

# La formación de la orquesta tamborilera vasca. Sus contextos históricos y culturales (s. XVIII-XIX)

(The making of drummer basque orchestra.  
Its historical and cultural contexts (18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century))

Enríquez Fernández, José C.

Eusko Ikaskuntza. M<sup>a</sup> Díaz de Haro, 11 – 1. 48013 Bilbao

BIBLID [1137-4470 (2008), 16; 117-140]

Recep.: 01.08.05

Acep.: 25.11.08

---

*El artículo sostiene que la formación de la orquesta tamborilera vasca fue posible por el rol central que adquirió el tamborilero en los festejos y rituales comunitarios de los siglos XIX y XX. Una crítica sistemática a las tesis de J.I. Iztueta nuclea las páginas centrales del ensayo. El texto, finalmente, enmienda el conjunto de premisas que han venido formulándose en torno a la llamada "revolución tamborilera", proponiendo para el análisis de los cambios la implicación de factores múltiples, de ajustes y adaptaciones de la cultura sonora e instrumental vasca (txistus, silbotes y tambores), en un período dilatado que se extiende desde 1750 hasta 1914.*

*Palabras Clave: Orquesta tamborilera. Festejos y rituales comunitarios. J.I. Iztueta. Mitos de la "revolución tamborilera". Reformas de la cultura sonora popular.*

*Artikulu honen arabera, XIX. eta XX. mendeetan jaietan eta elkartzetan danbolindariak hartu zuen eginkizun nagusiak ahalbidetu egin zuen danbolinen euskal musika taldea eratzea. J.I. Iztueta-ren tesien kritika sistematikoa da saiakera honen orri nagusien muina. Testua, azkenik, "danbolinen iraultza" deitu izan den horren inguruan formulatuz joan den premisa multzoa zuzentzerako dator, 1750etik 1914ra doan aldi luzean gertaturiko aldaketak analizatzeko hainbat faktoreren, euskal soinu eta musika tresnen kulturak –txistu, silbote eta danborrak– izandako doitze eta egokitze askoren inplikazioa proposatuz.*

*Giltza-Hitzak: Danbolinen musika taldea. Jaiak eta elkartzetako errituak. J.I. Iztueta. "Danbolinen iraultza"ren mitoak. Herri soinu kulturaren eraberritzeak.*

*L'article soutient que la formation de l'orchestre de tambours basques a été possible grâce au rôle central acquis par le tambourineur dans les fêtes et les rituels communautaires des XIX et XXèmes siècles. Une critique systématique de la thèse de J.I. Iztueta structure les pages centrales de l'essai. Le texte, finalement, corrige l'ensemble des prémisses qui se sont formulées autour de ce que l'on a appelé « révolution du tambour », proposant pour l'analyse des changements l'implication de facteurs multiples, d'ajustements et d'adaptations de la culture sonore et instrumentale basque (txistus, silbote et tambours), dans une période prolongée qui s'étend de 1750 à 1914.*

*Mots Clé : Orchestre de tambours. Fêtes et rituels communautaires. J.I. Iztueta. Mythes de la « révolution du tambour ». Réformes de la culture sonore populaire.*

Las investigaciones sobre tamborilerismo vasco se han centrado en el siglo XVIII. Por múltiples razones se ha considerado la centuria del esplendor de la música popular, el siglo en el que sus melodías se contagian de la alta cultura musical, los tamborileros cambian de identidad social, los instrumentos se sofistican y los repertorios ensanchan los programas y cometidos de los txistus e intérpretes. Todo esto tiene un sustrato de verdad, pero los matices son tan significativos que cabe preguntarse si en el ánimo de los investigadores –muchos de ellos relacionados con la música tamborilera y sus órganos oficiales de expresión– no ha anidado una omnímoda razón presentista, dimanada de toda clase de idealismos y mixtificaciones, tan frecuentes a la hora de reconstruir la cultura popular vasca y sus prácticas y experiencias sonoras.

En la inflación de estudios dedicados en exclusiva al tamborilerismo del Setecientos hay motivos diversos. Desde una documentación seriada, con un aceptable nivel de conservación, accesibilidad y sin complicaciones paleográficas, hasta el interés nada comedido que mostró la Musicología positivista, empírica y notacional abanderada por R.M. de Azkue, el Padre Donostia, H. Olazarán de Estella y otros en las primeras décadas del Novecientos. Tampoco debemos obviar el dictamen político, que ha dado pábulo y cancha a las cuestiones de la identidad y de la tradición en los estudios culturales vascos. Ni el inequívoco sesgo legendario con que se ha contemplado la actividad festiva del tamborilero.

Varias cuestiones son las que pretendo tratar en este ensayo. La primera está relacionada con el instrumento musical propiamente dicho y su ejecutante. El tamborilero vasco, en los albores del Ochocientos, constituye la referencia dominante de los complejos festivos y rituales comunitarios. Así lo prueba tanto la documentación histórica como las memorias viajeras. Sin embargo, como se verá, no es el único y exclusivo músico actuante. El discurso de J.I. Iztueta, constituido como el oráculo de los cambios finiseculares de la cultura tamborilera, ha merecido un tratamiento especial. La crítica sistemática a sus tesis nuclea las páginas centrales de este artículo. La relectura propuesta hace hincapié en la necesidad de ser muy precavidos ante el cúmulo de categorías analíticas que él proyectó. Por ello incido en la necesidad de entender su texto en el contexto de las transformaciones acaecidas en la historia vasca, en general, y en el tamborilerismo, en particular.

Otro tema de sumo interés es el de la conformación de la banda txistulari. Abordarla constituye todo un reto. Más que fundamentarla, la teorizo, inscribiéndola en la secuencia de adaptaciones de los silbos, silbotes y atabales. Así, cada uno de los instrumentos aludidos merecerá un tratamiento particular. He insistido más en poner de relieve sus irrupciones y presencias que en caracterizar sus problemáticas conjunciones. La orquesta tamborilera aparece relacionada con las funciones complejas de la música en el seno de las comunidades vascas durante la crisis del Antiguo Régimen, los procesos de conferencia de un estatus particular de los txistularis y las interrelaciones de las culturas musicales, notacionales y sensoriales.

También he evaluado y enmendado el corpus de premisas que se han venido formulando hasta llegar a conformar la llamada “revolución tamborilera

del Setecientos”, inscribiendo los cambios de la cultura sonora subalterna en un cosmos histórico de reajustes y adaptaciones secuenciales más que en una ruptura con los modelos tradicionales de composición, aprendizaje y representación por parte de sus ejecutantes. El lector constatará que, aunque me centro en los vectores referidos, el discurso quedará teñido de contenidos incidentales que refuerzan o matizan puntualmente determinadas afirmaciones, plantean dudas y dejan sin resolver preguntas –bien por incapacidad propia, o por inoportunidad– que merecen un tratamiento más exhaustivo o específico.

Finalmente, para ultimar las temáticas referidas usaré materiales históricos tanto del siglo XVIII como del XIX, en cuyo tránsito el complejo tamborilero alcanzó el cenit de la dilatación y de la complejidad, en un contexto caracterizado por las crisis de los sistemas forales, las guerras civiles, la emergencia de antagónicas culturas de clase y la consagración del mercado como paradigma del nuevo Estado liberal y burgués.

## 1.

Durante el siglo XVIII, el proceso de funcionarización o municipalización de los músicos populares vascos prácticamente se completó. Era rara la villa que no contara con tales oficiales. Incluso las aldeas menores, aquéllas que tenían un vecindario inferior a los cien vecinos y que no podían permitirse la asalarización ininterrumpida de un txistulari, se las arreglaron y se prevalieron de recursos imaginativos para que en sus festejos patronales y demás eventos comunitarios estuviesen presentes los tan deseados músicos. En Vizcaya, en torno al año 1800 podemos considerar válida la ratio de dos ó tres txistularis-atabaleros por cada mil personas. Esta proporción sería similar en Guipúzcoa, quizás algo superior en Navarra y claramente inferior en Alava e Iparralde. Aquí no puede incluirse la ingente presencia de músicos ciegos, violinistas, panderetistas, rabeleros, gaiteros, dulzaineros y toda clase de intérpretes ocasionales que pululaban por la geografía vasca, vagando de fiesta en fiesta, actuando en las campas ermitañas y santuarios y completando sus escuálidos ingresos con presencias rotatorias y puntuales en las que solicitaban la limosna misericordiosa de los vecindarios, al tiempo que vendían toda clase de tejidos bastos y tabacos americanos, casi siempre contrabandeados.

El fomento de los festejos, de las romerías a ermitas y santuarios, comportó una praxis de desarrollos musicales en los que es imposible no percatarse del carácter simbiótico que alcanzó el complejo festivo vasco, en general, y el componente estratigráfico y jerarquizador de los músicos actuantes, en particular. A todo esto se refirió, en Guerediaga, el Teniente de Corregidor de la Merindad de Durango, ya avanzada la primavera de 1773. Su queja era un lamento del comportamiento inhibitorio de los fieles regidores del Duranguesado ante la concurrencia masiva –sobre todo en los meses del verano, desde San Juan a San Fausto– de toda clase de músicos mendigos y santeros que inundaban las romerías de la comarca, incrementando en su opinión los índices de la criminalidad,

la inseguridad y los escándalos<sup>1</sup>. También entre los músicos procedentes de las dos Castillas, Andalucía, Aragón y otras regiones peninsulares y de ultrapuertos, llegados a Pamplona para participar en las fiestas de San Fermín, se multiplicó a lo largo del Setecientos la proporción de ciegos ambulantes que, guiados por lazarillos, vivían de la “música errabunda”, amparados por la presencia central de tuntuneros, dulzaineros y gaiteros, sin que dejaran de actuar de manera regular en los perímetros de las ferias, aldeas, villazgos y ciudades más grandes del Viejo Reino<sup>2</sup>.

En este universo de concurrencias musicales no eran raras las presencias excéntricas. Estoy pensando, por ejemplo, en el guitarrista asturiano Domingo de Rivera. Hospedado en un mesón de Bilbao la Vieja, desde la Cuaresma a la Cruz de Mayo del año 1725, acabó en la cárcel acusado por Teresa Zumeta, la hija de la patrona, de inobservancia de las horas de retiro, de rondista, de juer-guista y pendero, de interrumpir el sueño de los otros huéspedes con sus tañidos nocturnos y de alborotador y quimérico al sostener con violentas grescas que los de su terruño eran más libres y honrados que los vascongados, quienes para colmo de desdichas y males, eran unos groseros al comunicarse entre ellos en una lengua incomprensible y sin importarles su presencia<sup>3</sup>.

En esta misma línea, de la panoplia de músicos curiosos que recorrieron las tierras navarras durante la primera carlistada, no podríamos dejar de mencionar a un tal *Remifasol*, quien se introducía en los pueblos anunciándose como el “hombre orquesta”, tocando al unísono con manos y pies diez instrumentos, entre ellos un acordeón, una flauta, unos platillos y un bombo<sup>4</sup>. Tampoco deberíamos olvidarnos de Perico Alejandría, aquel inclusero pamplonés que, a mediados del Ochocientos, se hizo célebre entre los vecinos de la ciudad, de los pueblos de su periferia y de los valles del Pirineo navarro, al presentarse como corolario del hombre polifacético, como gaitero, borracho y pregonero, como periodista-publicista, mangante de poca monta y charlatán de feria, como trotamundos, editor de folletos y vendedor de toda clase de objetos buhoneros, como rebelde a los dictados de la autoridad, coplista satírico y panfletero. Con su gaita y su mujer, una francesa de Alduides, a la que enseñó a tocar los distintos lenguajes del tambor, Perico recorrió casi todos los pueblos de la cuenca de Pamplona y de la Montaña, participando en sus festividades con sus melodías populacheras, chascarrillos zafios y sacando jugo y rédito al Cosmorama o, como él lo denominó, *Gran Panorama Universal*, una especie de confesionario con cuatro anteojos, por donde los aldeanos se asomaban al mundo y contemplaban vistas que Alejandría les explicaba con ruidos de trompeta y redobles de

---

1. A.C.J.G. Archivo Alto. Tenencia de Corregimiento de la Merindad de Durango, registro 2. Actas de Juntas (1762-1787), leg. 27. Sesión de 1 de junio de 1773. S.f.

2. RAMOS, J. “Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares en Euskal-Herria a partir de los instrumentistas llegados a Iruña en el siglo XVIII”. En: *CEEN*, 55 (Pamplona, 1990), pp. 98-99, nota 7.

3. A.H.F.V. (C.V.). Legajo 896 nº 9.

4. ARAMBURU, M. *Tuntuneros de Iruña*. Ayuntamiento de Iruña. Pamplona, 1993, p. 59.

tambor y una oratoria repleta de onomatopeyas, risotadas y dichos burlescos y festivos, pues la batalla de Sedan, la Torre de Babilonia y las efigies egregias de los gobernantes de turno, de Espartero y Narváez, de O'Donnell y Alcalá Galiano, bien merecían sus comentarios jocosos entre un público que acudía a su espectáculo para asombrarse de las cosas que acaecían en el mundo, al tiempo que dejaban sus buenos cuartos de real y que Perico Alejandría invertía en perpetuar los variopintos rostros de su figura<sup>5</sup>.

Ciertamente, la cultura iletrada no excluía el que los colectivos populares vascos tuviesen ideas políticas o pudieran razonar políticamente. En la *Euskalherria* de la primera posguerra civil, los músicos ambulantes, los cantantes populares (*bertsolaris*) y los cómicos de toda clase y condición constituían un conglomerado próspero y en expansión, con sus jotas y melodías, sus versos, farsas y parodias representadas en plazas, campas y tabernas, adecuándose a los humores plebeyos, apostando siempre por los tonos radicales e insolentes, y todo ello guiado por la mercantilización creciente de las novedosas industrias culturales. Si contásemos a toda esta caterva de músicos y actores, las ratios que apuntábamos líneas arriba seguramente las tendríamos que duplicar o triplicar. Pero la historiografía tamborilera no sólo les ha obviado. Sencillamente les ha oscurecido y hecho invisibles. José Antonio Donostia se anonadó al comentar un folleto bilbaíno fechado en el año 1842. Se trataba de un relato de una romería en el que se subrayaba la presencia de multitud de ciegos con rabels y panderetas, los cuales sostenían infinidad de secciones de bailes cortos en diferentes corros y lugares de la campa ermitaña. Las tesis de su hegemónica concepción de la música tamborilera vasca le llevaron a preguntarse “¿ciegos extraños al país?”, y a responderse a sí mismo, “si así fuera, podría explicarse la posible intervención, en nuestro cancionero popular, de melodías conocidas en otras regiones de España”<sup>6</sup>.

A las comunidades populares vascas de los siglos XVIII y XIX jamás les inquietaron estas dudas. Ni siquiera a los tamborileros. Estos llevaban centurias actuando de la misma guisa y con idénticas compañías, sabedores de que ocupaban un rol central y unos nichos musicales tan sólidamente establecidos que nada ni nadie les podía desplazar, al menos hasta bien penetrado el Ochocientos, cuando la orquesta tradicional vasca empezó a ser relegada en las ciudades industriales y proletarizadas por bandas musicales de aficionados, de clara extracción popular, que, contratadas por municipalidades y empresarios, buscaban actuar en los grandes coliseos, teatros, chacolines, cervceras y los primeros quioscos, cobijando a criadas, modistillas, jornaleros, mineros y toda clase de obreros navales y metalúrgicos, así como a los infinitos oficios artesanos. Pero hasta la Restauración nada de esto ocurrió. Muy al contrario, los cambios del siglo XVIII redundaron en provecho del oficio tamborilero, alcanzando en determinados casos una mecánica y un perfil de manifiesta profesionalización. Por de pronto, los *txistularis* nunca tuvieron la calificación oficial y política de

---

5. IRIBARREN, J.M. *Navarrerías*. Pamplona, Editorial Gómez. 1971 (4), pp. 144-150.

6. DONOSTIA, J.M. “Un aurreku en Bilbao en 1842”. En: *Txistulari*, época 3ª, 7 (San Sebastián, 1956), p. 3.

vagos y, en consecuencia, tampoco fueron objeto de leva, excluyéndoles del universo de penados que contempló la Real Cédula de abril de 1745, tan represora de toda la cohorte de actores de la cultura festiva popular con la que solía acompañarse o presentarse en las romerías aldeanas. En ella se sostenía el encarcelamiento inmediato de

(...) los que no tienen otro oficio que el de gaiteros, bolicheros y saltimbanquis, los que andan de pueblo en pueblo con linternas mágicas, perros y otros animales adiestrados, los peregrinos y romeros que no llevan el correspondiente pasaporte, los pordioseros que llevan niños ajenos para excitar la curiosidad, los que sólo se emplean en casas de juego, los entregados al amancebamiento, juego o la embriaguez, los que insultan a la Justicia y faltando a su debido respeto disponen rondas, músicas y bailes en los tiempos y modo que la costumbre permitida no autoriza<sup>7</sup>.

Disposiciones de este tenor se reiteraron de manera periódica e ininterrumpida por parte de los gobernantes del Despotismo Ilustrado dieciochesco español, pero nunca contemplaron la específica anatemización del tamborilero.

## 2.

Desde luego, las descripciones de la literatura viajera correspondiente al período 1770-1850 coinciden en presentarnos a unos músicos resolutivos, conocedores de los procedimientos de la creación musical popular y actuando en unas romerías tan multitudinarias como socialmente promiscuas. Los testimonios viajeros más que adjetivar a los txistularis lo que hacen es inscribirlos o ubicarlos en el seno del denso programa de rituales lúdicos que protagoniza la comunidad. Cuando, en la última década del siglo XVIII, Jovellanos llega a Vergara constata que la villa manufacturera guipuzcoana bulle en una ruidosa animación y algazara, y el asturiano ilustrado –tan poco retórico y renuente a la emotividad literaria– escribe:

Baile público en la plaza. ¡Qué bulla! ¡Qué alegría! Su vista me llena de placer. El pito y el tamboril, los gritos de regocijo y fiesta, los cohetes, la zambra y la inocente gresca que se ve y oye por todas partes, penetran en el corazón más insensible<sup>8</sup>.

La mezcolanza de pulsiones sensitivas es un paradigma que se replica en las múltiples descripciones de bailes públicos guiados por los tamborileros. Tanto es así que, a menudo, al historiador le asalta la duda de no enfrentarse con un dicamen de plagios narrativos, con el relato repetido de una única romería prota-

---

7. LABEAGA MENDIOLA, J.C. "La gaita en Viana, siglos XVII-XX". En: *CEEN*, 52 (Pamplona, 1988), p. 308.

8. JOVELLANOS, G.M. DE, *Diarios* (edición de Julio Somoza). Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1953-1956, 3 vols. (vol. 2, p. 407). De sus dos viajes al País Vasco realizados en 1791 y 1797 quedó tan prendado el político ilustrado que no dudó en exaltar la romería vasca como el modelo institucional festivo a adoptar por parte de todo el artesanado urbano español, como claramente se colige en la "Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España", en *Obras Completas*. Barcelona, 1884, vol. I, p. 298, nota 20.

gonizada por los mismos actores y ejecutada en un tiempo detenido. Sólo ciertos matices más o menos significativos, determinadas opiniones surgidas al rebufo de las experiencias festivas nos permiten vislumbrar singularidades que la curiosidad del viajero ha creído necesario resaltar o advertir. En el verano de 1788 el italiano Juan Laglance, después de inspeccionar los tinglados y cordeles del Nervión y de visitar los astilleros de Zorroza, se planta en San Mamés y se queda atónito ante la gigantesca romería que vigilan desde sus celdas los religiosos franciscanos del cercano convento homónimo<sup>9</sup>. Exactamente un año atrás, el viajero Peyrot visita Vitoria y en su diario de memorias nos reitera que, en el llamado Prado de la ciudad, todo su vecindario danza “al son del silbo y el tamboril”, juntándose, separándose, corriendo en filas o formando rondas, hasta culminar el espectáculo en un fandango trepidante<sup>10</sup>.

Von Jariges, que tuvo la oportunidad de asistir a un festejo popular por San Juan de 1802, donde confluyeron los habitantes de Bilbao, Abando, Deusto y Begoña, nos define en qué consiste una romería y nos vuelve a confirmar que el genuino baile de los vascos es el aurreku, siempre interpretado por el txistu y el tamboril. Con todo, lo más destacado de su texto y testimonio es la fusión que advierte entre la danza ceremoniosa, la danza espectáculo y la danza recreativa, escribiendo al respecto lo siguiente:

Alrededor de este fandango de diversos grupos participantes, por lo común está de pie y mirando una cantidad de espectadores, y antes de que uno se descuide se recibe de una danzante, al dar su vuelta, un golpe tan fuerte en las posaderas, de modo que no puede pensarse enseguida en responder a la broma<sup>11</sup>.

El comerciante lanero alemán se está refiriendo a las culadas. Nadie como Guillermo von Humboldt para describirlas, en una juego de imágenes abigarradas donde se yuxtaponen las vasquiñas de las hijas de la plebe con las mantillas patricias, la espontaneidad popular y el comportamiento laxo y expectante de las mesocracias y autoridades locales:

Regocijo general. Todas las mujeres en vasquiña y las más de las espectadoras en mantilla. Todas las del pueblo con sus terriblemente gruesas trenzas negras colgando hasta el trasero. Chanza y regocijo general. Las culadas, también entre los espectadores de uno y otro sexo, gente distinguida y pueblo, conocidos y desconocidos. Todavía más tarde se chancea con completa libertad sobre las culadas. Las apreturas son la diversión principal. Duran a voluntad del fiel regidor. De ordinario hasta las ocho y media o nueve de la noche<sup>12</sup>.

---

9. GUIARD, T. “Historia de la Noble Villa de Bilbao”. G.E.V. Bilbao, 1971 (2), vol. III, p. 606.

10. SASÍA, J.M. “Alava Txistulari en el pasado”. En: *Txistulari*, época 3ª, nº 50 (Vitoria, 1967), p. 7; JIMENEZ, J. “Instrumentos musicales en Alava”. En: *Txistulari*, época 3ª, nº 90 (Vitoria, 1977), p. 11.

11. GARATE, J. “Viaje de Von Jariges desde Bayona a Vitoria, Bilbao y Burgos en 1802”. En: *RIEV*, año 33 vol. XXX, nº 2 (San Sebastián, 1985), esp. p. 235-236. “Romería significa propiamente una peregrinación. La romería consta principalmente de bailes en una plaza de césped amplia y rodeada de árboles, en la proximidad de una capilla y con los sencillos sonidos de un txistu y de un tamboril”.

12. VON HUMBOLDT, G. *Diario del Viaje Vasco*. Eusko-Ikaskuntza-RIEV. San Sebastián, 1925, p. 77.

Inevitablemente, entre los viajeros forasteros hubo quienes repararon en alguna de las piezas del conglomerado orquestal o se centraron en recrear las funciones de los propios tamborileros. Al irlandés Guillermo Bowles le resultó curiosa la sencillez del silbo y el formato acústico constituido por tan sólo cuatro orificios, a pesar de lo cual –concluyó– “es increíble la variedad de tonos que los tamborileros sacan”<sup>13</sup>. Y al cirujano británico H. Wilkinson, singular testigo de la presencia y operaciones militares de la Legión Extranjera durante la Primera Guerra Carlista, le conmovió la intensa y armoniosa relación que mantenían los músicos populares con la ciudad de San Sebastián y sus habitantes, subrayando al respecto que

(...) hay ciertos días y horas en el año, como los domingos y días festivos, en que los tamborileros están obligados a atender a las diversiones del populacho. Sus servicios son requeridos cuando llegan noticias de alguna gran victoria. Su traje es de clase ordinaria, y es singular verles andar arriba y abajo en la plaza o paseo, seguidos de una muchedumbre de niñas, niños y jóvenes que evidencian su afición a la costumbre y encanto de la música bailando detrás de los ejecutantes. A veces se detienen y se oye el alegre e inspirado compás del fandango. Al instante, numerosos grupos de cuatro u ocho personas se forman en torno de ellos; muchachas y soldados, en uno; nodrizas y niños, en otro; y todos balanceándose en la notable danza de este país<sup>14</sup>.

De manera consciente, he reunido y superpuesto extractos del corpus viajero porque tienen la capacidad de revelarnos el carácter de vórtice que fue adoptando la actividad tamborilera en el complejo festivo vasco durante los decenios que preceden y jalonan la dilatada crisis del Antiguo Régimen foral. Como agente de la cultura popular, el txistulari se fue erigiendo en uno de los mejores y más activos intérpretes de las tradiciones lúdicas, las danzas, los festejos y los rituales subalternos; pero, también, en un intermediario cultural que podía satisfacer las farsas de la comunidad y las fantasías del poder y de sus representantes. Todo ello nos conduce a considerar que sus cometidos y funciones se diversificaron. La historiografía tamborilera clásica ha tendido también a interpretar estos decenios como la fase de apogeo del txistu, cuando se generó en alguno de los más importantes representantes –especialmente aquellos que ocupaban plaza de ministriles en las ciudades vascas más pobladas– el orgullo de la profesión, cuando emergen y se amplían los nuevos géneros musicales (minué, idia-rena, ariñ-ariñ, alkate soinua, etc) y cuando se introducen decisivos cambios técnicos en los formatos instrumentales<sup>15</sup>.

Todas estas cuestiones constituyen el meollo de lo que se ha denominado la revolución musical del siglo XVIII, un controvertido capítulo de la historia cultural

---

13. BOWLES, J. Introducción a la Historia Natural y la Geografía Física de España. Madrid. Imprenta Real. 1782 (2), p. 331.

14. WILKINSON, H. “Croquis de Paisajes de las Provincias Vascas de España”. En: *RIEV*, 19 (París-San Sebastián, 1928), pp. 220-221.

15. ANSORENA MIRANDA, J.L. *El txistu y los txistularis*. Donostia, Kutxa. 1996, p. 41.

vasca que ha quedado constreñido a un cosmos de aseveraciones paradigmáticas surgidas muchas de ellas al pario de algunas de las tesis formuladas por José Ignacio Iztueta en su famoso ensayo *Danzas de Guipúzcoa* publicado en el año 1824. Y así, lo que podía haberse convertido en un fructífero escenario de debate y reflexión, se ha transformado en un artificioso itinerario tendente a revelar cómo y de qué manera las sonoridades populares se convirtieron en musicaciones eruditas. Se ha supuesto que las dinámicas modernizadoras de la Ilustración orillaron –primero– y sepultaron –más tarde– todas las formas creativas y artísticas de la sociedad tradicional vasca y que los tamborileros protagonizaron el mecenazgo del proceso mediante una readaptación de sus antiguas condiciones sociales, una reactualización de las herramientas sonoras y una readecuación de las maneras de musicar. Lógicamente, es una lectura legítima; pero también insuficiente, forzada, carente de rigor histórico. La cuestión a la que aludo es compleja, llena de aristas y difícil de explicar si no se tiene en cuenta innumerables e imponderables factores que la enmarañan y densifican.

La historia intelectual de la música popular vasca en realidad nunca ha valorado lo suficiente su objeto de investigación. Lo ha desdeñado porque siempre ha privilegiado el campo de la música reglada sobre el de la sonoridad indolente y plebeya, sin comprender que ambas polaridades son afines, transitivas, complementarias, siempre tangenciales y construidas sobre pautas racionales caracterizadas por los cambios, las influencias y las colisiones. O, ¿acaso no es este el corpus folklórico que glosó la literatura viajera ilustrada y romántica y del que he extractado algunos testimonios líneas arriba?, ¿se referían, tal vez, a entelequias o antiguallas musicales dignas de conservarse en un museo y sin ninguna operatividad en el marco de las relaciones sociales? Está claro que las maneras de mirar nunca dejan de ser formas de ver la realidad cultural y social, casi siempre teñida por los presupuestos ideológicos de los que se parte y por las representaciones normativas a las que se llega.

Toda una verdad de la que no se separó un ápice la *intelligentsia* vasca del período comprendido entre 1750 y la Restauración. Si la literatura viajera trató de exponer y evidenciar, sin que en general se comprometiera a nada, el colectivo pensante de las clases dirigentes enmendó y pugnó por guiar las experiencias musicales, sensitivas y lúdicas de la multitud. Nunca como entonces hubo un esfuerzo por crear una política tamborilera tan ordenancista y precisa. Aquí surgen toda clase de paradojas y de posiciones radicales enfrentadas. Las de unos que se obsesionaron en creer que los festejos se habían convertido en un escaparate de babilonias pecaminosas; las de otros que creyeron sentir que los espectáculos populares se habían mudado en un movilizador aliciente para la revuelta, el alboroto y el motín; las de aquellos que hicieron de las romerías un negocio o un rastro de expectativas económicas; y las de aquellos otros que, siendo sin duda la mayoría, enmarcaron sus presencias en los bailes de plaza y ermita como un mecanismo de socialización colectiva y cohesiva, de disfrute y diversión, de relación entre géneros, de emulación y disputa entre grupos de edades y de enfrentamientos rituales sistemáticos para reproducir los sentimientos de pertenencia a una determinada comunidad. Tales circunstancias son las que deben considerarse también a la hora de abordar adecuadamente los cambios que se operaron en las experiencias tamborileras vascas de los siglos bajo-modernos.

### 3.

Las melodías tradicionales interpretadas mediante el concurso instrumental sufrieron una mutación destacable en las últimas décadas del Setecientos, sobre todo en los ámbitos urbanos más poblados, que disponían de mayores recursos económicos y que desplegaron una panoplia de expectativas culturales para incentivar la atracción social y su mercantilización. El músico popular solista que tocaba el silbo y el tambor y se acompañaba de atabalero vio reforzada su posición acústica mediante la inserción orquestal de instrumentos homófonos que duplicaban o triplicaban su sonoridad. Con el cambio de siglo, ya podemos hablar de la existencia de bandas de músicos txistularis conformadas por dúos de flautas –graduadas como primero y segundo txistu– con seguimiento de redoblantes y una tercera voz melódica, el silbote, que ejercerá de bajo continuo de los otros instrumentos de viento. La proliferación de la familia del txistu y su definitiva implantación decimonónica constituye un signo o un indicador muy sensible de la complejidad y expansión de los hábitos culturales festivos y populares en el seno de la emergente sociedad burguesa. También refleja los procesos de especialización y cualificación que debieron asumir los intérpretes subalternos para ampliar y complementar las conjunciones tonales y los tercetos armónicos afines.

El timbre del silbote es opaco: su tesitura es una quinta más grave que la del txistu y su extensión abarca dos octavas. Su largura exige del músico sostenerlo con ambas manos. Según los *Papeles Humboldt*, datables en los primeros años del siglo XIX, solía afinarse en “do”. No está claro si este novísimo instrumento surgió del seno de la familia del txistu –lo que, en principio, podría parecer lo lógico y natural– o, por el contrario, fue traído de la cámara culta. Sea como fuese, su aceptación en el conglomerado orquestal popular fue tan rápida como sorprendente. A partir de 1850, y en todos los lugares donde la banda tamborilera logró penetrar e imponerse, el txistu siempre adoptó la posición dominante de contralto, mientras que el silbote asumió la tesitura dependiente de continuo tenor, manteniendo la distancia de cuarta en una relación apurada Fa/Do<sup>16</sup>. Naturalmente, todo lo referido constituye un desarrollo o, si se prefiere, un punto de llegada. No deja de ser una síntesis esquemática del proceso de sofisticación alcanzado por el txistu y que hizo de este instrumento musical una pieza insoslayable en el campo de las representaciones culturales y festivas de la historia popular vasca.

Ahora bien, durante la centuria ilustrada, ya algunos tamborileros urbanos interpretaron las piezas con desenvoltura y cierto virtuosismo. Un texto axial del Setecientos, la *Corografía* de Manuel de Larramendi (1754), también nos resaltó la destreza con la que tocaban los silbos muchos txistularis, hasta el punto de sugerirnos su inevitable convergencia y anclaje en “cualquier concierto (de

---

16. ARAMBURU, M. “Glosario de instrumentos de música tradicionales vascos”. En: *CEEN*, 58 (Pamplona, 1991), pp. 192-193; HERNÁNDEZ ARSUAGA, J. “El silbote”. En: *CEEN*, 52 (Pamplona, 1988), pp. 321-326; IBÍDEM, “La familia instrumental del txistu”. En: *CEEN*, 19 (Pamplona, 1975), pp. 31-44; ANSORENA MIRANDA, J.L. El txistu, ..., op. cit., p. 38-39.

cámara, actuando) con otros instrumentos (cultos)”, al tiempo de apuntarnos las diferencias con los tuntunes de la Baja Navarra, cuyas flautas “suenan roncamente”, mientras que las peninsulares son “más largas, dulces y sonoras”, valiéndose siempre sus intérpretes para organizar los compases melódicos de tamborcillos “cortos, estrechos y bulliciosos”<sup>17</sup>.

Los intelectuales apologistas del foralismo ilustrado seguirán recalcando estos caracteres, pero nunca cejarán de revelarnos o subrayarnos la capacidad de competir en escenarios promocionales inferidos por el conocimiento notacional y artístico de las reglas musicales académicas.

Yo conocí hace años en Madrid –escribió J.A. Zamacola, recordando sus experiencias juveniles en la Corte de Godoy– a dos de estos músicos (tamborileros) en el Regimiento de Jaén que fueron la admiración de muchos buenos profesores de la Capilla del Rey.

El afrancesado arratiano jamás ocultó su predilección por el zortziko cantado y su antipatía hacia la melodía musicada, a la que consideraba compuesta en “tono mayor, para meter ruido y algazara”, más afín con la plaza popular o la campa rústica que con el salón aristocrático y las tertulias musicales nocturnas de la emergentes mesocracias urbanas<sup>18</sup>. Está claro que una ínfima minoría de los ministriles se vieron catapultados a actuar en escenarios socialmente más selectos y refinados. Tampoco en esta dinámica de confluencias musicales podemos obviar los sesgos “plebeyizantes” que caracterizaron y nutrieron la cultura patricia del siglo XVIII. La circularidad cultural fagocitó usos y prácticas utilitarias que, habituales entre el vulgo, no suponían ninguna contradicción, demérito o desdoro para los estadios superiores de las jerarquizadas tramas sociales. Sabemos, por ejemplo, que Don Javier María de Munibe, Conde de Peñaflorida y “alma mater” de la *Bascongada*, instruyó al tamborilero de Azcoitia, haciéndole tocar zortzikos y contrapases de su propia composición<sup>19</sup>. También, a finales del siglo XVIII, el pífano-clarinero y txistulari vitoriano Baltasar Mantelli interpretó una variación de “Oh, cara armonía”, un tema recurrente de la Flauta Mágica de Mozart<sup>20</sup>. En 1772 y en la pujante plaza mercantil de Bilbao, el ministril Lizaso participó con su txistu y la “francholeta” (el chun-chun o cítara de las tierras de Iparralde) en una sesión musical del “cuartel de los Albizua” de la calle Somera, junto con el violinista ciego Francisco Echezarraga, acompañados por Don Francisco de la Concha, un miembro de la activa burguesía local que rasgaba la

---

17. LARRAMENDI, M. Corografía. S.G.E.P San Sebastián, 1969, p. 239.

18. ZAMACOLA, J.A. *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del mar Cantábrico, desde las primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch, 1818. Vol. II, pp. 261-262.

19. “Elogio de Don Xavier María de Munive Idiaquez, Conde de Peñaflorida”. En: *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la R.S.B.A.P. en la villa de Vergara por julio de 1785*. Antonio de Sancha, impresor. Madrid, 1786., p. 38.

20. DEL VAL, V. “Baltasar Mantelli, clarinero y txistulari”. En: *Txistulari*, época 3ª, 94 (Vitoria, 1974), p. 13; y DONOSTIA, J.A. “Instrumentos musicales populares vascos”. En: *Obras Completas*. Bilbao, G.E.V. 1983, vol. II, p. 265.

guitarra<sup>21</sup>. Años más tarde, en 1818, el txistulari durangués Manuel Merladet musicó todas las contradanzas, fandangos y gavotas de un baile da salón que dispuso el Ayuntamiento de Lequeitio para la élite chacoliner, pesquera y metalúrgica de la localidad y aldeas sufraganas<sup>22</sup>.

#### 4.

Se ha considerado que todos estos testimonios, junto a otros que reproducen idénticas coordenadas, son indicadores del punto de inflexión que transformó al ancestral tamborilero inculto y sensitivo en el nuevo músico notacional y académico postulado por la Ilustración musical. No comparto esta tesis. Para sostenerla habría sido necesario un aprendizaje inculcador masivo promovido desde las instancias de la alta cultura instrumental, un olvido copernicano y rápido de la identidad oral en que se sustentaba el reciclaje de la música popular, la destrucción de las poderosas sagas tamborileras familiares y la apuesta decidida de los gobiernos locales por amparar a músicos educados con pentagramas en detrimento de la enseñanza inductiva de los tamborileros tradicionales, precisamente en una coyuntura histórica caracterizada por la detracción generalizada de los presupuestos municipales destinados a cubrir y promover los capítulos festivos y toda la suerte de rituales musicales de la comunidad.

El fenómeno mencionado, ciertamente, acabó imponiéndose. Ocurrió en el largo y conflictivo Ochocientos, entre 1789 y 1914, cuando tres o cuatro generaciones tamborileras quedaron marcadas por las directrices modernizadoras que promovieron los mercados culturales que arbitraban y gestionaban los gobernantes de la sociedad burguesa. Lo que advirtió Iztueta fue un relevo generacional –mal comprendido y explicado– de los “antiguos tamborileros” por los “músicos sabios o musiqueros”, si se me permite usar su propia terminología, durante el período comprendido entre la Guerra de la Convención y el Trienio Liberal, un traumático ciclo histórico definido por las guerras, las protestas, las movilizaciones populares y las radicalizaciones ideológicas y políticas, así como un período en el que convergieron y chocaron los sonidos de los instrumentos manufacturados a la vieja usanza con los sonos emanados de unos txistus técnicamente más sofisticados y complejos; el estilo más integrador y dócil de unos tamborileros que superaban la edad de la madurez musical y se prevalían de los hábitos del tamborilerismo consuetudinario con el perfil más autónomo y orgulloso de una generación txistulari saturada por la eclosión de toda clase de espectáculos en los que actuó con un amplio margen de maniobra; la multiplicación de los géneros musicales que hicieron las delicias de la multitud; la ampliación de la formación orquestal popular y el reparto de funciones concretas para cada una de sus piezas; y una relación más intensa y cotidiana de múltiples músicos populares que operaban en los circuitos festivos, folklóricos y rituales, a menudo más allá de la propia comunidad.

---

21. RODRÍGUEZ SUSO, C. *Los txistularis de la Villa de Bilbao*. Bilbao, B.B.K. 1999, p. 62.

22. IRIGOYEN, I. “La dulzaina-gaita en Bizkaia”. En: ARTAL, A. et altri, *Bizkaiko Dultzaina. La dulzaina en Bizkaia*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1944, pp. 61-62.

Las anteojeras que usó Iztueta han constituido el hipotecado legado de la dominante historiografía tamborilera, haciendo ver toda clase de espejismos y campos ópticos miópicos en los que el tamborilero iletrado era desplazado por el ilustrado, “incapaz de tocar –según la sentencia tantas veces sostenida por el primer apologista del tamborilerismo vasco– sin tener delante un papel”<sup>23</sup>. Pero este no era el caso. Los tamborileros notacionales del último Setecientos fueron tan excepcionales que constituían una rareza y su número –entiéndase la analogía– nunca superó los dedos de una sola mano. Sus quejas, las de Iztueta, en realidad escondían más temores que certezas. Aún así, su análisis e interpretaciones de la realidad tamborilera vasca, bosquejadas durante la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y burguesa, bien merecen algunos comentarios. Elaboró un discurso mixtificador en que ensalzó al músico rústico y de pequeña aldea, en quienes creyó se encarnaban los valores de la tradición y las esencias melódicas primitivas, para ocultar la ruptura de los principios de la deferencia y del paternalismo que, presuntamente, sazonzaban al tamborilero inmortal como un perpetuo heraldo del poder. El capitulado de sus incriminaciones hacia los tamborileros novísimos no sólo ratifica la anterior afirmación. Él irá más allá, certificando el carácter retrógrado y etnicista que acabó por salpicar al conjunto de la cultura tamborilera de los últimos dos siglos.

Con todo, sería imperdonable subvalorar las reglas y principios que él bosquejó. A la postre, fueron los que se impusieron, especialmente en el plano de los enunciados y objetivos. Instituir una política tamborilera confluida por el conocimiento musical y sujeta a los dictados de la autoridad constituía la primera prioridad. Así se creía minar el fantasma del caos y se introducían elementos de sumisión y decencia en quienes participaban en las danzas de grupo y en los bailes colectivos. A todo esto se refirió Santiago Unceta, un rico patricio vergarés, al afirmar lo siguiente en la aprobación del manuscrito del de Zaldibia:

(...) es harta verdad, por desgracia, que hoy los tamborileros ignoran los mejores sonos antiguos, y los pocos que conservan precisos para el baile no los tocan bien; y los que salen a bailar, en vez de llevar este objetivo, se ocupan en gestos, dar porrazos y otras indecencias, sin que haya quien les contenga en tanto desorden<sup>24</sup>.

Por lo que sabemos, este propósito jamás se alcanzó, al menos en todo lo concerniente a la presencia recatada de la muchedumbre en las romerías ermitañas y los festejos patronales de las villas y aldeas vascas. Al no calibrar los impactos de los nuevos géneros musicales, al no constatar la porosidad de la cultura oral sonora y al subestimar y despremiar el juego de correlaciones y flotaciones en que interactuaban y se sustentaban los repertorios y cancioneros populares europeos, incluidos los vascos, Iztueta quedó atrapado por una concepción nativista, apologética y etnocéntrica de la cultura tamborilera, adjetivando lo procedente de fuera como escandaloso y traumático, en una clara proyección peyorativa, y lo propio como el genuino y tradicional sonido de la tierra, en

23. IZTUETA, J.I. *Viejas danzas de Guipúzcoa*. G.E.V. Bilbao, 1968, p. 125.

24. IZTUETA, J.I. *Viejas danzas...* Op. cit., p. 17.

una manifiesta plasmación evocadora. Para él, entre todos los males que trajo aparejado el primer Ochocientos, el peor será el surgimiento del tamborilero petimetre, quien, en su opinión sentenciadora:

(...) reúne con esmero toda suerte de aires extraños, franceses, italianos, ingleses y quién sabe de dónde más. Y detesta aprender una sola melodía de su tierra, oír incluso su nombre (...). Los tamborileros actuales prefieren dejarse sacar dos dientes a tocar una melodía primitiva (...). Estos rasgadores de tamboril se han inclinado en sus múltiples actuaciones por las piezas extrañas y enrevesadas, con total desprecio de los aires nativos<sup>25</sup>.

Algo que se convirtió en una obsesión, que le quitó el sueño y que constituyó un elemento central de sus diatribas fue la mixtura del auresku con el fandango, no sólo porque creyera que se trataba de una moda foránea que corrompía la pureza de la melodía autóctona, sino fundamentalmente porque descualificaba al propio tamborilero, le emparentaba con los desnaturalizados y desarrapados tañedores de gaita y relegaba la música tamborilera vasca al reino del ruido y del estruendo, el peor de los estadios en el proceso civilizatorio, pues rompía la cadena estandarizada y fija del formato de la danza ceremoniosa, daba pábulo y cancha a toda clase de bailes promiscuos y otorgaba absoluta libertad a las mil maneras de improvisar y musicar. En todo esto pensaba cuando escribió:

(...) me extraña sobremanera cómo (los nuevos tamborileros) no se ruborizan al tocar en las plazas públicas entre tanto niño desaliñado esos fandangos tan apreciados por ellos, que carecen de principio, medio y fin; lo mismo que se entretienen los ciegos de Castilla y tañedores de gaita, en los rincones de las tabernas, empujón por aquí y golpe por allá, aun tirando con frecuencia los instrumentos de sus manos. No necesitan que alguien les indique que toquen esa clase de música extraña y atravesada porque es la que les agrada, para modular mil novedades en su silbo<sup>26</sup>.

El texto de Iztueta es un manifiesto de contienda. Elaborado en los años de la ofensiva antiforal, de la puesta en escena del primer constitucionalismo español y de crisis de la comunidad vasca preindustrial, creó un campo de fuerzas y determinó las líneas de la confrontación, los agentes del enfrentamiento y los escenarios del combate, sirviéndose de materiales culturales con los que se creía poder construir un nuevo orden social. Sin embargo, ninguna de las frecuencias citadas aparecen objetivadas. Él, que denunció la acción subversiva de los nuevos tamborileros y que, por oposición, ensalzó el comportamiento recto de los txistularis rústicos, instrumentó el conglomerado folklórico guipuzcoano como un remanente fijo y legitimador de su posición estratégica, obviando el abrumador peso de los cambios históricos y padeciendo, finalmente, el complejo y la suerte de Macbeth. No es extraño, por tanto, que si los árboles no le dejaban ver el bosque, sus golpes fueran los del ciego. Liberal en política y conservador en cuestiones sociales, erudito en la formulación de los temas culturales y

---

25. IZTUETA, J.I. *Viejas danzas...* Op. cit., p. 111.

26. IZTUETA, J.I. *Viejas danzas...* Op. cit., p. 145.

aldeano-aprendiz en las maneras de resolverlos, respetuoso y sumiso en la fundamentación de las relaciones entre clases y mezquino, misógino e inmoral en su vida personal y familiar, toda esta serie de lastres y contradicciones aparecen reflejadas en su Tratado<sup>27</sup>; incluido aquel campo que, por experiencia, cree dominar, esto es, el de la música para danza.

En efecto, Iztueta, después de enumerarnos las múltiples versiones de las contradanzas, no distingue ninguna o, para ser precisos, las dispone en polaridades enfrentadas y fijadas por el estricto parámetro de la dicotomía, siguiendo en ello el modelo operado para la distinción entre tamborileros. Unas son “claras y limpias”. Las otras “fétidas y ofensivas”. Lógicamente, las primeras son las originarias del país, mientras que las segundas constituyen la moda impuesta por los músicos y los influjos extranjerizantes. Un campo semántico colige y estructura la bondad o el repudio de las melodías. Las mejores, entre las nativas, son aquellas que nomina y jerarquiza como “alkate dantza”, “alkate soinua” y “contradantza”, no por casualidad graduadas como funcionales en el refuerzo de la conformidad a las normas de la representación política, a las instituciones sociales y a la continuidad y estabilidad de la cultura vasca. Las peores, las más escandalosas y dañinas, son los minuets, los fandangos, los valeses y los rigodones, también escalonados según las intensidades de sus impactos de deprecación y disolución de las normas morales y los códigos heredados. En este sentido, es tremendamente reveladora la explicación que realiza Iztueta de la llamada “melodía del alcalde”. A través de ella evoca las fuentes de las legitimidades de la Monarquía Absoluta, enaltece el carácter estamental de las estructuras sociales, rememora el perfil católico de la comunidad, subraya los lazos paternales y simbólicos que se entrecruzan y tejen entre las tramas sociales para perpetrar la normalidad aldeana y recuerda el dispositivo de la ley como la mejor garantía del orden y la obediencia a la autoridad local. Nada como sus propias palabras para esclarecer las anteriores afirmaciones:

Cuando el tamborilero sale a la plaza y toca primeramente la melodía del alcalde, ésta implica un significado muy especial y propio. Toda la gente que se encuentra en la plaza, al oír esta respetuosa melodía, de repente se acuerda, que de Dios, del fuerte poder del gran jefe que rige los destinos del pueblo en nombre del rey, y aun cuando éste no se halle presente, suelen dar señales de amor y reverencia, de tal suerte que, no sólo no se atreven a hacer algo en contra de la ley, sino que tienen aún sumo cuidado de no causar a nadie la menor molestia<sup>28</sup>.

Volviendo a la cuestión instrumental, Iztueta muy poco nos dice de los txistus, aunque sostiene que los “novísimos” desprecian la denominación de tam-

---

27. ELOSEGUI, J. “Iztueta, preso en Guipúzcoa y Logroño”. En: B.R.S.B.A.P Año 27, nº 1 y 2 (San Sebastián, 1971), pp. 19-46; GARMENDIA ARRUEBARRENA, J. “Una obra inadvertida en las obras de Iztueta”. En: B.R.S.B.A.P Año 40, nº 3 y 4 (San Sebastián, 1984), pp. 783-797; e Iztueta: credibilidad de su “Gipuzkoako Dantzak” (y) su influencia en el folklore de su tiempo. En: Cuadernos de Sección. Folklore I. Eusko Ikaskuntza (San Sebastián, 1983), pp. 25-45. ANSORENA MINER, J.I. “Juan Ignacio de Iztueta: algunas notas previas al estudio de su obra”. En: *Txistulari*, época 3ª (San Sebastián, 1982), pp. 4-13.

28. IZTUETA, J.I. *Viejas danzas...* Op. cit., p. 63.

borileros, agradándoles que se les reconozca y distinga con los calificativos de “primer silbo, segundo, músico mayor y por el estilo”, caracterizándoles –además– a todos ellos “tocar los aires sólo con el silbo y no con el tambor”.

## 5.

La referencia de Iztueta al tambor nos va a permitir algunas reflexiones en torno a este instrumento y sus formas de ejecución. En general, la historiografía tamborilera contemporánea no ha prestado la suficiente y merecida atención a la percusión en el proceso de formación de la orquesta tradicional. En la fase de conformación de ésta asistimos a unos decenios de acoplamientos y reciclajes caracterizados por la colisión y frecuencia de los ritmos trepidantes, los acordes estruendosos y las disonancias y descoordinaciones entre las melodías de los silbos y los soniquetes, “tantanes” y percusiones de los diversos tambores. Debemos recordar que todo esto se gestó en un endiablado ciclo de guerras, cuando las instrucciones de las milicias locales –incluidas las de los pueblos más diminutos– se sustentaron en las percusiones de aquellos que perfectamente podríamos denominar “tamborreros de circunstancias”. Y también en los subsiguientes períodos de post-guerras o, siendo más precisos, de entreguerras, cuando los festejos, los rituales y las politologías festivas fueron enaltecidos por dúos de txistu, siempre acompañados por atabaleros, tambores y toda clase de redoblantes, algunos de los cuales procedían, fueron captados o sobresalieron en la etapa anterior. Es verosímil considerar que entre 1793-1795 (Convención), 1808-1814 (Independencia), 1820-1823 (Trienio Liberal), 1825-1830 (Armamento General Realista) y 1833-1839 (Guerra Carlista), la relación entre txistularis y tambores fuera de uno a cinco o seis como mínimo, y que aunque la proporción pudo reducirse a la mitad o, incluso, aminorarse en sus dos terceras partes en la subsiguiente postguerra, la oferta de la mano de obra musical en los escalafones inferiores muy bien pudo desestructurar los operativos orquestales, debido sobre todo a las exigencias de los imperativos coyunturales, el dinamismo de las contrataciones, la movilidad de los músicos y la creciente distancia entre lo que se le exigía al txistulari y lo que se esperaba del atabalero.

Para esclarecer y ratificar lo dicho es necesario recurrir al testimonio histórico. De nuevo, nos enfrentamos con casuísticas que remarcan la complejidad de los cambios y premuras que hubo de asumir el complejo orquestal y musical subalterno. Podemos, así, enfrentarnos con dinámicas ascendentes, como la de Francisco Lacarra, que comenzó a trabajar en Bilbao como tambor y acabó su vida ocupando el puesto de segundo pífano-tamborilero<sup>29</sup>; y manifiestamente descendentes, como la del maestro tamborilero Juan Domingo Orbea, quien en los fatídicos días de la sublevación de los pueblos de Vizcaya contra la presencia militar napoleónica, en concreto el día ocho de agosto de 1808, solicitó al Regimiento de Abando su nombramiento como “tambor mayor” de la anteiglesia, sabedor de que su aceptación comportaba librarse de la cárcel al quedar sometido al fuero militar y excluido de la jurisdicción civil, precisamente la que le

---

29. RODRÍGUEZ SUSO, C. Los txistularis... Op. cit., p. 74.

incriminaba después de incumplir y desfalcarse un remate de sisas en la que él era el máximo responsable<sup>30</sup>. A Juan Dorronsoro, un tamboril vagabundo de origen guipuzcoano y en busca de fortuna, la república vizcaína de Ajanguiz no le contrató en el año 1750, pero le compensó con dos azumbres de vino al retirar “un madero que se encontraba en el agua”, activando en este caso los mecanismos del “favor y la buena merced” que regulaban las correspondencias antiguorregimentales entre un comportamiento honroso obrado por un desconocido y la respuesta deferente y resarcidora asumida por la comunidad<sup>31</sup>. Años más tarde, en 1802, la villa alavesa de Apellaniz compensó a otro tambor errante por componer el existente en el archivo de la localidad y “por tocar por las noches (en las heredades) a fin de impedir que los jabañes hicieran daño en los maíces”<sup>32</sup>.

Lógicamente las datas de los libros de cuentas municipales correspondientes al período estudiado desglosan infinidad de libramientos y pagos que afectaron al binomio txistulari-atabalero. A veces, es el propio tamborilero municipalizado quien solicita la búsqueda de otro tambor por abandono o manifiesta desidia del que estaba contratado, tal como hizo el músico José Ramón Garay a los concejantes de Ceánuri en el año 1815<sup>33</sup>. En otras ocasiones, diversos tamborileros compiten por una plaza de silbo y el perdedor se conforma con el puesto de tambor. Estas son situaciones singulares que merecen suma atención, máxime cuando vienen a refrendar los juegos de las continuidades y el peso de las endogamias familiares tamborileras en aquellas villas que patrocinan de forma continua directrices y toda clase de influencias, incluidas las culturales, en los perímetros rurales comarcales. José Joaquín Bustunduy disputó la plaza de tamborilero de Durango a Manuel Merladet, concluida la Guerra de la Independencia, perdiendo la oposición. Era hijo de Pedro Bustunduy, tamborilero de la villa en 1782. José Joaquín solicitó en noviembre de 1814 aumento de sueldo en la plaza de tambor que detentaba desde años atrás, pero el Regimiento rechazó la pretensión, aun después de reconocer su valía como músico y la justicia de su aspiración, recordándole la penuria de los tiempos y las múltiples necesidades y prioridades que la villa debía cumplimentar<sup>34</sup>.

En efecto, en contextos de guerra, los fieles regidores buscaron tambores de las maneras más insospechadas, y en caso de no encontrarlos los inventaron adiestrándoles efímeramente. Durante el primer tercio del Ochocientos, la demanda de tambores fue intensísima. Las haciendas locales los querían de saldo. La solución que se arbitró fue servirse de muchachos que batieron los cueros a título de aprendices y, en consecuencia, con un coste insignificante: en 1827 la

---

30. A.H.F.V. Administrativo. Abando. 0004/020.

31. A.H.F.V. Municipal. Ajanguiz. Libro de Cuentas, 1709-1767. 0046/003.

32. LÓPEZ DE GUEREÑO IHOLDI, G. “Notas de pasados tiempos sobre los tamborileros”. En: *Txistulari*, época 3ª, 127 (Vitoria, 1986), pp. 11-12.

33. A.H.F.V. Municipal. Ceanuri. 0073/006.

34. LARRACOECHEA BENGÓA, M. *Notas históricas de la Villa de Durango*. Mensajero. Bilbao, 1987. Vol. III, p. 96, nota 5. Sin embargo, en noviembre de 1827, el Regimiento de la villa sí aceptó la petición de aumento de emolumentos solicitada por el tambor Vicente Insunsoy, quien desde entonces cobraría de la Sindicatura de Durango un real diario (Ibidem, Vol. III, p. 96, nota 6).

república de Ibárruri desembolsó 313 reales en concepto de alimentos “señalados al muchacho tambor –así reza la documentación histórica de la anteiglesia– durante su permanencia en el pueblo y en Zornoza hasta que aprendió a tocar la caja”, mientras que al maestro tambor se le pagó 126 reales “por la enseñanza del muchacho para que aprendiese a batir los parches”<sup>35</sup>; también en el año mencionado, el fiel síndico de Gatica abonó una mísera cantidad de reales de la prorrata que correspondía al pueblo por las lecciones que durante tres días dio Agustín Ventades, tambor, a los mozos de las diversas aldeas del Txoriherri concentrados en la villa de Munguía para aprender a golpear las membranas<sup>36</sup>.

Está claro que la actividad mamporrera –si se me permite la expresión– constituía un complemento económico para quienes la practicaban. Carecía, eso sí, del rango y la categoría del oficio. Y hasta los propios titulares la consideraban un complemento, siguiendo en este punto los paradigmas que, entre las clases menesterosas, nutrían y musculaban las experiencias del trabajo y los conceptos remuneradores de las economías del jornal. Buena prueba de lo que acabo de decir fue el concurso-oposición que convocó la ciudad de San Sebastián en el año 1834 para habilitar la plaza de tambor de juglares tras la huida del propietario a las filas del enemigo. A él se presentaron Manuel Ignacio Azcue, un oficial herrero; Ignacio Nicolás Mancebo, el que antes suplía las ausencias del “carlístico” desertor; José Joaquín Escudero, un inclusero de 18 años presentado con el aval de la Casa de Misericordia; Francisco Lecumberri; y Juan Manuel de los Reyes, otro joven que oficiaba ya de tambor de órdenes para las milicias liberales de la ciudad y redoblante en el Batallón de Isabel II, quien en la memoria curricular de la instancia destacó de sí mismo su “buen oído, justo compás, agilidad y soltura en las muñecas y brazos para hacer de bajo a los dos tamborileros” de la nueva y sitiada Easo<sup>37</sup>. Posiblemente, las potenciales calidades musicales que evocaba Juan Manuel no fueran superiores a las del resto de competidores.

Es casi seguro que todos tuviesen rudimentarios conocimientos del tambor, adquiridos en la adolescencia durante la Década Ominosa, cuando batieron las evoluciones y maniobras de las “compañías de los paisanos armados”, el primigenio brazo armado de aquel ejército campesino que sostuvo al Partido Carlista y dos terribles e inacabadas guerras civiles durante el conflictivo siglo XIX. Naturalmente, todos estos tambores constituían un expansivo ejército de reserva que anhelaba encontrar ubicaciones de atabaleros municipalizados junto a los txistularis ya funcionarizados. Ellos sabían que con ello se les abría un mundo de expectativas al participar en los espectáculos y diversiones festivas de toda índole y condición, afincándose, dejando en el olvido el temible vagabundeo, amparados en la seguridad que confería el deambular normalizado y sin recelos ante el comportamiento hostil de las partidas volantes, miqueletes y guardias civiles que exigían de todo transeúnte la carta de seguridad y la póliza

---

35. A.H.F.V. Municipal. Ibarruri. Libro de Cuentas, 1816-1840 (02).

36. A.H.M. Gatika. Libro de Cuentas Municipales, 1804-1828. 0021/004.

37. MUÑOZ ETXEBARREN, F. “Anecdotario de antiguos txistularis de Donostia”. En: *Txistulari*, época 3ª, 184 (San Sebastián, 2000), p. 4.

de identificación, y, también, un tiempo dilatado para conjuntar su instrumento musical a las exigencias sonoras y melódicas de las flautas tamborileras. En este sentido, es casi seguro que los ciclos de guerra sofisticaron los elementos constructivos y las piezas de todas las percusiones. Las mil experimentaciones que llevaron adelante las diferentes generaciones de tambores y atabaleros las resumió, en 1828, Pedro Arechabaleta, un atabalero de Marquina y miembro de una saga musical enquistada en la comarca desde los primeros decenios del Setecientos, cuando exigió el reintegro de 116 reales por la composición y afinamiento del tambor de Jemein: su trabajo constituía el 40 por ciento de la pieza considerada unitariamente; tan sólo el 10 por ciento conformaba el armazón y temple del instrumento; el 50 por ciento restante suponía el coste de los diferentes componentes del tambor, es decir, bordón, cueros, sogas, templadores, correa para el cuello, tornillos y baquetas de madera<sup>38</sup>.

## 6.

La vertiginosa suerte de transformaciones de la orquesta popular vasca tuvo en el txistu su auténtica panacea. De hecho, muchos de los cambios devenidos en los formatos instrumentales y los operativos humanos giraron en torno a la naturaleza compleja que fueron adoptando y asumiendo las flautas populares. En general, éstas optimizaron los recursos sonoros y ampliaron las escalas tonales. No obstante, este proceso es mal conocido por historiadores y musicólogos. Desconocemos si tales mutaciones fueron aisladas o proliferantes. Tampoco estamos en condiciones de apurar su cronología. Lo que sí podemos señalar es que los contemporáneos de Iztueta usaban un instrumento de dimensiones más pequeñas al utilizado por los tamborileros de la generación de Larramendi. El recurso a materiales constructivos de calidad –boj, manzano, haya y ébano, fundamentalmente– y la incorporación de boquillas y lengüetas metálicas tendieron a sofisticar las características técnicas de los instrumentos sonoros<sup>39</sup>. Esto supuso una ruptura con la concepción unitaria con la que hasta entonces se manufacturaba el silbo. Además, los tubos adelgazaron sus grosores manteniendo siempre las embocaduras más anchas que sus extremos opuestos. Los aros tendieron a soldarse con estaño y las líneas instrumentales se afinaron y estilizaron<sup>40</sup>. Es verosímil pensar que la disposición en la parte baja de una anilla destinada al dedo anular, e ideada para la mejor ejecución interpretativa, sea también una aportación del último Setecientos<sup>41</sup>.

Pablo Gorosabel, el historiador tolosarra que mejor conoció la serie de cambios de la sociedad guipuzcoana de la primera mitad del siglo XIX, admitía que la

---

38. AMUTXASTEGU, F. e IRIGOIEN, I. "Xemeingo Espata-Dantza (I)". En: *Dantzariak*, 37 (Bilbao, 1987), p. 24.

39. ANSORENA, J.L. "El txistu. Estado de la cuestión". En: *CEEN*, 52 (Pamplona, 1988), esp. p. 363; IBÍDEM, *El txistu...* Op. cit. pp. 30-31.

40. SATRUSTEGUI, J.M. "Datos para el estudio de la evolución del txistu". En: *CEEN*, 52 (Pamplona, 1988), pp. 343-356.

41. ANSORENA, J.L. *El txistu...* Op. cit., p. 17.

mayoría de los tamborileros posteriores a 1839 ya obtenían y empleaban –pensando, sin duda, en el tamborilerismo urbano– en sus intervenciones musicales “la escala entera en dos octavas completas con sostenidos y bemoles”<sup>42</sup>. Años más tarde, al filo de la Restauración, al publicista Miguel Rodríguez Ferrer le seguía sorprendiendo la angostura de esta extensión, la cual quedaba compensada por la gama sonora “arrancada a fuerza de estudio y constancia”<sup>43</sup>. Los txistularis de los primeros decenios del Novecientos se enfrentaron con tesón a esta limitadora circunstancia. Como ninguna otra generación musical existente hasta entonces, reconocieron que la extensión natural de los txistus abarcaba una octava más una quinta, del *re* bajo pentagrama al *la* sobre el pentagrama. Pero debieron asumir también las imposibilidades derivadas de la exigua morfología instrumental. En sus extremos, las notas altas suenan estridentes y las bajas imprecisas. Todo un problema irresoluble. Similar al de la opacidad del *si* natural, que se presenta como un semitono bajo, dando sensación de *si bemo*<sup>44</sup>.

En la larga duración histórica es donde deben sostenerse los desarrollos instrumentales, técnicos y sonoros. Constreñir los cambios al periodo ilustrado no deja de ser una lectura infundada y errónea que confunde y proyecta algunas prácticas o presencias particulares como experiencias generalizadas del tamborilerismo popular. En este sentido, no es cierto que el txistu conociese durante la segunda mitad del siglo XVIII el solfeo generalizado, y que tal hecho le impeliese a adoptar los ritmos nuevos del contrapás, fandangos y minuets, o a tocarlos con las alteraciones cromáticas adaptadas o sustraídas de la digitación musical académica ilustrada<sup>45</sup>. Desgraciadamente, jamás dispondremos de un registro magnetoscópico susceptible de visionarnos las maneras de tocarlo y de templarlo, o de un procesador acústico capaz de reproducirnos las sonoridades y tonalidades del txistu en los diversos encuentros, festivales y rituales de aquella contemporaneidad histórica. En el fondo, la cuestión de la afinación es una prioridad en las llamadas culturas musicales notacionales, porque el acto de la creación musical se basa en la conjunción de un extenso grupo instrumental armonizable con reglas precisas que afectan a todas y a cada una de sus piezas. Sin embargo, este no es el caso de los silbos, los cuales durante siglos sólo estuvieron acompañados de percusiones que tenían la función de sostener los ritmos y de enaltecer la intensidad danzante de los romeros. Hasta bien avanzado el Ochocientos, las flautas populares suplieron la afinación por una presencia sonora racional. Racional en el sentido de que funcionaban dentro del círculo de quintas matemáticamente afinadas y de la escala temperada universal, de la que nin-

---

42. GOROSABEL, P. *Historia de las cosas memorables de Guipúzcoa*. G.E.V. Bilbao, 1967, vol. I, esp. pp. 351-352.

43. RODRÍGUEZ FERRER, M. *Los vascongados. Su país, su lengua y el príncipe L.L. Bonaparte*. G.E.V. Bilbao, 1976 (2), p. 176.

44. ESTELLA-LIZARRA, H. “El txistu. Lo que es y cómo se toca”. En: *Euskalerraren-Alde*, vol. XVIII, nº 300 (San Sebastián, 1918, p. 459.

45. MENDIZÁBAL, J.M. “Musicología autóctona”. En: *Txistulari*, época 3ª, 74 (Bilbao, 1973), p. 17; SÁNCHEZ EQUIZA, C. *Del danbolín al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. E.H.T.E. Pamplona, 1999, p. 140.

gún instrumento –por muy primario que sea– puede sustraerse. La afinación, para cualquier instrumento con una dilatada historia de experimentaciones y con un amplio reconocimiento social, no es más que el corolario ineluctable del dominio de todo el espectro sonoro que es capaz de emulsionar –primero–, estandarizar –más tarde– y transcribir y pautar en pentagramas notacionales –finalmente–, siguiendo las secuencias musicales que, en el Europa Occidental, han determinado los hábitos de la lectura y el orden fonémico cultural dominante<sup>46</sup>.

Lo que caracterizó al folklore musical del período de la Ilustración fue la explosión de sonoridades y de prácticas acústicas que abarcaban desde el mero ruido a la armonía musical explícita. La permanente diatriba de Iztueta contra los tamborileros novísimos, a los que acusaba de ser los portadores de la “música ruidosa, embrollada, estruendosa, extraña y cargante”, refleja en el fondo la confluencia histórica de las polaridades referidas, cuya síntesis perfectamente podríamos denominar como la eclosión del “ruido armonizado”. Su más notable cualidad sería la de disponer y utilizar toda clase de sonidos melodramáticos<sup>47</sup>. Cuando digo melodramáticos estoy apuntando la función comunicacional y el juego de prescripciones que tales sonidos, entendidos –vuelvo a reiterarlo– como ruidos armonizados, imponían en los receptores sociales, bien para alentar tensiones y conflictos, bien para templar las relaciones de clase, de género o de vecindad, o bien para recordar las destacadas prelações de las categorías políticas gobernantes en el seno de la comunidad, presentándose para cada caso con una naturaleza tonal y armónica específica. En tal sentido, es tremendamente aleccionadora la apertura de una taberna por parte de la villa de Guernica en la inmediata jurisdicción de Lumo y la creación de una atmósfera desafiante sugerida por el silbo del tamborilero al emitir un haz de toques infamantes y burlescos mientras estuvieron en ella. Así de contrariada se mostró la anteiglesia cuando denunció el asunto al Corregidor:

(...) la víspera de la Purificación (de 1818), el Alcalde, Justicia y Regimiento de Guernica pasaron en cuerpo (de comunidad) a la casa “Cacatzacoa”, sita en Luno, con el propósito de visitar los pesos y medidas, y mientras permanecían en ella, como si quisieran mortificar el amor propio y la delicadeza de los vecinos de Luno, les excitó ... un tamborilero que no cesó de tocar las sonatas de aire más capaz de promover la incomodidad de los de Luno, pues sabe ese Tribunal la diferencia que hay en tales casos de un aire a otro en la música. Este abatimiento de Luno, que Guernica celebraba al son del tamboril y silbo, es tanto más criminal y provocativo cuanto que la Justicia de la villa, para visitar las tabernas de su recinto, no se acompaña de tamborilero<sup>48</sup>.

---

46. HOOD, M. “Transcripción y notación”. En: CRUCES, F. y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Trotta. 2001, pp. 79-114, esp. p. 197.

47. INGRAM, M. “Ridings, rough music and the reform of popular culture in Early Modern England”. En: *Past and Present*, 105 (Cambridge, 1984), pp. 79-114; THOMPSON, E.P. “Rough Music”. En: *Customs in Common. Studies in traditional Popular Culture*. Londres, 1991, pp. 467-538; COCKAYNE, E. “Cacophony or vile scrapers on vile instruments: bad music in Early Modern English towns”. En: *Urban History*, 29 (Cambridge, 2002), pp. 35-47; ENRÍQUEZ, J.C. *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas. Vizcaya, 1700-1833*. Bilbao, Beitia. 1996, esp. pp. 13-80.

48. A.H.D.V. (C.V.). Leg. 774 nº 3, fº 53.

El suceso nos confirma la importancia que las vecindades otorgaban a la cultura auditiva y la entidad simbólica transferida por unos sonidos –literalmente “aires”– que se materializaban como una compleja gramática de representación informativa. Esto nos adentra en el campo de los significados musicales. En términos musicológicos, lo que el tamborilero de Guernica toca y lo que sus oyentes de Luno escuchan constituye un patrón sonoro. Los significados dependen de las interpretaciones y las experiencias concretas de los sonidos. Así, mientras que para el músico de la villa juradera su actuación sólo evocaba una melodía festiva, recurriendo a las notas más brillantes y estridentes de su repertorio interpretativo, para los rústicos de Luno el significado iba más allá de las notas, y lo que oyeron fue interiorizado como un afrentoso ritual de inequívoca impronta y proyección despreciativas<sup>49</sup>. En la misma dinámica, no es ninguna casualidad que las autoridades, sobre todo en las grandes villas vascas y en torno a la misma fecha apuntada arriba, postulasen en sus ceremonias y protocolos públicos un acompañamiento tamborilero –el famoso séquito silbante– capaz de sublimarles, en el que el músico popular trocaba el silbo por el pífano, no sólo porque el recorrido se hacía interpretando un repertorio armonizado y prestigioso, sino porque se confundía con los soportes musicales de la alta cultura sonora, constituidos y arbitrados por un lenguaje musical de gestos elaborados y de sonidos perfectamente emitidos.

## 7.

Las experimentaciones con los tonos y las notas de los txistus muy bien pudieron alterar el diseño melódico tradicional. Pero, ¿en qué sentido y hasta qué punto? El asunto es complejo y difícil de rastrear, entre otros motivos porque la musicología vasca ha sido incapaz de bosquejar una cronología para el conjunto de su repertorio. Buena parte de las piezas compiladas son posteriores al Setecientos y los registros notacionales han depurado, expurgado y normativizado las repeticiones secuenciales, los fraseos irregulares y las articulaciones entre períodos, siguiendo en todo ello pautas modernizadoras y etnicistas que, al unísono, blandieron los folkloristas cultos de la segunda mitad del Ochocientos, hasta quedar atrapadas por las concepciones difusionistas que urdieron Azkue y el Padre Donostia en los primeros decenios del Novecientos. Para probar el aserto de que a mediados del siglo XVIII se dio un cambio trascendente en la manera de interpretar la música popular vasca se han invocado las mutaciones que se introdujeron en el catálogo de las melodías de la “espata-dantza” o “bordon-dantza”, las cuales a partir de la Ilustración se organizaron mediante la instrumentación de un fraseo forjado por antecedentes y consecuentes y un número de compases periódicos, rompiendo la secular estructura de la variación motórica y el fraseo cambiante, los dos elementos axiales en que se mantuvieron constituidas las “soinu-zaharrak”, las “mutil-dantzak” de muchos valles del Pirineo navarro, los “jauziak” de Zuberoa y algunos “ingurutxos” locales del Viejo Reino<sup>50</sup>.

---

49. SEP, H. y KAUFMAN, C. “Pour une transcription automatique des Langages Tambourines”. En: L'Homme, IX, 2 (Paris, 1969), pp. 38-88. Este ensayo inauguró un fructífero campo de investigaciones en lo que ha acabado por denominarse Antropología musical.

50. SÁNCHEZ EQUIZA, C. *Del danbolín...* Op. cit., esp. pp 140-141.

Con independencia de que el argumento sólo se basa y restringe en la música para danza de tradición oral y que se pretende mezclar y confundir la parte con el todo, la tesis de un cambio abrupto del modelo melódico tradicional aportando en exclusiva las premisas enunciadas es apuradamente indiciario y peregrino, careciendo del rigor de una extensa casuística confrontada. No tiene en cuenta la crisis de la danza de grupo, obvia las prescripciones exigidas por determinados agentes sociales para admitir la presencia de ciertas “coreografías honradas” en los rituales comunitarios, especialmente religiosos, y oculta los desarrollos irregulares y desiguales y las suertes de los diferentes géneros danzantes en relación a los centros urbanos o rurales que los patrocinan y protagonizan. Por supuesto, los cambios en las estructuras del baile ceremonioso no coligen necesariamente mutaciones en los modelos melódicos. Y cuando este es el caso, hay que señalar sus directrices y el espectro social y cultural que los jalea y dirige. Además, mucho de lo que podemos decir sobre la música para danza se cimenta –vuelvo a reiterarlo– en los restos que cartografiaron y con frecuencia manipularon los estudiosos de la cultura popular, en muchas ocasiones avanzado ya el siglo XIX. Todas estas consideraciones han de tenerse en cuenta a la hora de perfilar adecuadamente la cuestión planteada. Es verdad que, en algunas villas, la colisión sostenida entre los cabildos eclesiásticos con las comunidades en aquel debate multifacético sobre la naturaleza pecaminosa o consuetudinaria de determinadas danzas, pudo implicar algunas readaptaciones del sistema musical y los ritmos melódicos en los que aquéllas se sustentaban. Pero, con todo, a lo sumo podríamos hablar de reformas, en ningún caso de revoluciones musicales. De reformas que afectaron a la asunción de las microtonos sustraídos de las múltiples experimentaciones e improvisaciones que posiblemente llevaron a cabo los tan denostados tamborileros novísimos. O de reformas que se sostuvieron en la estandarización de los compases como el mejor antídoto para salvaguardar los “tempos” del aurrresku y el “constructo” del zortziko, que a partir de los primeros lustros decimonónicos se compondrá siempre con una compartimentada cadencia de 5/8.

Quizás todo lo dicho pueda quedar testimoniado con la descripción que nos dejó Guillermo von Humbold de una “dantza-dantzari” que tuvo la oportunidad de observar mientras estuvo en la villa de Durango a principios del año 1801. El texto es esclarecedor porque su autor somete la coreografía observada a la tesitura de los cambios históricos y la dinámica de las transacciones, flotaciones y apropiaciones de las modalidades danzarinas. Nada dice de la música, aunque cabe inferirla por el juego de evoluciones de los danzantes, los cuales se agrupan en parejas siguiendo las directrices que marca el “rey” o “capitán” de los ocho muchachos a partir de una primera secuencia en la que enarbola la bandera de la localidad, oscilándola y cubriendo las cabezas de todo el colectivo.

Después –apostilla el viajero– danzan todos y hacen cambios de sitios (...) Enseguida se da a cada uno un pequeño trebejo de hierro, un disco redondo con un asa de hierro en la mano (...) Se dividen en dos grupos de a cuatro y se golpean los unos a los otros (...) en un compás regular, en que siempre sigue a un

golpe suave otro más fuerte (...) Probablemente esta danza antiquísima fue en otro tiempo una danza de broqueles (...) Más tarde se ha desnaturalizado en danza eclesiástica que sólo danzan hoy muchachos, que tienen un traje a propósito con cascabeles, y sólo para el Corpus Christi<sup>51</sup>.

Idéntica mutación advertimos en Bilbao, Oñate, Tolosa, San Sebastián y Pamplona. Censuradas por sus formatos promiscuos y violentos y repudiadas por los párrocos jansenistas y los sermones de los predicadores radicales, un cierto número de danzas sólo volvieron a representarse cuando asumieron un rictus de artificio, una tonalidad ceremoniosa, un ritmo armonioso y un sonido temperado. Y, aún así, quedaron aisladas como reliquias y piezas de anticuario, relegándolas y marginándolas, siendo sólo operativas en las conmemoraciones patronales y los grandes días de los festejos sagrados, cuando organistas y tamborileros con nociones notacionales impusieron un código de aculturizaciones que desnaturalizaron las inveteradas estructuras melódicas y coreográficas de las danzas populares. El hecho podría leerse como un ejemplo de circularidad cultural en el que vivían los vecindarios preindustriales. Pero en este caso sería más acertado hablar de sustracción impositiva que de evolución o deriva natural, pues si algo prueba es la creciente distancia que acabó orquestándose entre los tamborileros urbanos y rurales, entre músicos profesionales y aficionados, entre categorías de lo permisivo e inaceptable y un largo etcétera que el lector perfectamente puede añadir aquí.

---

51. VON HUMBOLDT, G. *Diario...* Op. cit., p. 215.