

Las metamorfosis del tamborilero y sus publicísticas

JOSÉ CARLOS ENRÍQUEZ*

RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT

El ensayo tiene la pretensión de cuestionar críticamente los discursos que sobre el tamborilero y el tamborilerismo vascos se han ido fraguando en las dos últimas centurias desde la Ilustración hasta las últimas décadas del siglo XX, rastreando para ello los diversos marcos historiográficos y las publicísticas ideológicas y sociales que se han consagrado para idealizar y mitificar tanto la figura del txistulari como la cultura festiva y folklórica del pueblo vasco.

Saiakera horren helburua hauxe da: azken bi mendeetan —hain zuzen ere Ilustraziotik XX. mendeko azken hamarkadetaraino— euskal kulturako danborjotzaileari eta danborra jotzeari buruz sendotu diren diskurtsoak modu kritikotan eztabaidatu eta lantzea. Horretarako, finkatuta geratu diren esparru historiografiko eta publizistika ideologiko eta sozial guztiak aztertu dira, txistularia zein euskal herriaren jai-kultura eta folklore-kultura idealizatzeko eta mitifikatzeko finkatu diren esparru historiografiko eta publizistika guztiak aztertu ere.

This essay endeavours to critically question the discourse arising on the subject of Basque drumming and drummers in the last two centuries from the Enlightenment until the last decades of the 20th Century by tracing the different historiographic frameworks and the ideological and social publicists dedicated to idealizing and mythologizing the figure of the *txistu* flute player and the Basque festive and folkloric culture.

PALABRAS CLAVE
HITZ GARRANTZITSUAK
KEY WORDS

Tamborilerismo Vasco/ Ideologías e idealizaciones/ Historiografía y Publicísticas

Danborra jotzeko euskal ohitura / Ideologiak eta idealizazioak / Historiografia eta Publizistikak

Basque drum playing/Ideologies and idealizations/Historiography and publicists

* Doctor en Historia
UPV/EHU

En la primavera de 1928 salía a la calle la revista *Txistulari*. Nació como órgano de expresión de unos músicos seculares que, intensamente movilizados en los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, creían necesario agruparse y constituirse en asociación bajo unas reglas y unos principios que abarcaban y cubrían una geografía tan específica como definitoria: Euskalherria. En su presentación pública invocaban la protección de su patrona, la virgen de Arrate, al tiempo que demandaban la complicidad de la prensa y de los lectores; se recordaba -además- la figura del músico, a quien se caracterizaba como el “mantenedor oficial de las costumbres del pueblo (vasco)”, y se concluía subrayando una peculiaridad que, referida al tamborilero, ha hecho fortuna en el discurso historiográfico y musicológico de entonces y de ahora: “Su cargo -sentenciaba la editorial del número 1- estuvo y está a las inmediatas órdenes de la Autoridad, (del) Alkate” (1). Ciertamente, pocas revistas europeas han gozado de tanta longevidad. Sólo la Guerra Civil y la primera postguerra franquista, coincidiendo con los años de la autarquía, fueron nefastas coyunturas de fuste para que sus prensas guardasen silencio. Por supuesto, una lectura pausada de toda la colección no deja de ser un ejercicio apasionante. Sorprende la voluminosa compilación notacional de piezas para ser interpretadas por los tamborileros. Abruma también el repertorio de ritmos y tonadas que pueden ser calibrados y discutidos por los profesores de cualquier Conservatorio. No es menos consistente la regesta gráfica y memorialística acumulada por el trabajo de tres generaciones de entusiastas del txistu. La suma de valores añadidos es indiscutible. Está claro que su periodicidad trimestral ha permitido que se superpongan las reflexiones y aportaciones de folkloristas, etnólogos, musicólogos, antropólogos, historiadores, arqueólogos, sociólogos, filósofos, en definitiva, de toda clase de investigadores sociales, así como de divulgadores que han terminado por cimentar los marcos materiales e ideológicos del tamborilerismo vasco, en general, y del txistulari, en particular. No es que la revista pueda definirse, en sentido estricto, como científica; más bien, ha sustraído diversas lecturas de origen académico para elaborar un campo de representaciones ideales en el que sus piezas se transforman y aclimatan a los vaivenes de los tiempos, pero siempre tratando de preservar la presunta naturaleza incólume y ancestral tanto del intérprete como de su música. Quizás esto último pueda explicar por qué podemos encontrar tantas páginas dominadas por la posición fragmentaria, la investigación funambulesca, la mirada distorsionada o la conclusión precipitada.

En las próximas páginas trataré de contextualizar el corpus de contribuciones de aquéllos que fueron modelando las diferentes figuras del tamborilero, desde las primeras manifestaciones ilustradas a las

(1) “Agur”. *Txistulari*, nº 1, 1928, pág. 1.

reflexiones de los eruditos contemporáneos, cuando la disciplina científica de la Historia Musical se ha consolidado e incorporado al programa docente universitario. Esta elipsis descriptiva nos permitirá ordenar generacionalmente los trabajos que han surgido en torno al objeto y sujeto de tales investigaciones: el tamborilero propiamente dicho. La revista *Txistulari*, en tal sentido, no sólo se erige en fuente de análisis; es también referencia capital que ha incentivado y sostenido continuamente la dinámica de mutaciones e invenciones de su principal mentor y protagonista. Lo que me propongo pautar no es tanto un estado de la cuestión, como un cuestionamiento crítico de los materiales y discursos que han urdido históricamente las profundas metamorfosis del tamborilero. Quede claro que este no es el principal objetivo de esta investigación. Aquí mi único propósito es dar al lector pautas referenciales, explicaciones plausibles, visiones procesuales y totalizadoras. Y todo ello porque siempre he considerado que no hay aproximación factible a un problema histórico fuera del discurso historiográfico que lo ha construido y proyectado. Grosso modo, podemos avanzar la existencia de varias épocas o fases en las que se fueron fijando los caracteres idiosincráticos del músico popular: la Ilustración, el Romanticismo, el Renacimiento o Restauración, la Dictadura y los años del régimen de libertades civiles o Nueva Democracia. También sería correcto enunciar tales periodos con los siguientes vocablos: Foralismo letrado, Foralismo romántico, Nacionalismo étnico, Nacionalcatolicismo franquista y Nacionalismo identitario. Cada estadio aparece perfilado con los rasgos y características de su época. Pero también hay sesgos que reniegan de las compartimentaciones señaladas, que trascienden y avanzan intemporalmente drenados por la prevaencia de la transversalidad. Así, desde distintas instancias y con diferentes intensidades se irá enaltecendo una dialéctica de la “tradición popular vasca” en la que estaría inserto como elemento axial el tamborilero (junto a otros, claro, como el bertsolari, el dantzari, el pelotari, etc.). Y es que si la interiorización simbólica del último foralismo vasco identificó al tamborilero en exclusiva con el mundo rural, el emergente nacionalismo aranista lo asoció con la cultura tradicional de los vascos, hasta el punto de asfixiarle y de convertirle en reliquia utilitaria y sumisa para legitimar sus fines. También, durante el franquismo se pretendió asociar a la cultura tamborilera y sus intérpretes con las convenciones y estereotipos del régimen político, especialmente con un catolicismo ortodoxo y cierta reciedumbre ancestral del pueblo vasco, exentos de toda connotación ideológica vasquista, al tiempo que enraizados en la diversidad folklórica de las tierras de España, siendo las jefaturas de las Diputaciones vascas sus principales valedores y propagandistas. Nada descubro con tales afirmaciones. La instrumentalización ideológica de la cultura tradicional y de sus iconos ha sido una de las constantes en los últimos doscientos años. Sin embargo, sólo se saca a la palestra como arma arrojadiza de las diferentes estrategias políticas, sin advertir que eso nos encadena a oír el tañido de una única melodía,

que ha sido versionada de mil maneras distintas. Hora es, pues, de pensar con la cabeza y no con el corazón.

Desde los albores del siglo XVIII hasta bien entrado el Ochocientos, la figura del tamborilero se instituyó como un episodio accidentado de la polémica en torno a la entidad jubilosa o escandalosa de los bailes. Básicamente, dos interpretaciones pugnaban por sobresalir. Una hacía hincapié en la imagen del tamborilero sublime; la otra, en la del tamborilero abyecto. La primera pretendía objetivar y canalizar sus funciones en el marco del complejo festivo de las comunidades preindustriales vascas. La segunda asumía un plus de incisiva subjetividad y asociaba al tamborilero con la romería promiscua, la borrachera, el placer y el sexo desbocados. Mientras que Larramendi, Zamácola e Iztueta blandían el espectro de la ceremonialización y la subsidiariedad en la que era necesario ubicar a danzantes, romeros y tamborileros, Mendiburu, el Padre Palacios o fray Bartolomé de Santa Teresa se empeñaban hasta extremos inauditos en identificar al músico con el pecado. En el fondo, ambas visiones eran complementarias: moralizadora e integradora, la una; rigorista y penalizadora, la otra. Aunque la versión ilustrada se vio permanentemente hostigada y contrariada por la inflexible línea de severidad que caracterizó a un amplio sector del clero vasco, las tesis de sus impugnaciones acabaron también por formar parte del modelo del tamborilero sublime que con el tiempo habría de forjarse. A algo de esto se refería el Padre Palacios cuando, en 1791, escribió: “Si se redujera su oficio a dar la alborada o acompañar (a) la Señora Justicia por alguna especie de respeto, o cosa tal, enhorabuena; pero para bailar y bailar así, no se puede consentir” (2). Sobre la cuestión última todavía no cabía ningún consenso. Los hombres cultos de la Ilustración y del primer Romanticismo, como preclaros hijos del enciclopedismo, se conformaron en primer término con caracterizar al instrumento en la jerarquía de la cultura sonora popular y con dimensionar las incidencias sociales y culturales que provocaba: “Más que ningún otro instrumento alegra el tamboril a los pueblos -señalaba el jesuita Larramendi en 1754- (...) Vese a los niños que están en los brazos de sus padres y amas: se están quieticos y no hacen demostración al oír otro cualquier instrumento, pero oyendo el tamboril, empiezan luego a cimbrear y vibrar sus bracitos derramando alegría por ojos, labios y la carita toda” (3) Esta opinión será corroborada por uno de sus máximos detractores, el ya mencionado misionero Palacios: “Para los que acuden al baile vizcaíno es asco la

(2) F. A. PALACIOS, *Viva Jesús. Respuesta satisfactoria del Colegio de Misioneros de N.P. San Francisco de la N. Villa de Zarauz a la consulta y dictámenes impresos por la N. Villa de Balmaseda, con ocasión de una proposición sobre bailes equivocadamente atribuida a dos Misioneros del sobredicho colegio en la Misión que últimamente predicaron en la mencionada N. Villa, y de paso una disertación sobre lo lícito o no de los bailes regulares de las Plazas y de los Saraos*. Josef Longas, impresor. Pamplona, 1791, pág. 181.

(3) M. LARRAMENDI, *Corografía*, S.G.E.P. San Sebastián, 1968, pág. 289.

más delicada armonía. Violines, flautas dulces, oboes, etc. son frioleras que cansan. Un solo golpe de tamboril, un solo soplo del silbo pone ... todas las pasiones, y en el mundo para ellos no se ha inventado música tan dulce” (4).

La pasión popular por la música aducida por los hombres letrados del Setecientos, fue a menudo un recurso retórico para esconder la incapacidad de entender y explicar los espectáculos, los festivales y los rituales de la comunidad aldeana. El que se focalizase o se asumiese un particular seguimiento informativo de la figura del tamborilero se debió a múltiples circunstancias históricas, ninguna de las cuales estuvo directamente relacionada con su protagonismo musical, aunque sí –lógicamente- con lo que la música significaba como elemento de movilización y catarsis sociales, amén de la más que evidente expansión del mercado y de los espectáculos monetarizados que precisaban del soporte sonoro. Esto explica por qué la *intelligentsia* de aquella contemporaneidad jamás disoció al tamborilero del medio en el que se inscribía y al que servía. J.A. Zamácola sostenía que el silbo y el tamboril estaban estrechamente unidos al cosmos de las coreografías danzantes, destacándose en ellas “el carácter guerrero de los antiguos vascos que lucharon contra los romanos”, y consideraba una lamentable corrupción de los tiempos tanto la primacía de la melodía sonora sobre la canción como la sustitución y el ostracismo de los viejos tonos menores por otros mucho mayores de la escala notacional, por mucho que encandilasen a la multitud. Para él, tales cambios eran nefastos y sólo habían servido -argüía desde su exilio de Auch- para “meter ruido y algazara con la confusión de instrumentos” (5). En el objetivo de eliminar los excesos introducidos, de anegar las innovaciones producidas por modas extrañas, de ordenar y jerarquizar las viejas formas festivas y de integrar a danzantes y tamborileros en la matriz histórica y cultural de un espectáculo que debía ser folklorizado y mediatizado por factores de sumisión y unilateralidad, se destacó el guipuzcoano J.I. Iztueta. Se podría decir que con él queda soldada la generación ilustrada con la romántica. Como vehemente renegador de los “tamborileros novísimos”, no sólo puso las bases para recrear una historia ambigua del oficio, sino que dio una concepción jenofónica a la propia actividad transmusal. Sólo los viejos tamborileros eran los únicos depositarios de las esencias sonoras, los que habían aprendido a tocar sensorialmente, los que tañían guiados por la inspiración atávica de una sensibilidad y una pasión que sólo podía otorgar el conocimiento exhaustivo de la “música y los aires del país”.

(4) F.A. PALACIOS, *Viva Jesús ...*, op. cit., pág. 86. Sobre la alegría del son del tamboril, pág. 99; y sobre el rol central del tamborilero en el desarrollo de la fiesta, pág. 177.

(5) J.A. ZAMÁCOLA, *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del Mar Cantábrico desde sus primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch, 1818. Vol. II, pág. 262.

Ellos eran los herederos de los ancestrales flautistas de una presunta Edad de Oro que Iztueta supone existió en algún indeterminado tiempo pasado, entre la promulgación de las foralidades medievales, dado que en ese periodo fija erróneamente la génesis de la “Marcha de San Ignacio” y la época de Astarloa y Moguel, momento en el que cualquier vasco puede quedar seducido por el virtuosismo de un tal *Pepe Antón*, un enigmático tamborilero errante del que los actuales historiadores guipuzcoanos nada han podido descubrir. De esta manera, entre la nostalgia y el enaltecimiento quedaba instituida una tesis historiográfica que todavía hoy goza de una notable salud. Iztueta fijó, además, el estereotipo del “buen tamborilero”. Para preservarle de todo contagio, aquel siempre debía delegar en la autoridad local. Alcaldes de enclaves urbanos y fieles regidores de aldeas y lugares sólo debían contratar a los tamborileros que tocaran correctamente “cada una de nuestras antiguas melodías”, las cuales serían ejecutadas al acompañar a los concejantes en las ceremonias públicas, en las procesiones, en el reconocimiento de todo el ámbito jurisdiccional, en las alboradas, en las corridas de toros y en toda clase de funciones en las que la música pudiese envolver con sus notas armoniosas el ejercicio del poder y sublimar la presencia de la autoridad. En la sistematización de este compulsivo programa de actividades musicales no olvidaba Iztueta el marcado perfil coreográfico que también había caracterizado y debía preservar el tamborilerismo vasco: durante todas las tardes festivas sus ejecutantes estarían obligados a tañer en la plaza pública “una melodía respetuosa de hombres” y tocarían en sus lugares de origen o de trabajo el día del Corpus, la melodía de espata-danza, y la reverencia; por San Juan, la de la danza del bordón; por Navidad, el villancico; por Año Nuevo, chiripitona; por Jueves Gordo, la de los rastrillos; por carnaval de hombres, la del baile de zorros, y por martes de carnaval, chacolí” (6).

Demasiadas prescripciones para tomarlas al pie de la letra, incluso por parte de sus más fervientes seguidores. Además, muchas de las obligaciones que enumera Iztueta ya fueron asumidas en los siglos precedentes por los txistularis locales en un juego de prelações en el que primó más la comunidad y las mocerías que la autoridad. El otorgar tanta trascendencia al ejercicio del poder a partir del control exhaustivo de las experiencias sonoras no deja de ser un signo de que la fiesta, con una frecuencia cada más inusitada, se estaba transformando en protesta, alboroto y revuelta; y el enaltecimiento del dominio, en un intento de paliar los eventuales episodios de crítica y

(6) J.I. IZTUETA, *Viejas danzas de Guipúzcoa*. G.E.V. Bilbao, 1968, esp. págs. 147-149. También la autoridad debía intervenir para amparar a los viejos tamborileros y excluir a los novísimos: “(...) el señor alcalde, en lugar de imponerse con prohibiciones, debe proteger y amparar a los pobres y alegres tañedores de instrumentos populares y desterrar para siempre a todos los charlatanes innobles que se oponen a ejecutar música y aires del país” (pág. 153).

menosprecio que en las funciones y festivales periódicos blandía la plebe contra la representación política de las mesocracias locales. Esto en el mejor de los casos porque, en torno al año 1800, el tamboril ya no era el instrumento que gozase de la especial simpatía y predilección de la cultura festiva y musical de la alta nobleza foral ni de las burguesías urbanas. Eso sí, lo instrumentalizaron y de él se sirvieron para arbitrar el denso gobierno de la ritualidad en el que todavía vivía la comunidad y para intervenir de una manera perentoria en el vasto calendario de encuentros y festejos de la multitud. Los viajeros, muchos de los cuales pueden ser calificados como “descubridores del pueblo” –usando la afortunada expresión de P. Burke (7)- se percataron ya del divorcio entre prácticas festivas de los entramados sociales y los soportes sonoros en que aparecían clasificadas también las jerarquías y clases sociales. El naturalista irlandés Guillermo Bowles así de evidente lo vio cuando, en 1782, visitó Bilbao: “La villa, a la manera de los Griegos y Romanos, para divertir al pueblo en días de fiesta y recreación tiene asalariado tamborilero o músico (...) Sus bailes son violentos, en que manifiesta vigor y agilidad, pero sin actitudes ni expresiones lúbricas” (8). Lo mismo constató G. von Humboldt, quien –en 1799- después de describirnos meticulosamente la “karricadantzaz” del Corpus de la villa de Durango y las evoluciones del tamborilero, se extasió en revelarnos los saltos, los brincos, las contorsiones y los golpeteos de los cuerpos, pero recalcó que en el frenesí y la alegría populares “no participaron las personas más distinguidas de la localidad” (9). Sólo observaban y celaban para que nada escapase al orden de reglas y preceptos que paulatinamente habían impuesto en los encuentros festivos. Mientras todos asumieran el rictus de la subordinación nada vendría a inquietar la forja mitologizada del tamborilero: “Ya se oye el ruido del tamboril -podemos leer en un folleto anónimo impreso y editado en 1842- de un solo palillo acompañado de los dulces sonos de la Arcadia, se coloca al asomar la aurora en un campo poblado de robles y castaños, y hace resonar los aires con el toque de la alborada. El tamboril es el talismán que conmueve y entusiasma y agita a los Faunos y Nereidas de los valles y montañas de Vizcaya. Al ruido del tamboril ... las niñeras y nodrizas dan a sus parvulitos lecciones prácticas de bailes, meciéndolos a compás a guisa de maniqués ... Al ruido del tamboril salen de sus rústicos caseríos y se des-

(7) P. BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*. Harper and Row Publishers. Nueva York, 1981, págs. 28-29.

(8) G. BOWLES, *Introducción a la Historia Natural y a la Geografía Física de España*. Imprenta Real. Madrid, 1782(2), Vol. III, págs. 590-591.

(9) G. VON HUMBOLDT, *Diario del Viaje Vasco*. Eusko Ikaskuntza. San Sebastián, 1925, pág. 66.

prenden de las empinadas crestas de las montañas, mil aldeanas ...” (10).

De manera puntual durante la Ilustración y de forma atosigante en el periodo romántico, el tamborilero se convirtió en el icono dominante de un sistema simbólico y, a su vez, en un ámbito de producción simbólica de una extraordinaria fecundidad. A pesar de lo que con frecuencia se cree, el modelo ideológico del txistulari sublimado no surgió o emergió bruscamente de la reacción ante el industrialismo, el obrerismo y las derrotas del carlismo. Se asienta en el ideario de un comunitarismo idílico y de un familiarismo patriarcal y foral que fomentó un amplio sector de la Ilustración vasca y que de manera reiterada bombardeó sobre el conjunto social. Exaltar la música, reunir al pueblo, alcanzar la unanimidad eran las fórmulas idóneas para salvaguardar la perennidad de los usos y costumbres comunes, máxime cuando instituciones centenarias y símbolos etnológicos y folklóricos constituían también agregados políticos asumidos y defendidos por la cultura popular:

“Asidos de las manos como en danza
Ancianos, Mozos, Niños y Mujeres
De dos en dos, de ciento en ciento bajan.
Unos al son caminan del Alboque
Otros tocando el Silbo, aquellos cantan,
Todos de todas partes así llegan
Al lugar que a la fiesta se consagra (...).
En lugar distinguido también veo
Padres ilustres, de la noble Patria
Y el Arbol de Guernica que en el centro
Coronando el concurso se levanta
Todos llenos de amor y reverencia.
La vista fijan en sus verdes ramas (...).
Por todas partes gritan Viva, Viva,
Y al viva repetido, las campanas,
Clarines, trompas, pífanos, timbales,
Silbos y tamboriles les acompañan ...” (11).

Si la mixtura de los sonidos de la tierra con las instituciones vascas constituye un paradigma identitario de un amplio recorrido histórico,

(10) J.A. DONOSTIA, “Un aurreku en Bilbao en 1842”, en *Obras Completas*. G.E.V. Bilbao, 1983, Vol. II, págs. 489-498. El texto corresponde a un extracto de un folleto anónimo titulado *Fray Gerundio...: Capillada extraordinaria*. Bilbao, 24 de agosto de 1842. Imprenta de Larrumbe. Bilbao, 1842, encontrado por el P. Donostia en la “Casa de Chirapozu”, de Busturia (Vizcaya).

(11) Archivo Histórico Diputación de Vizcaya (A.H.D.V.). Fondo Iturriza. Registro 3º. D. Lorenzo de ALDECOA, *El Arbol de Guernica. Romance Endecasilabo*. Bilbao, 1790 (Impreso). Se trata de un romance laudatorio compuesto con ocasión del advenimiento al trono de Carlos IV.

el aura de sacralidad conferida al tamborilero y al festejo, puede considerarse la genuina contribución del Romanticismo divulgativo. Así lo manifiestan múltiples testimonios de aquella contemporaneidad: la alegría de la fiesta vasca nunca estuvo reñida -se nos recalca- con la fe, con la práctica de ritos católicos, y con la honestidad de los participantes. El escrito de L. Luis-Lande, de 1877, y que refiere la romería de san Cristóbal, de Forua, tiene la virtualidad de resumir los otros muchos textos que he logrado reunir: “Al primer son de campana anunciando el Angelus de la tarde, por importante que fuera la animación general, el baile se detiene, los magistrados se descubren y todos recitan la oración, después el txistulari precede a los magistrados que dan la vuelta a la plaza al son de una marcha tradicional y durante ese tiempo los jóvenes se retiran ... La honestidad es tan grande en el pueblo vasco, es tal la decencia y la reserva que presiden esas reuniones, que los mismos curas no se privan de asistir a ellas, como tampoco al frontón” (12). Si fuésemos capaces de superponer las diferentes descripciones de romerías que se fueron elaborando y publicando desde el siglo XVIII a las postrimerías del siglo XIX, o incluso los primeros decenios del siglo XX, constataríamos siempre -aun con todos los matices que se quisieran formular- una imagen estancada e inmutable del músico popular, siempre subsidiaria, ejecutando funciones *ad hoc*, ora tocando melodías tradicionales, ora obedeciendo a la autoridad; bien divirtiéndose con sus sonos a un público que le obvia y no se percata de su presencia, o bien respetando todo el operativo coercitivo ideado por las élites civiles y clericales para preservar la moralidad y sus criterios melifluos de “buenas costumbres”. Aunque muchas de esas narraciones no están exentas de elementos imaginados y sublimes, el soporte de la verosimilitud es incuestionable. Eso es lo que la prosa cuentística del romanticismo literario abandonó definitivamente. El estatuto de la sublimación ya no era suficiente. Se necesitaba crear una nueva imagen. No me refiero sólo al corpus de intonaciones sonoras que entonara Trueba y que aureolaban a los aldeanos que peregrinaban a santuarios o que volvían de tierras extrañas: “Camino de mi aldea / me van a recibir / el “aida” de mis campos / y el son del tamboril” (13). Entre las distintas metamorfosis del tamborilero a que nos estamos refiriendo, la evocación de *El último tamborilero de Erraondo*, uno de los relatos cenitales de Arturo Campión, constituye algo más que una recreación nostálgica de un personaje inventado. José María Satrustegui, recordando el cuento, escribía: “Viene a ser energía y epitafio a la llama íntima de vivencias y senti-

(12) L. LUIS-LANDE, “Tres meses de viaje en el País Vasco, 1877” (Fragmento), en *Txistulari*, nº 13, San Sebastián, 1930, pág. 2.

(13) Cit. en J. IRIARTE, *El Conde de Peñaflores y la RSBAP (1729-1785)*. Estudio Histórico-Social y Filosófico. RSBAP. San Sebastián, 1991, pág. 144.

mientos que se van apagando irreversiblemente en el alma del pueblo” (14). Elaborado con todos los ingredientes melodramáticos de la ficción romántica decimonónica, narra las frustraciones vividas por un anciano tamborilero navarro al regresar de Argentina y enfrentarse con las brutales transformaciones de su pueblo, el cual ya ha dejado de ser la patria añorada y alegre de su infancia, y a la que tantas veces evocara con su txistu pastoreando los rebaños de su amo en la inmensa, remota y silenciosa Pampa. Deforestado, castellanizado y embrutecido, el Erraondo que recorre el juglar pirenaico es un desastroso poblado en el que unos bárbaros advenedizos farfullan palabras ininteligibles, se mofan de los ancestrales sonidos del silbo y sólo vibran con bailes indecentes y pecaminosos (15).

Obviando las causas profundas que explicarían las mutaciones en la Euskalherria de los primeros decenios de la Restauración, Campi3n construye una curiosa met3fora -permítaseme la expresi3n- de la “transustanciación del alma vasca”, en este caso portada e investida en un estereotipado tamborilero rural de origen navarro. Nadie dudará que lo del alma vasca es un concepto abstruso y de significado confuso. Sin embargo, irrumpe en el Novecientos como acepci3n paradigmática de lo identitario y lo cohesivo entre los vascos y como valor de agitaci3n y movilizaci3n de un nacionalismo etnicista que apelaba más a la emoci3n que a la raz3n (16), precisamente en un contexto hist3rico de confusi3n y derrota, de desarrollo de nuevas y traumáticas formas de producci3n, de la emergencia del maquinismo industrial y del obrerismo militante, de cambios intensos y rápidos en los sistemas ecol3gicos y en los hábitats de asentamiento tradicionales, de emigraciones e inmigraciones masivas y de pandemias apocalípticas. Toda la cuentística y toda la apologética que siguió al exitoso texto de Campi3n se basó en esquemas de contagio que mimetizaban la imagen de reliquia y de mito de un músico que, perdido su territorio y orilladas sus funciones, no perdía los valores ontol3gicos de su pueblo milenario, el pueblo vasco. Quizás esto explique, también, la enorme popularidad que en el subcontinente americano y entre amplios sectores de origen euskaldun allí asentados, alcanzó lo que perfectamente podemos calificar como la cuentística de la remembranza. En efecto, para minimizar el desarraigo y la nostalgia, para mantener un cord3n umbilical con la tierra de nacimiento y para preservar y enaltecer la identidad de lo vasco, un variopinto colectivo de publicistas, entre los que podemos destacar a A.M. Castell, J.M. Salaverria, F. Isturiz o J.

(14) J.M. SATRÚSTEGUI, “Datos para el estudio de la evoluci3n del txistu”, en *CEEN* n.º 52. Pamplona, 1988, pág. 343.

(15) A. CAMPI3N, *El tamborilero de Erraondo y otros cuentos* (Presentaci3n y edici3n de Jos3 M.ª Jimeno Jurio). Mintzoa. Pamplona, 1997, págs. 17-31.

(16) S. ARANA, “¿Qué somos?”, en *Obras completas*. Sabandiar Batza. Bayona, 1965.

Arzadun (17), desde las páginas bonaerenses de *La Vasconia*, crearon cada uno de ellos sus propias versiones de los tamborileros epopéyicos, aleccionando así a unos lectores tan empobrecidos que sólo se sentían resarcidos con las pequeñas dichas, las esperanzas difusas y los valores culturales de unos juglares prometeicos. Por supuesto, muchas de las descripciones tamborileras que recrearon los epígonos del romanticismo decimonónico vasco constituyen soberbias recreaciones de la foralidad sublimada. A partir de 1876 y durante la Restauración, el tamborilerismo sublime actuó como sustrato de legitimación de las culturas políticas del foralismo carlista, del nacionalismo aranista y del liberalismo vasquista, así como de sus respectivas *intelligentsias*, aunque lógicamente facturando distintas lecturas y perspectivas. De la pluralidad y dinamismo de los diferentes “ismos” emergió el Renacimiento, cuyo punto culminante —al menos para el caso que nos ocupa— fue la fundación de la Asociación de Txistularis de Euskalherria, en 1927, y su órgano de expresión homónima, la revista Txistulari, al año siguiente. Pero desbrocemos las trayectorias y sopesemos sus contenidos.

El Renacimiento vasco, a veces con reglas racionalistas y otras tantas con elaboraciones fantasiosas, lo que trató de impregnar en el conjunto social, desde el ámbito privado del individuo hasta los grandes espectáculos y conmemoraciones de masas, fue un cosmos de simultaneidades identitarias y simbólicas que, desde la lengua vernácula hasta los sonidos de la tierra, remedasen la singularidad de Euskalherria en el contexto peninsular y continental de la Europa Occidental. En este proceso la compilación de canciones tradicionales ocupa un lugar fundamental, de inauguración y de proyectiva. A partir de 1850, D’Abaddie organiza periódicos Juegos Florales, y en los decenios siguientes Sallaberry y Manterola comienzan a sistematizar los enciclopédicos Cancioneros Vascos (18). Las canciones plebeyas y sin sentido, una y mil veces contaminadas o prestadas por otras prácticas culturales, son transformadas en la genuina poesía de los vascos. Incluso algunas piezas populares, en los años locos que precedieron a la Primera Guerra Mundial, fueron armonizadas e interpretadas al piano por E. Arriaga y F. Gascue. También durante estos primeros lustros del siglo XX, un farragoso y multidisciplinar debate

(17) A.M. CASTELL, “El tamboril de Ramontcho (Cuento de la Tierra), en *La Vasconia*, año VII, n° 232, 1900, pág. 198; J.M. SALAVERRIA, “Matio Chistu (Cuento de Nochebuena)”, en *La Vasconia*, año XV, n° 152, 1907, pág. 122-123; F. ISTURIY ALBISTUR, “El chunchunero de Lezo”, en *La Baskonia*, n° 535, 1908, pág. 498; J. ARZADUN, “Tamborilero-Fraile (Cuento)”, en *La Vasconia*, año VI, n° 206, 1899, pág. 313.

(18) Ch. D’ABADDIE, *Causeries sur le Pays Basque*. F.R. de Rudeval. Paris, 1909; J.D. J. SALLABERRY, *Chants Populaires du Pays Basque*. Laffitte Reprints. Marsella, 1977(3); J. MANTEROLA BELDARRAIN, *Cancionero Vasco: poesías en lengua euskara (traducidas al castellano)*. Juan Osés. San Sebastián, 1877-1880 (4 vols.)1.

se desarrolla en torno a la sinéresis del zortziko (19). Si los llamados “aires de la tierra” amenizan los Congresos de Eusko Ikaskuntza, las botaduras desde las dársenas del Nervión de los formidables barcos de hierro y los primeros festivales políticos del PNV, era inevitable que el tamborilero alcanzase una entidad deificada. Con todo, para llegar a esa conformación hubo de superar vacilaciones y dudas, como las que formuló, en 1888, C. Echeagaray en la revista *Euskal-Erria* (20); de asumir infantiles panegíricos como los opúsculos de E. Gabilondo (1898), J.J. Belaustegui (1899) o I. Zubialde (1900), aparecidos en las publicaciones *Euskal-Erria*, *La Vasconia* y *Centenario* (21) y de multiplicar las informaciones periodísticas que trataban de normalizar sus omnímodas apariencias con la dificultosa presencia en una geografía cada vez más hostil para su futuro desarrollo instrumental, social y sonoro: la ciudad industrial (22). Al mismo tiempo, cabe advertir que en la línea de idealización del tamborilero se hizo un esfuerzo de transmutación de textos, puesto que una vez publicadas se reproducían, aquí y allá, con el objeto de saturar y predisponer la conciencia cultural de los receptores. Este es, por ejemplo, el caso del artículo “El tamborilero” de Miguel Ostolaza: vio la luz por vez primera en *La Joven Guipúzcoa*, en el año 1864; lo reprodujo la revista *Euskal-Erria* en el año 1887; saltó el Atlántico y estuvo presente en todos los índices de publicaciones argentinas y mejicanas editadas por vascos en las dos primeras décadas del siglo XX y, finalmente, volvió a imprimirse en el número seis de la recién creada revista *Txistulari*, en 1929. ¿Suponía, acaso, un texto axial en la literatura tamborilera? El propio lector puede responderse con la lectura del siguiente extracto. “El tamborilero es complaciente y bondadoso hasta un grado inverosímil (...). El tamborilero es quizá entre los seres de la humana especie el menos egoísta, el más sufrido, el más virtuoso. Con razón se ha dicho que el tamborilero es un tipo, y yo añado que lo es original, ..., sólo, único, exclusivo (...); para mi esa profesión, ..., equivale casi a un sacerdocio” (23).

La publicística del Renacimiento vasco alto-novecentista pudo tener sus serias dudas a la hora de determinar si el tamborilero encarnaba las esencias de la foralidad o los valores de la anhelada nacionalidad vasca. En lo que no dudó nunca fue en glosar a este músico como con-

(19) Un notable resumen de tal debate puede seguirse en G. IBARRECHE, “Pequeña historia crítica de la Etnomusicología vasca”, en *Cuadernos de Sección. Música*, nº 7. Eusko Ikaskuntza, 1994, págs. 243-262.

(20) C. ECHEGARAY, “Chistulari gaixoa”, *Euskal-Erria*, Vol. XIX, 1888, pág. 327.

(21) E. GABILONDO, “El tun-tun”, *Euskal-Erria*, Vol. XXXVIII, 1898, págs. 190-192; J.J. BELAUSTEGUI, “Iriyarena”, *La Vasconia*, Año VII, 1899, pág. 234; I. ZUBIALDE, “Los tamborileros”, *Centenario*, II, 1900, págs. 26-28.

(22) Zortziko, “Cátedra de chistularis. Su establecimiento en Tolosa y en Juventud Vasca de Bilbao”, *Euskalerraren-Alde*, II, 1913, pág. 721.

(23) M. OSTOLAZA, “El tamborilero”, *Txistulari*, nº 6, 1929, pág. 9.

citador de las seculares glorias de la vasquidad. Ciertamente se trata de una vasquidad muy conservadora y excluyente, pusilánime e ilusoria, y que prueba hasta qué punto los músicos populares fueron instrumentalizados por la mística de una lógica que, como mínimo, cabe definir tanto de artificiosa como paternal. “En el País Vasco –sentenciaba A. de Loyarte-, el tamborilero es el guía, la norma, la dirección, el espíritu de todas sus fiestas y bailes tradicionales; él representa genuinamente a su país; él es el cultivador celoso de los aires más clásicos; él impone el carácter único a todas las manifestaciones de solaz del pueblo vasco; él da la nota característica a todas las danzas y costumbres euskaras” (24) Claro que si el tamborilero encarnó la sublime vasquidad, inevitablemente el txistu acabó erigiéndose en barricada contra la inmoralidad. “El txistu –peroraba P. de Larrañaga, en 1929- es el instrumento moralizador de las danzas populares, el baluarte más formidable de los bailes exóticos e inmorales. Él ha conseguido durante largos siglos mantener en sus justos límites las expansiones naturales de la bulliciosa juventud, y ha sido como un maestro de baile que ha sabido armonizar la virilidad y agilidad de nuestros bailes populares con la íntima y poética melancolía de nuestras canciones” (25). ¡Qué enternecedor! El tamborilerismo ideológico de las décadas de los veinte y treinta no pudo percatarse del modelo alienado y deforme en el que acabaron derivando las descripciones y desplazamientos de su literalizado protagonista porque él mismo lo fomentaba y aplaudía. Su discurso: cada vez menos sutil y más unidireccional. Sintetizando mucho, también cabría explicarlo así: el txistulari es ante todo un hombre rural que cruza campos y bosques anunciando con toques risueños toda clase de alboradas y funciones dichas. En este plácido deambular, las referencias a cualquier clase de actividad agropecuaria o industrial son mínimas o inexistentes. El trabajo y sus penalidades están ausentes de la narración. Si se reseñan romerías o danzas, alboradas o procesiones en las que el tamborilero participa, sólo es para reflejar las jerarquías gubernativas de la aldea, a las cuales –por lo demás- nadie cuestiona porque son naturales y consustanciales en las relaciones sociales tradicionales de la comunidad. La tonada armoniosa, el respeto ciego a las autoridades civiles y religiosas, el fomento del baile inmaterial y las costumbres sabias que lo regulan y, en su caso, lo penalizan, constituyen otros tantos jalones de una literatura tamborilera empeñada en convertir a la Vasconia de la última fase de la Restauración y aún durante el período republicano en un paraíso rural y al txistulari en su milagrero y eterno flautista de

(24) A. LOYARTE, *Pinceladas de Vasconia*. Imprenta de E. López. Tolosa, 1905, Vol. I, p. 236. En realidad, el párrafo extractado apareció por vez primera, con el título de “Los tamborileros”, en la revista *Euskal-Erria*, Vol. XLVIII, 1903, págs. 545-548. Una vez editado el libro, no transcurrió un año sin que, de nuevo, fuese reimpresso con el mismo título por la revista argentina *La Vasconia*, n° 444, 1906, págs. 186-187.

(25) P. DE LARRAÑAGA, “El chistu”, *Txistulari*, n° 8, 1929, págs. 1-2.

Hamelin. A todas estas cuestiones y en los parámetros expuestos, antes de la sublevación franquista de 1936, se refirieron –entre otros– los autores, apócrifos y publicistas que cito y a los que remito en la nota a pie de página (26) para su lectura por parte de los interesados en este punto.

La configuración del tamborilero como bien cultural y social del patrimonio identitario de los vascos encontró su cristalización, como ya lo he señalado reiteradamente, en el surgimiento de la Asociación de Txistularis y en la inmediata aparición de su revista gemela. Ambos hechos fueron saludados por la prensa diaria y por el anuario *Euskalerrriaren-Alde*, del que algunos redactores pasarían a engrosar la nómina de colaboradores en la nueva revista musical (27). Como es lógico, el tamborilero adquirió un protagonismo absorbente en la publicación y todos los esfuerzos se consagraron en convertirle en figura estereotipada y en sistema de simbologías virtuales susceptible de ejemplificar al buen vasco. Hasta los meses que precedieron a la Guerra Civil su periodicidad fue bianual; a partir de 1955 se editará trimestralmente. *Txistulari* siempre se ha balanceado entre un romanticismo historicista y un historicismo notacional explícito, inspirado en la obsesión de restaurar un lenguaje sonoro culto para un instrumento y para un músico de inequívocas y manifiestas raíces populares. Tal circunstancia no debe contemplarse negativamente. Más bien al contrario; a la postre ha facilitado y favorecido no sólo el aprendizaje sino también la sensibilidad musical de los ejecutantes, amén de convertirse en fuente de un repertorio que no ha dejado de crecer a lo largo de tres cuartos de siglo. Más problemático ha sido el discurso que, desde sus orígenes, se asoció a las representaciones idealizadas tanto del instrumentista como de la música tamborilera. Con respecto al músico, la revista culminó el proceso de mistificación iniciado en 1824 por Iztueta, alcanzando durante el periodo republicano la forma característica de un “beatus ille”, incluidos en su clímax todos los elementos que le rodean y singularizan, esto es, el espacio agro-pastoril y prístino en el que actúa, la honestidad de los caseros que le escuchan, la ausencia de lascivia en los mozos y mozas que bailan, y el orden patriarcal y jerarquizador que preside el fenómeno festivo. En relación a la música tamborilera, los editores de la Asociación se empeñaron en recrear una dualidad de culturas sensitivas confrontando una arcadia rural con un mundo urbano inane, siendo este último incapaz de comprender la sonoridad rústica y, por consiguiente, de

(26) N. GOIKOETXEA, “Txistulari”, *Euzkera*, II, 1933, pág. 373; M. DE ANGUIOZAR, “Los tamborileros”, *Vida Vasca*, I, 1924, pág. 207; P. INTZAURPE, “Tchirula mirula ...”, *Gure-Herria*, XV, 1935, págs. 164-167, etc.

(27) BILDARI, “Los txistularis se asocian”, *Euskalerrriaren-Alde*, XVII, 1927, págs. 279-280; G. MÚGICA, “Revista Txistulari. Órgano de la Asociación de Chistularis. Bilbao, 1928”, *Euskalerrriaren-Alde*, XVIII, 1928, pág. 469; BIDARI, “II Asamblea de txistularis. Septiembre-Octubre, 1928. Orduña”, *Euskalerrriaren-Alde*, XVIII, 1928, p. 398.

enfangarse en un cosmos musical plagado de ritmos y notas amorales y extranjerizantes. De nuevo recorro a P. de Larrañaga para evidenciar lo que acabo de referir: “En los últimos tiempos (el txistulari) ha visto amenazado su imperio. Estridentes charangas y bandas de música han intentado batirle en sus propios dominios: una invasión de inmoralidad y exotismo ha pretendido hacerle desaparecer. Pero por ventura se muestra el frente único que han formado los txitularis, y la simpatía con que cuenta en los amantes del País asegurando su existencia, cuando no su hegemonía” (28).

La imagen del tamborilero sublime no desapareció con la terrible postguerra civil, los años de la Autarquía y las primeras fases del desarrollismo franquista. Durante este largo periodo, el anuario bilbaíno *Vida Vasca* prosiguió con la labor sublimadora del músico popular. Ahora lógicamente, los acentos y perspectivas cambiaron. El tamborilero se inscribía en una aldea que veía reforzados sus perfiles de catolicidad rigurosa; el elogio al chistularismo centenario se adobaba con evidentes dosis de un hispanismo paternal; y los textos se elaboraban y construían desprendiéndose tanto de la grafía aranista como de cualquier sesgo que recordase el ideario del nacionalismo vasquista (29). Puntualmente, algunos programas oficiales de festejos locales incluyeron crónicas míticas no tanto del músico como del silbo (30); y a finales de la década de los sesenta un mensaje tremendista comenzó a formularse en las conciencias de quienes algo creían tener que decir en el asunto: ante la carencia de expectativas del txistu y el deplorable comportamiento aislacionista de los municipios sólo podía asegurarse su supervivencia incorporando al músico e instrumento en las bandas militares del ejército (31). En las últimas décadas del siglo XX, las distintas reelaboraciones a que se ha sometido la figura del tamborilero no han servido para quebrar el abrazo hipnotizante entre “razón científica” y “razón patriótica”. Se ha seguido seleccionando y descontextualizando. Se trabaja muy poco en archivos; hay una ausencia conceptual evidente; los métodos seguidos son préstamos mal empleados y los materiales usados muy pocas veces se someten a la rúbrica de la crítica sistemática. Han emergido nuevas figuras, como

(28) P. DE LARRAÑAGA, “El chistu”, art. cit., pág. 2.

(29) Estas afirmaciones son un resumen y compendian la lectura crítica de la siguiente relación de artículos aparecidos todos en la revista *Vida Vasca*: J. ZAPIAIN, “Elogio de los chistularis”, n.º 18, 1941, págs. 125-128; V. DEL VAL, “El tamborilero de Artomaña”, n.º 21, 1944, págs. 44-46; P. DE GARMENDIA, “Los tamborileros de antaño”, n.º 22, 1945, págs. 15-16; CRITILO, “Al son del chistu”, n.º 33, 1956, pág. 192; F. CONAR ARAMBURU, “Homenaje al chistulari en el Goyerri guipuzcoano”, n.º 35, 1958, pág. 111; A. DE VEGA, “Los Ángeles, chistularis”, n.º 38, 1961, págs. 185, 187, 189 y 191.

(30) ZUK, “El txistu” (Programa oficial de festejos). Berriz, 1946, 2 pp.

(31) X. DE GEREÑO, “Situación actual del txistu en el País Vasco”, en *La Gran Enciclopedia Vasca*. Bilbao, 1968, Vol. II, fasc. 11 y 12, págs. 697-704; J. ECHEVARRÍA (a) “Camarón”, “Al son del txistu y tamboril. Incorporación de estos instrumentos a las bandas militares”, *Vizcaya*, XXIV, 1965.

la del “tamborilero ilustrado”, al tiempo que se han mantenido las múltiples versiones del “tamborilero sublimado”. Se sigue postulando la del “tamborilero refolklorizado”, unido de toda una suerte de compromisos con la colectividad vasca, sus etéreos valores y sus más que ilusorias instituciones representativas. De esta manera, el tamborilero sigue portando un inventario de subjetividades en el que los sumos sacerdotes del gremio —y no pienso, precisamente, en los músicos, sino en quienes pretenden representarles— se preguntan ante el Oráculo de Erraondo, una y mil veces, por su futuro y destino. Claro que mientras no se impugne la razón científica y el estricto programa histórico-musical, seguirá prevaleciendo el maniqueísmo de la mera erudición propagandística o el caos.