemos decir de la proliferación de reediciones de los viejos textos que en su momento se consideraron iniciáticos: ahora irrumpen con frenesí y vuelven a reiterar la imagen del tamborilero racial actuando con un instrumento virtuoso, cuyo sonido «es el de los antiguos txistularis, sencillos, ingenuos e incontaminados por músicas extrañas, el de los txistularis-pastores sin solfeo ni cultura musical alguna, instruidos únicamente por la naturaleza y por la tradición; el de esos flautistas vascos agrestes, llenos de encanto de la música espontánea, el de las viejísimas tonadas patrias»³⁰. Muchos historiadores y musicólogos de la Segunda Restauración, la iniciada en 1975, lejos de racionalizar los contenidos de la historia tamborilera, han enfatizado todavía más los valores icónicos y las transferencias identitarias que la Gran Tradición asignó a la experiencia sonora y a su ejecutante como síntesis simbólica de la cohesión y la pertenecía al grupo. El siguiente comentario de J.M. Barrenetxea redundante en lo señalado:

Nuestro músico ha sido portador de las tradiciones cultural-populares de Euzkadi, haciéndose merecedor de un gran respeto por su quehacer en la conservación y fomento de esa parte del alma vasca (...) Quien ha oído sonar al txistu en las montañas y en las romerías campesinas, habrá comprobado cómo sonaban vivos los ecos primitivos³¹.

Una particularidad de la historiografía tamborilera contemporánea es que no vela, maquilla o camufla la función mediadora y ritual del tambo-

²⁹ D. de Areitio, *Temas Históricos Vascos*, Librería Villar, Bilbao, 1969, p. 234.

³⁰ H. Olazarán de Estella, *Txistu. Método y Repertorio*, Grafor, Bilbao, 1970⁽²⁾, p. XIII.

³¹ J.M. Barrenetxea, *Apuntes de Txistu*, Gráficas Lizarra, Galdakao, 1987, pp. 81 y 99.

rilero. Por el contrario, las potencia hasta el extremo de sobrepasarlas. El ancestral txistulari que históricamente fue recreado como heraldo de la autoridad es, en el presente, propagador de instituciones —siendo él, además, una institución— y socializador de creencias, pues sólo en él confluye y de él se deriva la capacidad de enarbolar los principios sagrados de la tradición. A todo esto se refirió J.L. Ansorena Miranda al juzgar la vida del músico popular Isidro Ansorena (1892-1975), cuando sin ningún pudor la revistió de sacralidad afirmando lo siguiente:

Cuando el jovencito Isidro acudió al mundo del txistu tenía conciencia plena de que pertenecía a un glorioso linaje de tamborileros. Las experiencias vividas en su juventud triunfadora en Hernani incrementaron su conciencia de heraldo y guardián de las tradiciones vascas. Nadie podía arrebatarle la convicción de que su profesión tenía valores en cierto modo sagrados³².

Buscar la pureza de la tradición siempre comporta el peligro de forzar evoluciones inventadas y el de concluir con respuestas desafortunadas. En el mundo soñado de cierta historiografía tamborilera vasca, la tradición sólo tendría asegurado su futuro en la quietud de las más recónditas aldeas, entre montañas inaccesibles y robles milenarios. Ahí estarían refugiados los genuinos flautistas, acrisolando los ritmos, los sonos, los repertorios e incluso los propios instrumentos ancestrales. Que nadie dude de la existencia de ese lugar edénico. La dirección se la debemos al Doctor Sánchez Equiza:

(...) la montaña navarra es probablemente la zona de los últimos y mejores tamborileros: todavía tenemos ejemplos vivos y coleando, porque es la zona que se ha visto menos influenciada —junto con Zuberoa, que también tiene sus peculiares tamborileros— por los dos mayores agentes de pérdida cultural que ha tenido este pueblo: la erdeldunización y la industrialización³³.

Por supuesto, el extracto se comenta por sí mismo. Pero con lo dicho hasta aquí flaco favor haríamos a la reconstrucción histórica del pasado tamborilero vasco si consideramos que sólo se trata de un inadvertido deslize o un simple dislate.

³² J.L. Ansorena, *Txistu ...*, *op. cit.*, p. 134.

³³ C. Sánchez Equiza, «Del tamborilero al txistulari: La influencia de la música culta en la música popular del txistu», en *CEEN*, n.º 52 (Pamplona, 1988), p. 334.