

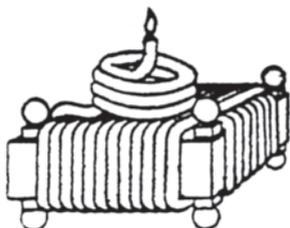
# CUADERNOS

de  
Etnología y Etnografía  
de Navarra

---

ENERO - DICIEMBRE 2012

AÑO XLIV - Nº 87  
SEPARATA



## El txistu y el tamboril en Navarra

MIKEL ARANBURU URTASUN

# El txistu y el tamboril en Navarra

MIKEL ARANBURU URTASUN\*

El propósito de estas páginas es difundir la historia de un singular instrumento musical que es folclórico, popular y académico. Y honrar la memoria de sus ejecutantes, cuya música ha sido abundante y generosa fuente de gozo para generaciones de hombres y mujeres en Navarra. Vaya por delante que no es este un trabajo de investigación en sentido estricto –aunque ofrece datos inéditos–, sino de síntesis y de divulgación que narra, con la información disponible –todavía insuficiente–, el devenir del instrumento en la Comunidad Foral.

## UNA PROBABLE INVENCIÓN MEDIEVAL

El txistu es una flauta recta de pico de tres agujeros, dos de ellos en la parte anterior y el tercero en la posterior. Se toca con la mano izquierda, colocando el pulgar en el orificio posterior y el índice y corazón en los dos superiores. El dedo meñique puede obturar el final del tubo y el anular sostiene el instrumento mediante una anilla. El músico, txistulari, emplea la mano derecha para tocar el tamboril que cuelga de su brazo izquierdo.

La flauta de tres agujeros permite al músico tocar piezas de una extensión superior a una octava valiéndose de una sola mano. Esto se consigue variando la presión del aire en el tubo para cada posición. La innovación consistió en reducir a tres los agujeros de la flauta para poder tocarla con una sola mano sin menoscabo del rendimiento musical. La mejora exigió un buen conocimiento de organología y física del sonido. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares, explica que la flauta de tres agujeros es un «aerófono ingenioso debido a que en él se aplicaron depurados conocimientos y experiencias acústicas para que se pueda ejecutar con una sola mano». De manera que, añadimos, el mismo músico

\* Especialista en folclore.

atienda al tambor que cuelga de su brazo. Y considera una dificultad añadida la necesaria coordinación requerida al instrumentista para simultanear dos instrumentos diferentes.

Y todo esto ¿cuándo sucedió? No lo sabemos con exactitud, pero entre los investigadores existe consenso sobre su probable origen medieval y europeo. Está comprobado que no hay vestigios del instrumento anteriores al siglo XIII y tampoco hay noticia de su uso o representación por el islam o en el Oriente Medio que avale la tesis de su importación como sucedió con otros instrumentos musicales. Pero a partir del siglo XIII son abundantes las representaciones figurativas –tallas de las iglesias, ilustraciones de los manuscritos, pinturas– y se reconoce que desde esa época el instrumento ya estuvo en uso en los reinos cristianos de la Europa occidental, incluido el de Navarra. También se sabe que permaneció muy activo hasta el siglo XVII y que a partir de ese momento su vigor disminuye hasta llegar a desaparecer en amplias zonas. En las regiones en que pervivió lo hizo vinculado a su folclore. En el caso del txistu, como se verá, un declive más lento y determinados factores extramusicales propiciaron su revitalización.

El conjunto flauta y tamboril fue el instrumento idóneo para dar vida a los bailes y danzas. En 1596 el sacerdote Jehan Tabourot, conocido como Arbeau, dejó escrito en su *Orchésographie* que «el tambor acompañado de su flauta es utilizado desde la época de nuestros antepasados, para que un solo instrumentista sea suficiente para tocar al mismo tiempo melodía y acompañamiento, sin más gastos u otros músicos». Pero no solo hubo motivos económicos. Por una elemental razón de coordinación, un ejecutante que goza de la capacidad de dar simultáneamente la melodía y el ritmo es más versátil en la interpretación de las danzas que un conjunto por bien avenido que sea. Más aún cuando la danza requiere cambios constantes de ritmo, interrupciones, llamadas, repeticiones o ajustes inmediatos a las evoluciones del danzante ritual. En estas circunstancias, el músico tamborilero posee la destreza necesaria para satisfacer esas exigencias. Los juglares de flauta y tambor, *tamborinos*, también dieron su música a otros artistas participando en espectáculos ambulantes de malabares, equilibrios o exhibición de animales adiestrados. Su empleo en estas diversiones continuó en el Renacimiento.

En los siglos XIV y XV la flauta de tres agujeros era ya muy similar a la actual y ofrecía un razonable registro sonoro. Se fabricaba en madera con los taladros al final del tubo estrecho y largo para ser obturados por los dedos pulgar, índice y corazón. El músico la sujetaba haciendo pinza con los dedos inactivos, el anular y el meñique. La mano derecha se ocupaba de la percusión, tambor, tamborcillo u otro instrumento que se suspende del hombro, antebrazo, muñeca o del mismo dedo, según los casos.

## POR EL CAMINO DE SANTIAGO

Dada su eficiencia, el doble instrumento se expandió con prontitud por la mayor parte de Europa occidental. En la época fue espacio corriente de viajeros y peregrinos entre los cuales había abundantes artistas de diversa clase y condición que difundieron por los caminos sus conocimientos y habilidades. Podemos evocar el espectáculo de monjes caminantes, vagabundos, marineros, tenderos, artesanos de mil habilidades, curanderos, afiladores, penitentes, men-

digos, titiriteros, videntes, magos, fugitivos, domadores, artistas inclasificables, juglares y tantos otros. También reyes con sus espléndidos cortejos, señores, emisarios y militares que dedicaban mucho tiempo a largos viajes. Por ello, determinadas rutas sobresalen como crisol de culturas y fuente generosa de intercambio e innovación artística o tecnológica. Entre ellas los caminos de peregrinación: Roma, Jerusalén, Aquisgrán y, en particular, Compostela.

Entre aquellos músicos viajeros habría intérpretes donosos de refinadas melodías al servicio de la realeza y la nobleza, discretos artistas locales atraídos desde su aldea hasta villas y ciudades por un generoso calendario festivo de romerías, ferias y fiestas de renombre, y vagabundos itinerantes de exótico repertorio. Todos con su peculiar y valioso bagaje sonoro y sus llamativos instrumentos para la recíproca inspiración, el asombro y goce de nobles y villanos y el estímulo de fabricantes. El descubrimiento pronto recorrió los caminos reales del viejo continente. Juglares que actuaban en solitario, en pareja o pequeño grupo y publicitaban sus actuaciones para ganarse al público con la maravilla de sus novedosos repertorios. En este ambiente tuvo causa más que probable, y así se explica, la sorprendente difusión del conjunto flauta de una mano y tambor que ofrece uno de los perfiles modelo del medievo musical europeo.

Su principal vía de difusión fue el Camino de Santiago, en el que Ibañeta destaca como una de las entradas más importantes a la península ibérica desde tiempo de los romanos e hizo de Iruña/Pamplona encrucijada y eje de comunicaciones (Tarraco-Oiasso; Asturica Burdigalam y la conexión fluvial con el Mediterráneo a través del Ebro). Y si el Camino de Santiago fue el eje de expansión del instrumento desde Europa, en su difusión en el occidente peninsular hay que tener muy presente la Vía de la Plata, un milenarismo eje norte-sur de crucial importancia económica y cultural usado ya por los tartesios y sobre el que los romanos trazaron la calzada desde Mérida (*Emerita Augusta*) hasta Astorga (*Asturica Augusta*). Este nexo de unión, de gran capacidad divulgativa y de intercambio, conecta con el Camino de Santiago con lo que quedan perfectamente resaltadas y evidentes las arterias que dieron vida al conjunto flauta y tambor en el occidente europeo y que enlazan sus culturas entre sí y penetran en el recóndito mundo rural.

La difusión del nuevo instrumento fue amplia. Alcanzó el norte de Europa y, de la mano de los conquistadores, América central y América del Sur. Y fue rápida, porque en menos de un siglo desde la primera ilustración se encuentra extendido por Europa. Su aceptación se explica porque la flauta con el tamboril —al igual que la gaita con el bordón— permitían que un único ejecutante mantuviera la atención de los bailarines hasta un punto que excedía con mucho al que era posible obtener con una sola flauta sin acompañamiento.

El instrumento que se extiende por la Europa cristiana presenta una tipología todavía no asentada, no definida completamente, con estilos cambiantes pero con la esencia básica y común que conocemos hoy, la conjunción de ambos instrumentos en un solo músico y la posible técnica de ejecución. Las ilustraciones de instrumentos musicales anteriores al siglo XIII son, en general, muy escasas y suelen limitarse a la plasmación gráfica del catálogo del salmo 150. Hay acuerdo en considerar que la representación más antigua del conjunto de flauta y tamboril es la célebre miniatura del codex *Cantigas de Santa María*, encargo de Alfonso X de Castilla, que se fecha en 1260. En Navarra se tiene como tal el canecillo del monasterio de La Oliva

fechado en torno al año 1300. No debe sorprender la pronta acogida del instrumento en Navarra dada su situación geográfica. Además, la corte del reino de Navarra fue generosa en juglares y trovadores que a menudo eran contratados en otros países. Hay registro de músicos alemanes y flamencos que cruzaron Francia de norte a sur para actuar ante el rey de Navarra.

El paso del tiempo asentó el instrumento en las culturas populares que le dieron acogida, lo que contribuyó a forjar una nueva naturaleza y personalidad que se gesta como autóctona. Es a partir de este momento cuando intérpretes, maestros y constructores serán hijos del pueblo que ajustarán a los gustos de este los repertorios, las funciones y su talante. Y tal como dictan las leyes no escritas del folclore, el otrora exótico instrumento de nombre desconocido tañido por manos extrañas cristalizará en la tradición estampando en sucesivas generaciones imborrables notas de alegría y nostalgia.

El nacimiento de nuevos instrumentos con grandes capacidades musicales y la evolución de la música formal concertada y compuesta a partir del siglo XIV afectarán al conjunto flauta de una mano y tambor; en particular, por su extraordinaria influencia en la música popular en su momento, el violín, el clarinete y el acordeón. En un contexto de crisis, los nuevos aires de danza y de baile escapan a las posibilidades de los tamborileros y de sus instrumentos. Es el declive que en algunas regiones será confrontado por una deliberada transformación liderada e impulsada por las élites intelectuales. Metamorfosis que marcará su posterior existencia.

Con la aparición de la imprenta de tipos móviles, la partitura impresa relegará a los músicos ambulantes como transmisores principales de música. Y los instrumentos, asentados, arraigan con personalidad propia en las distintas culturas europeas. En nuestro caso, con indudable esplendor hasta su posterior declive en el siglo XIX, el txistu vasco, el *tambourin* provenzal, el *pipe and tabor* y probablemente la gaita castellana. A finales del XVIII la Europa de las ciudades vuelve la vista hacia las culturas campesinas y a la propia naturaleza. Es el momento de la lírica bucólica y la reivindicación de las maneras campestres. En la música, los instrumentos populares cobran protagonismo brotando del marginalismo. Un ejemplo muy claro es el experimentado por el *galoubet-tambourin*. Una versión del conjunto flauta de una mano y tambor que por medio de la obra de Lully, *Arcis et Galatea*, se convierte en instrumento de la orquesta de la ópera. No solo la competencia instrumental y la evolución de las modas musicales relegaron al tamboril medieval sino que otros factores técnicos perturbaron su devenir e influencias ideológicas condicionaron el desarrollo y función de los instrumentos y el modo de ser de sus intérpretes.

## LA PERCUSIÓN

El tambor o tamboril ha sido y es el compañero habitual de la flauta. Pero no el único. Existen ejemplos de otros posibles acompañantes de la flauta que la tradición ha conservado y la documentación gráfica refrenda. En sentido amplio, podemos englobarlos en el conjunto flauta y tambor pues responde al mismo concepto de instrumento. El más popular, vigente en los Pirineos, es el *tambourin à cordes*, salterio o *ttun-ttun*. La *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert cita la *txirula* y el *soinu* o el *ttunttun* como instrumentos «vascos y provenzales». Las funciones del *txirulari* norpirenaico fueron reflejo de las

ejercidas por los tamborileros peninsulares. Ambas tradiciones divergen a partir de la Revolución francesa. Está también el salterio alemán que presenta cuerdas dispuestas sobre una tabla acústica oblonga que se golpean con una varilla. Y el triángulo, los crótalos, las tejoletas o castañuelas, etc.

En cuanto al tamboril hay que decir que se trata de un tambor de doble membrana que se suspende mediante un cordón del brazo que tañe la flauta, el izquierdo en general. Aunque caben otras formas de sujeción. Hay imágenes que muestran el tambor colgando del hombro mediante un cinturón, de la propia flauta e incluso del dedo meñique. Naturalmente, el peso y volumen del tambor tiene mucho que ver en ello. Uno y otro varían en las distintas tradiciones, desde el pequeño tamboril del flabiol de la cobla catalana hasta los voluminosos tambores empleados en Andalucía o Provenza. En un término medio quedan los vascos y castellanos. En su época, y a tenor de los ambientes reflejados, cabe deducir que los destinados a interior eran más pequeños que los destinados a sonar en la calle. Pero también se constata una evolución. Para Baines, el origen del tamboril habría que buscarlo en la pandereta mediterránea de doble parche. Ciertamente es que el tamboril presenta una caja baja hasta el siglo XV para, en adelante, aumentar progresivamente de altura.

El tamboril suele disponer de un cordón de tripa o bordón cruzando uno de los parches –esto es lo habitual– o en ambos parches. El de bordón único se representa golpeado tanto en el parche bordonero como en el opuesto. Ambos estilos, con predominio del segundo, subsisten en la actualidad. Para golpear el parche suelen utilizarse dos clases de baquetas, siempre de madera, unas con la cabeza torneada en la misma madera y otras que la presentan forrada de cuero a modo de macillo. El sonido y efecto es, obviamente, distinto.

El *ttun-ttun* pirenaico se empleó en el valle de Roncal, en Sangüesa y resto de la merindad, y consiste en una caja de resonancia sobre la que se disponen seis o siete cuerdas. La costumbre es que las cuerdas sean afinadas en la tónica y la dominante de la chirula. Cuando lleva seis cuerdas, tres son graves y tres agudas. Y predominan las graves (cuatro) cuando cuenta con siete. El modo de tocar el *ttun-ttun* es muy elemental. Por imperativo de la respuesta mecánica de la cuerda golpeada, distinta a la del parche tensado, el *ttun-ttun* ofrece figuras rítmicas menos elaboradas o adornadas que las usuales en el tamboril del txistulari. Así por ejemplo el aire popular en 6/8 que el txistulari marca de diversas formas, más o menos complejas, suele ser para el *txirulari* el básico negra-corchea. En la actualidad es utilizado por los txistularis de Arizkun.

## FÁCIL ACOMODO Y RÁPIDO DECLIVE

En la Edad Media había dos formas de ofrecer música y de agrupar los instrumentos. La partición obedece a un único criterio clasificatorio: el volumen sonoro (alto o bajo). Por él se distinguen la música alta y la música baja. Y, al parecer, no había confusión entre ellas. En la clase de los instrumentos altos sonaban, entre otros, la bocina, la trompeta larga, la trompeta de émbolo, la dulzaina o bombardarda, la cornamusa, el sacabuche y los tambores, excepto los pequeños timbales orientales llamados naqqâras o dorabouka. Los instrumentos del segundo grupo eran los cordófonos como la viola, el arpa o el salterio, y las flautas.

Nuestro instrumento es una interesante excepción pues aparece tanto en los conjuntos que integran la música alta como en los que lo hacen con la

baja. Puede verse, por ejemplo, con trompetas, al frente de ejércitos, o al servicio de la danza en exteriores junto a una cornamusa y dos dulzainas. Y por otro lado, también frecuenta los espacios interiores formando conjunto con arpa, laúd y viola. La conclusión provisional es que el conjunto flauta de una mano y tambor se adaptaba bien a ambos ambientes.

Las imágenes también nos hablan de los músicos, de su carácter o personalidad y estatus social, y cuentan cómo, venidos a menos, abandonan la corte y se refugian en el pueblo. Los juglares de flauta y tamboril, tamborinos, sufren la misma evolución que, por ejemplo, los tañedores de *vielle à roue* o zanfoña y se convierten en músicos ambulantes o vagamundos. Hasta 1470 es frecuente hallar imágenes fantásticas de músicos que tañen la flauta de una sola mano y el tamboril. Suelen ser humanos con atributos animales, y se ven también ángeles, un mono, un bufón, un rey..., hasta un tamborilero equilibrista. Desde mediados del siglo XIII hasta el siglo XVI en que comienza su desaparición generalizada, puede vérsese en ambientes cortesanos y nobles, y al mismo tiempo, en bodas y danzas campesinas.



Músico de flauta y tambor en la catedral de Pamplona.

Un estudio sobre los músicos contratados para el servicio de la corte de Inglaterra vino a demostrar cómo a mediados del siglo XV los instrumentistas mejor pagados eran los músicos de flauta de una mano y tambor (*pipe and tabor*). Sin embargo, en menos de cien años estos mismos músicos se hallan entre los mendigos y vagabundos. ¿Qué había sucedido? Los cambios en los estilos, gustos musicales y modas arrinconaron su uso. También se encontró con un poderoso enemigo: la autoridad eclesiástica. La popularidad del conjunto flauta de una mano y tambor para dar vida a las danzas desde la Edad Media, tanto en la corte como entre el pueblo, acrecentó el recelo de la Iglesia, ya que danzas y diversiones anejas han sido de por sí algo pecaminoso, contrario a los preceptos religiosos. Y sus promotores, en particular los músicos, serán siempre perseguidos por aquella.

En esta línea adquiere fuerza en el imaginario cristiano la figura del diablo que toca la flauta y el tambor para apropiarse de las almas. En Alemania, el saber popular atribuye al doble instrumento el carácter de *cebo del diablo* o *des Teuffels Lockvogel*. Se puede ver en el tímpano gótico de la catedral de Berna una abigarrada escena del juicio final en la que el diablo preside su reino tañendo una versión singular del instrumento. Esta alineación con las fuerzas del mal les acarrearán muchos disgustos a los ejecutantes del viejo aerófono.

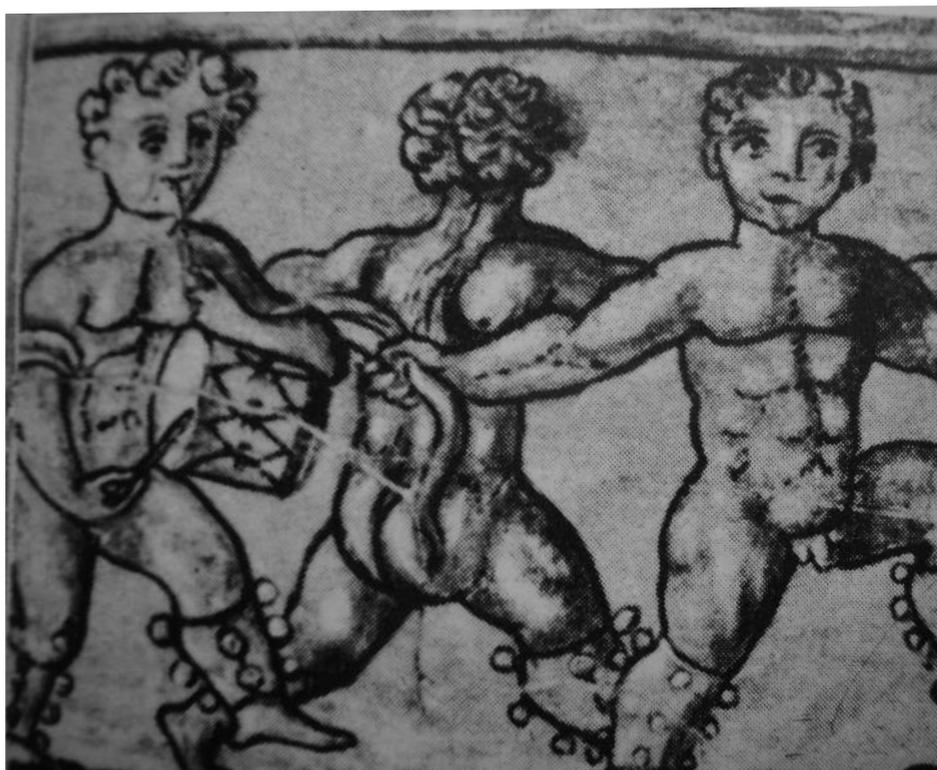
No menos importante es el rango y el cometido artístico del músico tamborilero en la iconografía. Hasta 1450, el músico de flauta de una sola mano y tamboril aparece solo. Se ve en ambientes nobles, burgueses o cortesanos en los que la flauta de una sola mano y tamboril acompaña casi siempre al baile o danza. Consta que, a comienzos del siglo XVI, el conjunto flauta de una sola mano y tamboril era empleado en Francia y Países Bajos para bailes y bodas. En general, sus ejecutantes parecen artistas profesionales, ministriles o juglares.

El análisis del entorno social del músico es altamente sugestivo, pero todavía no concluyente, al menos no en una dirección unívoca. Observamos cómo hasta principios del siglo XVI, la flauta de una sola mano y el tamboril continúa en el contexto noble europeo, como la cornamusa y ciertos cordófonos, pareciendo todos de la misma apreciación y categoría. A partir de esta fecha, la flauta de una sola mano y tamboril pierde prestigio, de modo que desde 1550 las representaciones ofrecen la imagen de un entorno únicamente popular. Por su parte, el baile parece preferir los instrumentos de viento más que de cuerda. Y también en el XVI surgen imágenes de dúo de flautas, flauta de una sola mano y tamboril más viola. Entre 1550 y 1650 aparece la flauta de una sola mano y tamboril frecuentemente con la zanfoña (*viell à roue*) o con la cornamusa.

Si interpretamos correctamente lo que las representaciones nos transmiten, advertimos que a partir de la segunda mitad del siglo XVII la flauta de una sola mano y tamboril experimenta un acusado declive. ¿Por qué razón? No tenemos una respuesta terminante. Los ejemplos posteriores escasean y en los disponibles el músico ha abandonado el oropel y el brillo de la corte refugiándose en lo netamente popular. Un cuadro de principios del XIX muestra a un músico de flauta de una sola mano y tamboril callejero con un oso amaestrado. En otro, ambientado a las afueras de Bruselas, se contem-

pla al músico de flauta de una sola mano y tamboril que tañe al mismo tiempo que acciona una marioneta mediante un artilugio de madera y cuerda para solaz del humilde público de un extramural barrio. Es evidente que esta parte de Europa contempla el declive del instrumento, al mismo tiempo que importantes municipios vascos, como Bilbao o Donostia, incluyen tamborileros en su nómina, mientras Pamplona los contrata por decenas para sus fiestas.

Lamentablemente para la organología del instrumento, son muy escasos los ejemplares de antiguos txistus conservados o disponibles. Los catálogos de las colecciones musicales de los museos muestran poquísimos objetos de madera de más de siglo y medio de antigüedad. Los que sobrepasan esa antigüedad son obras de carácter artístico u objetos religiosos. Solo aquellos poseedores de un valor inmaterial, más allá de lo puramente funcional, han perdurado. Hasta el despertar de la etnografía y el folclore como disciplinas científicas, tan solo se custodiaban en los museos los objetos bellos. Los útiles cotidianos conservados pertenecen a la generación de los padres y abuelos de los primeros etnógrafos. De ahí su limitada datación. El resto se perdió por puro desinterés, por imposibilidad de guardar todo, por imponderables y avatares del destino y por otros fenómenos naturales. Sin duda, este es el caso de los ejemplares de flauta y tambor que tienen la debilidad añadida de su fragilidad. Hay que esperar hasta el final de la Segunda Guerra Mundial para que lo popular se abra un hueco en la historia y nazca el interés por el estudio de los grupos sociales.



Friso del palacio de Oriz, siglo XVI (detalle).

EL MÚSICO: *JULAR*, TAMBORINO, CHUNCHUNERO, TXISTULARI

La organización y el peso de las fiestas en los pequeños pueblos navarros era encomendada por los jóvenes a una pareja elegida entre ellos. El mandato regía para un año y era de gran responsabilidad. Recibían el nombre castellano de *mayordomos* o el eusquérico *danbolin-nagusiak* (Ituren), con las variantes, que son contracciones de la anterior, *damuinausiak* (Baztan) o *danbolinausiak* (valles prepirenaicos). Los *danbolin-nagusiak* son literalmente los responsables o dueños del tamboril, es decir, de la música festiva. La expresión habla por sí sola de la prevalencia del instrumento. Durante siglos se conoció el doble instrumento como tamboril (en euskara *danbolin*), tamborino, *jular* o chunchún. Las voces abarcan la pareja de instrumentos y se empleó la palabra silbo o *chilibitua* cuando se quería designar la flauta en particular. Al músico en las fuentes escritas se le cita como *jular* o *juglar*, *tamborín*, *tamborilero* o *tamboritero*. La palabra *txistu* y su derivada *txistulari* son modernas y no se generalizan hasta ya entrado el siglo XX.

La clásica y específica, si bien desde nuestros días sometida a equívoco, denominación de tamboril o tamborín habitual en los documentos de los siglos XV, XVI y aún posteriores, comparte tiempo y lugar en Navarra con la aún más imprecisa de *juglar* o *jular* cuya acepción abarca un campo semántico superior. Pero fue sin duda del agrado de los tamborileros, ya que adquirió carácter exclusivo para designar al músico de flauta de una mano y tambor para los escribanos del consistorio pamplonés durante siglos.

Explica Higinio Anglés que los ejemplos más antiguos de la palabra *jocularis* o *joculator* aparecen en el siglo VII en el sentido de histrión o comediante que divierte al rey o al pueblo. En la Edad Media los juglares se ganaban la vida actuando ante el público con música, canciones, charlatanería, acrobacias, malabares... En el siglo XI aparece el nombre de trovador para designar al poeta culto que escribe los textos que luego popularizaba el *juglar*. En la segunda mitad del siglo XIV el *juglar* cayó en cierto descrédito y quedó reducido a simple músico instrumentista o un bufón. Su nombre será suplantado por el de *ministrer* (ministril) y la nueva denominación se extiende por Europa.

En la Baja Edad Media el *juglar* no solo era un músico. Sus habilidades cubrían la danza, la acrobacia, la mímica o el malabarismo. Sin embargo, en su acepción más usual, hacía referencia al músico independiente contratado para animar las fiestas. Así lo explican fray Liciano Sáez o el propio Yanguas y Miranda. La palabra, documentada desde el siglo XI, fue gradualmente modificando su campo semántico y se reserva para el músico instrumentista –frente al cantor y otros– y precisa la especialidad: órganos, flautas, salterios, cítaras (en 1392 el rey Carlos II envió a dos emisarios a Alemania a buscar un *juglar* de *charamela*). También perdió realce y en los ambientes nobles fue sustituida por ministril o trovador hasta desaparecer en la época renacentista, con la excepción de nuestro instrumentista.

En la corte de Navarra durante el siglo XV el nombre de *juglar* se emplea sinónimo de ministril y tenía por misión ejecutar la música profana de cámara para dar solaz a los reyes y a la nobleza para mejor solemnizar las fiestas cívicas y cortesanas, para crear ambiente entre el pueblo humilde y también para tomar parte activa en la ejecución de la música sagrada en la

real capilla. Por algún motivo los escribanos navarros escogieron la voz *juglar* o *jular* para referirse en castellano al músico de flauta y tamboril, cuya denominación coloquial, en euskara, desconocemos. Una práctica que llegó hasta el siglo XX.

La voz *silbo* o *silvo*, frecuente en textos de corte literario, es la versión castellana de la voz *txistu*. Entre tanto, la voz *chunchunero* ha prevalecido, hasta hace tres generaciones, en las zonas rurales castellanizadas y, en particular, en Pamplona. Toda esta variedad nominativa ha ocasionado frecuentes equívocos y, por ende, ha velado la historia del instrumento. El hecho de que el conjunto flauta de una mano y tambor no tomara en la mayor parte de las culturas una denominación exclusiva, comprensiva de ambos instrumentos, ha planteado problemas de interpretación de los registros conservados.

En Pamplona, la voz habitual en los registros del municipio fue la de *juglar* o *jular* (el rolde de 1792 añade que se trata de juglares «de tamboril y flauta»). Así son registrados hasta 1858, fecha en la que funcionario incorpora la voz *chunchunero*, aunque mantendrá a la cabecera del rolde la de *juglar* hasta 1874 cuando titula el registro como *Chunchunes*, si bien alterna, por influencia de los concursos, con la expresión *Tamborileros*. *Juglar*, o *jular*, servía tanto para señalar al instrumento como al músico. No es una denominación concreta y merece un comentario.

En las referencias medievales y en función de los autores, los instrumentos que tañen los juglares eran diversos. Pero en Navarra, durante varios siglos de expedientes administrativos en registros municipales y parroquiales, la referencia *juglar* sí es inequívoca y hace referencia al músico de flauta y tamboril. Y entre ellos, destacado por estudiado y generoso, el de Pamplona. José M.<sup>a</sup> Iribarren, en su documentado *Vocabulario Navarro*, al dar la voz *chunchunero* explica que se trata del «Tamborilero o Chistulari que toca a la vez el chistu y el tambor –y añade– antiguamente los llamaban juglares y julares».

En las pormenorizadas relaciones que la Administración municipal pamplonesa redacta para una eficaz gestión de las contrataciones de músicos, estudiadas por Jesús Ramos, *juglar* es, al menos desde el siglo XVII, el músico de «tamboril y flauta» y de este modo se cita expresamente en varias ocasiones. Estas relaciones se intitulan así: *Rolde de Juglares, Instrumentistas, Danzas que concurren a tañer a los acompañamientos de la Ciudad a las funciones de vísperas y misa de San Fermín de Julio de* (año que corresponda) y se dividen en varios apartados que se respetan a lo largo del tiempo. Presumiblemente la clasificación tenía una razón contable y retributiva, ya que en cada apartado los honorarios son homogéneos y se plasma la suma y subtotal correspondiente que se arrastra luego hasta el final del estadillo.

Estos apartados o epígrafes son, invariablemente, los siguientes: en primer lugar, y el más numeroso, el de *Juglares* (que corresponde, como adelantamos, a los actuales txistularis); después y conjuntamente, *Salterios, Gaitas, Biolines* (sic), *Guitarras y otros* (en los que suelen aparecer tiples, sinfonías, panderetas, etc.) en tercer lugar las *Dulzainas*, que son las actuales gaitas en Navarra; a continuación las *Habilidades* si las hay (titiriteros, saltimbanquis, etc.), y por último las *Danzas*. A finales del XVIII se añade el capítulo de *Músicas militares o del Regimiento*. Se concluye siempre con un resumen de los epígrafes y un total general.

Como queda dicho, el ayuntamiento pamplonés utiliza continuamente el término juglares para los músicos de flauta y tambor, hasta que en 1874 los llama chunchuneros, aceptando el apelativo con el que eran conocidos popularmente. Lo prefiere a partir de entonces, aunque lo alterna por influencia del concurso de 1889, con la de tamborileros.

Más que las muy ocasionales descripciones de los instrumentos –que cuando se dan suelen obedecer a causas indirectas o extraordinarias–, la certeza de que se trata del mismo instrumento se obtiene de la continuidad a lo largo de los años de los músicos, ya que su reiterada filiación permite fácilmente controlar los cambios de denominación de los escribanos.

En pleno siglo XX la denominación juglar o banda de juglares siguió en uso, aunque de un modo más evocador que designativo. La emplea, entre otros, el ayuntamiento tolosarra en su correspondencia con el pamplonés. Pero los directivos de la recién creada Asociación de Txistularis tomaban la expresión juglar como insuficiente e indigna para la anhelada condición del músico txistulari y recomendaban con ardor el uso de esta.

En cuanto a chunchunero o *txuntxunero*, parece que deriva de la onomatopeya chunchún, *txun-txun* o *ttun-ttun* que hace referencia al sonido del tamboril que, como es habitual en todas las tradiciones, da nombre al músico. Era la denominación más empleada por los jóvenes de finales del XIX. En Iruña la voz *txistulari* no aparece en los papeles oficiales hasta principios del siglo XX y lo hace para designar a los de Tolosa, que acuden a los sanfermines invitados por el consistorio desde el año 1913, mientras, los de casa siguen figurando como chunchuneros. En adelante, alentado por las élites culturales vasquistas, el neologismo se aplicará con regularidad a todos.

En el censo o rolde de músicos en los sanfermines de 1913 aparecen los chunchuneros Antonio Artocha y Jerónimo Bergara y, algo más arriba, los tolosarras Leandro Zabala, Alberto Alberdi y José Chinchilla con una nota al margen que dice «chistularis». Hay que observar que, en la misma relación, que comprende a los gaiteros y chunchuneros que acompañan a los gigantes, se emplean los dos términos, el de chunchunero para los habituales y el de chistularis para los tres citados que no son otros sino los componentes de la banda municipal de chistularis de Tolosa contratada por el ayuntamiento. A partir de esta fecha, el programa de fiestas y la prensa prefiere la voz chistulari, en tanto que a la gaita todavía se le denomina dulzaina.

## UNA DENOMINACIÓN NUEVA PARA UN VIEJO INSTRUMENTO

Para referirse únicamente a la flauta los registros recogen la voz castellana silbo. El pueblo vasco parlante emplearía su equivalente txistu que expresa silbido y saliva. La palabra está documentada desde comienzos del siglo XVII. *Txistuka* quiere decir silbando y *txistueta*, gorgojo; *txistuki* es la rama con que se hacen silbatos que se llaman también *txulubita*. El silbato infantil que los niños fabricaban a partir de ramas de fresno, chopo, castaño, avellano u otras, recibía el nombre de txistu (Goizueta). En otros lugares se llamaba silbo, xirula, txilibitu, chulubita, chuflete... En general la costumbre exigía que el proceso de separar la corteza del tallo a base de ligeros golpes fuese acompañado de un canto característico a modo de fórmula o conjuro para que el

instrumento sonora. De ahí los conocidos *txulubite-malubite* o *txirula mirula*. En Eugi al fabricar la txulubita decían «*Bai txistu ez mutu*» con el fin de que sonara bien.

Es común designar al instrumentista por el nombre del instrumento que toca y así txistu pudo emplearse inicialmente como apodo de los tamborileros. Un alias personal que devino en gremial. Una designación metafórica, entre el cariño y la guasa, que encaja bien en la arraigada tradición del mote en las culturas rurales. Y afortunada al reunir los dos significados alusivos a la producción del músico: el silbido y la saliva. El tamborilero de Begoña, Juan Bautista Calle Garramiola, nacido en 1837, tenía como apodo personal el de *Txistu*. Hubo otros apodos que han quedado registrados como los *Txanbolin* o el popular Juan *Pito* de Belagoa cuya borda, convertida en frecuentado restaurante de montaña, lleva su nombre. Navarra conserva abundantes topónimos referidos al *danbolin* como Danbolineko Borda, Danbolinborda o Danbolingo ardiborda (Garralda, Goizueta, Labaien, Lantz, Saldias, Urrotz, Uztegi, Zenotz), Danbolinsoroeta (Bakaiku), Danbolintxulo (Etxarri-Aranatz), Danboliniturria (Goizueta), Danbolingain (Etxaleku), Danboliñeneko Etxondoa y Danboliñeneko Goitiko Soroa (Zenotz), Martindanbolin (Urritzola-Galain), Danboliartza (Zubieta)... Y otros referidos al tamborín o tamborino como Tanborin (Arróniz), Tamborina (Berbinzana) o Borda de Tamborín (Urzainqui).

#### TEMPRANA PRESENCIA EN NAVARRA

Los monarcas navarros acreditaron la costumbre de contratar músicos para el servicio de la corte en sus sedes reales. Sancho el Fuerte, que controlaba las comunicaciones terrestres, impulsó la vieja vía de Santiago empleada por los reinos interiores, en especial por Castilla para su comercio con Francia. Promovió el desarrollo de las ciudades de Estella, Sangüesa, Pamplona y Los Arcos.

La casa de Champaña (1234-1274), estrechamente vinculada a la corona de Francia, se mostró muy favorable a las artes e hizo de Navarra la puerta de penetración de modas y gustos de París y norte de Francia, de las nuevas modalidades en todas las disciplinas desde la arquitectura a la orfebrería, pasando por la pintura y la música, especialmente atendida en la muy acreditada escuela polifónica de Pamplona.

Con el reinado de la casa de Evreux se redujo el potencial del reino, empequeñecido en territorio y población –las dos epidemias de peste de 1348 y 1362 redujeron esta a 18.219 fuegos–. Todo ello no anuló la pompa y boato de los monarcas. Carlos II acogía en la corte a juglares y ministriles de las más variadas procedencias; unos de paso en sus traslados de corte a corte y otros residentes habituales. Predominaban los músicos y artistas franceses, pero los hubo también autóctonos. El taller escultórico del claustro de la catedral de Pamplona, el mejor de Europa en su género, concitó durante décadas el saber hacer de los mejores artistas franceses, ingleses y alemanes con repercusión en otras obras del reino. Carlos III en sus viajes a Francia se hacía acompañar de un brillante séquito de caballeros, prelados y capellanes, limosneros, físicos, astrólogos, pajes, heraldos, halconeros, juglares, ministriles, trompeteros, etc. Un muy propicio ambiente para la difusión de nuestro instrumento.



*Karrikadanza* con juglar de flauta y tambor. Claustro de la catedral de Pamplona.

En la corte navarra la denominación registrada para el músico de flauta y tambor es la de juglar de tamborina, juglar de tamborín o simplemente juglar. En el siglo XIV hay referencias al juglar Bartolomeo en Sangüesa en 1336 como probable músico de flauta y tambor. En el XV constan Joan Izal, Sancho *el Tamborín* y Johan de Aibar. Y Inglés cita a Reonart o Bernart de Ufont, juglar de tamborina al servicio de Carlos III en 1413, y Johan Romeo y Johan de la Mota, tamborinos al servicio del Príncipe de Viana, al igual que Pedro Julián, *juglar de tamborín*. Por documentos de Tudela sabemos que Juan de Valero, *Tamborín*, tocó en la procesión de Corpus Christi de 1480 y que al año siguiente en la misma procesión hubo dos tamborinos. Otro juglar tañía en Lumbier en 1428. Los volúmenes de *Registros de Pamplona (Edad Media)* citan a los tamborinos Bernat d'Oyon, Martín de Artajo y a un tal Samuel.

## EN LOS DOCUMENTOS DEL SIGLO XVI

El siglo XVI es más generoso y su legado documental proporciona datos muy concretos. En ocasiones de fuentes inesperadas como los procesos por incidentes protagonizados por clérigos. En este tiempo, la festividad del Corpus es la fiesta que más a menudo requiere tamborinos junto a las celebraciones por las «novedades» en la familia real. Precisamente los nacimientos de príncipes, la visita del rey, la subida al trono de Felipe III fueron pretextos para que las villas contratasen juglares o tamborinos y danzantes con sus cascabeles y gambadas. El siglo concluye con procesiones que en Sangüesa son de «mucha música de juglares y tambores». Y donde se registra el salterio o *ttun-ttun* como instrumento de percusión acompañante de la flauta.

Los archivos municipales y parroquiales de Tafalla muestran cómo hace quinientos años sus habitantes bailaban al son del tamboril. Desde el siglo XVI hay registro documental de la presencia viva de este instrumento en la ciudad. Más allá no llegan los documentos. Los primeros datos son de 1507 cuando se nombra a Pedro *el Tamboril* contratado por el ayuntamiento para animar las fiestas de San Sebastián, patrón de la ciudad. También en 1530 son contratados un tamboril y un atabalero. De 1574 hay datos más precisos: Pedro de Beruete, tamboril de Pueyo, contratado para alegrar la víspera de San Sebastián por cuatro reales y medio. En 1576 el tamborilero es Juan de Lumbier, residente en Artaxoa, y viene por siete reales. En Tafalla hay tamborines en la fiesta de San Antón de 1586. Juan de Urrías de Murillo y Carlos Huarte de Barasoain eran contratados como tamborino o juglar. Y Juan de Errazu, juglar de tamborin, vecino de Huarte, es citado en 1590 en un proceso.

La presencia habitual de estos músicos en Estella se constata ya en las primeras cuentas conservadas donde se registran como *julares* o tamborines. José María Jimeno Jurío se sumergió con paciencia en los libros de cuentas de propios del Archivo Municipal y en el Libro 1.º de fábrica de la parroquia de San Juan y copió los datos. Por él sabemos que a mediados del siglo XVI los tamborines activos en la ciudad eran estelleses: Miguel de Amunárriz y Pedro de Echábarri tocan en 1545, formando equipo con Martín de Boneta. Más tarde se incorpora Juan de Bujanda. A finales del siglo tocan en la festividad del Corpus Juan de Echábarri y Pedro Riba.

A finales del siglo bailaban en la catedral de Pamplona con motivo de la misa pontifical del primero de mayo un grupo de ocho danzantes de la Ribera de Navarra acompañados de *bobo* y dulzaineros y otro grupo de danzas de Pamplona al son de *jular*. En ocasiones, aparece en los documentos el salterio como instrumento acompañante de la flauta. En 1600 dos juglares se ocuparon de animar a la comparsa de diez gigantes que salió en Pamplona para la inauguración de la ermita de San Roque.

## PROHIBICIONES, PLEITOS Y PROCESOS

Los festejos y diversiones se ven afectados por las decisiones del poder eclesiástico, verdadera fuerza condicionante, y en concreto del Concilio de Trento (1545-1563) y su reforma disciplinaria. Ya en 1531, tras la conquista del reino por Castilla, la Iglesia quiere evitar los excesos que se dan con las danzas y músicas en el interior de los templos y así el Sínodo de Pamplona, Constitución de Alejandro Cardenal de Casarinis, dispuso que:

Siendo las vigilijs de los santos establecidas para la oración y contemplación y satisfacer a los votos hechos y no para favorecer la disolución, por consiguiente, establecemos y ordenamos que todos aquellos que van a cualquier Iglesia, sea basílica o ermita, para estar en vela según voto o devoción suya, se abstengan de bailes, danzas sagradas y canciones.

En 1539 el obispado de Pamplona ordena de nuevo que «en las vigilijs que se celebren en las iglesias y ermitas, no dancen ni bailen dentro de ellas, ni representen danzas». Sin embargo, eran corrientes y muy aplaudidas las vistosas danzas que se representaban dentro de las iglesias en otras ocasiones como en la misa de gallo de Navidad.

Las fuentes que informan de nuestro instrumento se nutren de bandos, prohibiciones, pleitos y procesos judiciales, lo cual ofrece una imagen parcial y poco seductora del tradicional oficio. Despierta la curiosidad hallar tantas y tan continuadas disposiciones represoras que, por su número e insistencia, hablan paradójicamente de su escaso cumplimiento.

Las causas de la Inquisición también hacen aflorar referencias al instrumento. De comienzos de siglo es el muy citado proceso de brujería de Zugarramurdi que cuenta entre los procesados a Joanes de Goiburu, *Tamborino*, de treinta y siete años, y a su sobrino Joanes de Sansinena, de veinte, *Atambor*. Y de 1539 el de Ochagavía en el que Catalina Lisón describe la danza que se hizo «al son del chiflido de Martín Garro» en un akelarre. O en el castigado Anocíbar en cuyo famoso proceso se cita al tamborilero Miguel de Xubiri que fue condenado a garrote. Y en Izurdiaga (Micheto de Usarbarrena, *Tamborín*) y en Inza donde danzaban al son de raveles, juglares y otros instrumentos.

Incluso las celebraciones de carácter privado como bodas, bautizos, primeras misas, etc., fueron reguladas. En este caso, quería la autoridad evitar excesos que ponían en riesgo de quiebra la economía familiar. A las primeras misas o misas nuevas, acto de singular relevancia merecedor de celebración digna, la estricta norma legal autorizaba a acudir solamente a los familiares y parientes hasta el cuarto grado de consanguinidad, y hasta una docena de personas para el servicio, así como «los tamborines, juglares o ministriles que fueren menester para regocijar la fiesta». Un caso conocido sucedió en Sunbilla en 1562. Acudieron a un bautizo treinta o cuarenta invitados y el padrino Santxotena de Elizondo trajo ventiún compañeros entre los que se hallaba Bernart de Ozate, «tamborín con su tambor y flauta».

## LA FIESTA, OCASIÓN PARA ALTERCADOS

Del siglo XVI quedan en Pamplona abundantes referencias a danzas y músicas que acompañan al ayuntamiento en las procesiones del Corpus y de San Fermín. Si en la primera participan músicos y danzantes locales, a la de San Fermín llegan juglares de toda Navarra y aun de fuera de ella. Pedro de Larrasoña empleó a un músico juglar para tocar la danza que preparó para la procesión de San Fermín en 1590. El año 1591 es esencial en la historia de los sanfermines porque pasaron a celebrarse el domingo siete de julio por decisión aprobatoria del Sínodo diocesano de la solicitud que había cursado el regimiento de la ciudad. La feliz reunión de ferias y fiestas será la fórmula del éxito, ya centenario, de los sanfermines.

El entorno de la fiesta suele ser buen caldo de cultivo para las disputas. De estas fuentes atípicas nos llegan noticias ilustrativas como la del muy notable pleito que tuvo causa en el suceso acaecido en 1585 en Irurita al disputarse la preferencia en la danza y nos ofrece interesantes noticias acerca de los juglares y de la tradición de danza. Narra Idoate en sus *Rincones* que para celebrar la Pascua de Resurrección se reunió en la villa baztanesa un gran número de vecinos del valle a holgar, danzar y regocijarse. Cada cuadrilla llevaba su juglar con su tambor y su flauta por lo que se juntaron cinco o seis, entre los que destacaba el de Irurita. Iniciaron la danza los de Ziga, unos treinta o cuarenta mozos y mozas, con Miguel de Ciga a la cabeza. Los de Irurita qui-

sieron interrumpir la danza haciendo tañer a su juglar pero los bailarines de Ziga lo impidieron y uno de ellos, Juanes de Oyarguen, echó a rodar de una patada el tamboril del juglar de Irurita lo que desencadenó una pelea entre dos bandos en la que salieron las armas a relucir. El alcalde de Baztan llegó a romper su espada en lance con Martín de Maya. Hubo un herido y Oyarguen, provocador de la reyerta, fue condenado a destierro por seis meses. El episodio deja clara la estrecha vinculación del juglar con su pueblo y a su específica tradición de danza que, en todo caso, presenta un general y cuidado protocolo común al vigente en el resto de Navarra.

De 1595 son las Ordenanzas de la Ciudad de Pamplona en las que se establecía que los bailes debían terminar cuatro horas antes de la cena, que no podían celebrarse en portales ni en zaguanes, aun cuando el tiempo fuera lluvioso, y ordenaban que el juglar dejase de tañer su instrumento en cuanto observara alguna deshonestidad porque los bailes y danzas de mozos y mozas de servicio se hacen con mucha descompostura y señales deshonestas, como son abrazarse las manos con las mozas con ademanes de besarse y otras cosas de atrevimiento.

#### NOTICIAS DEL AUGE DEL INSTRUMENTO EN EL SIGLO XVII

Hubo ocasión en que el motivo de discordia fue el propio chunchunero. Descubre Idoate cómo en 1602 en Uterga se enfrentaron dos barrios por causa del tamborilero que había de animar las fiestas. Los mozos del barrio bajero informan a los jurados por escrito que han traído y conducido un tamborín para regocijo de los vecinos y al que pagarán «veinte y más ducados» más una camisa y un par de zapatos, y resulta que los mozos del barrio somero han asalariado, por su cuenta, a otro tamborín por lo que pueden sucederse graves inconvenientes y escándalos al haber dos tamborines en el lugar. Los jurados decidieron despedir al tamborín contratado por los del barrio bajero, que protestan y proponen que se despida a los dos y se contrate a un tercero. Los jurados aceptaron y despidieron a los dos tamborileros. Sin embargo, Pedro de Urdax, el juglar de los de arriba, continuó animando las fiestas y fue requerido para que se abstuviese de hacerlo. La cosa no terminó ahí y prosiguió el pleito. Los jurados querían que tocara el juglar del pueblo, bastero de oficio, y llegó a intervenir el alguacil de la corte que al ver lo encespado de los ánimos se volvió a Pamplona. Las transcripciones del legajo confirman que en Uterga se hablaba el euskara en 1600 pues en esa lengua constan los testimonios de los intervinientes.

Otra de estas fuentes mana de los sumarios que la propia jurisdicción eclesiástica abría a sus ministros descarriados. Y no eran pocos, para comprobarlo basta con examinar el catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. La indisciplina del clero fue la causa principal del fracaso de los reiterados intentos de la Iglesia durante la Edad Moderna para controlar las fiestas populares. En uno de los sumarios hallamos otro dato que identifica al juglar como músico de flauta y tambor. Consta la reseña del pleito sustanciado en 1610 contra el abad de Asiáin y el vicario de Izcue. En este caso el txistulari fue el perjudicado. Resulta que con ocasión de haber puesto los mozos de Asiáin un mayo en la plaza, alrededor del cual hacían sus danzas con las mozas, el abad y el vicario colocaron una losa junto al mayo y empezaron

a jugar a la pelota, vestidos como si fueran mozos de labranza. Luego le quitaron la flauta al juglar y la tiraron al suelo originándose una fuerte pelea en la que algunos mozos quedaron heridos.

Similar información aporta el sumario de la malograda fiesta que siguió a la primera misa de Juan Echeverría en Irurita el cuatro de agosto de 1613 a la que habían acudido muchos ilustres invitados. Dice el expediente que después de la ceremonia se sirvió el gran banquete a los convidados y a la hora de las vísperas se formó el baile con los juglares de Irurita y de Elizondo. Cuando hombres y mujeres danzaban en la mejor armonía, apareció don Tristán con su hermano –se refiere a Tristán y Juan de Ursúa, del palacio de Jauregizar de Arraiotz– y otros caballeros. Primero pretendió incorporarse a los de Elizondo y ponerse en cabeza para dirigir la danza, pero de ninguna manera se lo quisieron tolerar los elizondarras. Después quiso que el juglar de Irurita, Aizaburu, tocara para él y sus compañeros, disgustando así a los de este pueblo, que esperaban cortésmente a que acabasen su baile los de Elizondo para comenzar el suyo. Don Tristán que sí y los de Irurita y Elizondo que no. Tuvo el alcalde que mandar quitar la flauta a los juglares y allí no hubo música para nadie. La referencia filtra los usos de danza y del papel singular del juglar asalariado. El de Irurita es identificado por el apellido y su vinculación con el pueblo es explícita.

En Estella, el traslado a agosto de las fiestas de San Andrés (1625) y de la Madre de Dios del Puy (1642) fue la clave de la explosión festiva en la que adquirieron relevancia singular los tamborines, tanta que incluso se contrataban de fuera. A mediados del XVII llegan a la ciudad tamborinos de Ziordia (Martín de Arbizu, Asensio de Inza, Pedro de Elizalde) y de Urdiain (Martín de Burunda) y figuran también como de casa los Lamata (Miguel, Félix, Valentín y Bartolomé). Llegan a contarse ocho *julares* en las mecetas de 1698 y hasta diez al año siguiente.

## UN OFICIO ASENTADO

El juglar de flauta y tambor fue una figura muy extendida en Navarra y, a juzgar por los documentos, particularmente en Pamplona y su comarca. De 1614 es la partida bautismal de un niño nacido en San Martín de Unx al que se designa como «el hijo del tamborilero». En 1633, otro sacerdote será juzgado por danzar «al son del tamboril» en Uztegi. Domingo de Yabar, por ejemplo, era el *jular* de Muruastrain y se ocupaba, entre otras atenciones, de acompañar la procesión y tocar en «una de las tres danzas» en el Corpus de Pamplona de 1645. En la capital, y al igual que en la centuria precedente, fueron muy numerosos los juglares de flauta y tamboril que, de forma mayoritaria, animaban las fiestas de San Fermín. Es manifiesta la costumbre que tienen los músicos populares, y entre ellos los tamborileros o juglares, de acudir a tocar sus instrumentos y presentar sus danzas por las fiestas de San Fermín de Iruña. En ellas destaca la función de acompañar al ayuntamiento en sus desfiles procesionales. Y, en aquel tiempo, los gigantes bailaban al son de flauta y tamboril. En el primer año del siglo XVII, tres juglares acompañan en Pamplona a los nueve gigantes que bien podían ser propiedad del ayuntamiento o del cabildo de la catedral, pues ambos estamentos los poseían y exhibían.

Medio siglo después vuelven los de Uterga a las crónicas judiciales por similares pleitos. Los de Etxauri solían contratar al juglar para los días de fiesta de mayo y junio, pero en 1661 los de Uterga se les adelantaron y le ofrecieron doce ducados, un par de zapatos y una camisa (obsequio de las mozas). El juglar se fue a Uterga.

Si durante el XVI y hasta mediados del XVII las contrataciones de tamborines y tambores solían hacerse para actuaciones concretas y determinadas, a partir de la mitad de esta centuria la prolongación de la duración de aquellas comienzan a perfilar la figura del tamborilero funcionario o empleado público. La transformación se advierte con mucha mayor intensidad en los municipios vizcaínos y guipuzcoanos, aunque fuesen músicos navarros quienes optaran a las plazas. Así, en 1653 obtiene la plaza de tamborín en Hernani Joan de Bizcarrondo de Zugarramurdi. Su retribución incluye el aprovechamiento de unas tierras sembradías.

El brillo de los sanfermines vela en Pamplona el resto del calendario festivo. La capital contrata los servicios musicales para la extraordinaria fiesta pero no adquiere un compromiso anual con los músicos. En 1646 Martín Hermoso de Arróniz participó en los sanfermines con ocho hombres que bailaron una danza de espadas acompañados de *jular*. En 1685 el cortejo municipal en el día de San Fermín se dirige al espectáculo taurino desde la casa del Regimiento hasta la del Toril acompañados de un nutrido séquito de dulzainas, *julares*, danzantes, maceros, etc. En 1697 el secretario del ayuntamiento pamplonés describe los actos de la jornada del 7 de julio que protagonizan los regidores, en cuerpo de Ciudad, con sus maceros y ministros, danzas y *julares*, incluyendo a todos estos en el mismo ceremonial que hoy conocemos por haber llegado hasta nosotros sin apenas transformaciones en su esencia.

Pero más allá de los sanfermines no faltan ocasiones de diversión y los excesos que de ellas se derivan son fuente de preocupación para la autoridad. Fueron frecuentes en las villas de Navarra los autos de visita de los obispos en contra de las danzas mixtas. Una frecuencia que habla por sí sola de la tenacidad del pueblo para incumplir las disposiciones.

## APOGEO DEL JUGLAR DE TAMBORIL

El XVIII fue un siglo de esplendor para el tamboril, pero al mismo tiempo el del inicio de su declive como instrumento principal en la danza y en la fiesta. Un declive que ya es general en la mayor parte de las tradiciones europeas del conjunto flauta y tambor. Del setecientos hay abundantes datos suministrados por distintos investigadores, pero con una particularidad: que en muy pocas ocasiones ha sido el txistu y su mundo el objeto directo de la investigación. En su mayoría, los datos afloran como subproducto de otras pesquisas principales. Todavía buena parte de nuestros archivos locales esperan la visita del investigador especializado. Las monografías disponibles proporcionan una valiosa información aunque todavía discontinua. Sirvan algunos para dar la pincelada justa en este cuaderno.

Vaya por delante que en esta centuria van a proliferar las condenas provenientes de la jerarquía católica, a las que se sumarán las misiones doctrinales de jesuitas, carmelitas y franciscanos derivadas de la obcecación provocada

por la idea de la fuerza corruptora del baile de tamboril. Pero también surgen valiosos testimonios en contra de tales campañas como los que nos dejó el sacerdote Manuel de Larramendi.

Las Cortes de Navarra se ocupan en 1716 de regular los aspectos relacionados con el baile público y lo prohíben durante los oficios religiosos y después de anochecer. Y cuando se permite, queda prohibido el contacto físico entre hombres y mujeres. Las sanciones por contravenir estas normas consistían en severas multas e incluso privación de libertad. El tamborilero podía ser castigado dado que las Cortes penaban al tañedor de la música con multa y cárcel. También la multa podía alcanzar a la autoridad que consintiera la danza y, por supuesto, a cada danzante.

Por su parte, el ayuntamiento pamplonés publicaba sus propios bandos en los que se mostraba aún más restrictivo. Señalaba multa y cárcel para el músico y multas de hasta dos ducados para los danzantes varones. Las mujeres quedaban libres de sanción. Durante todo el siglo XVIII se suceden los bandos prohibiendo el uso de instrumentos musicales por la noche.

Son muy conocidos y citados los edictos de los obispos de Pamplona Gaspar de Miranda y Argaiz (1750) y Juan Lorenzo Irigoyen y Durati (1769), prohibiendo el primero las danzas y músicas de instrumentos profanos en iglesias, basílicas y ermitas y en toda función religiosa, y los bailes y regocijos profanos el segundo. Las prohibiciones de todo tipo llegarán en aluvión. En el mismo año, las Juntas Generales de Gipuzkoa reunidas en Mutriku deciden eliminar las danzas dentro de los templos y con ellas la actuación de los tamborileros. Las Cortes de Navarra reducen en 1757 las fiestas a un solo día «por los muchos desórdenes, gastos y excesos que se cometen».

## UNA PROVINCIA ENTERA DE ARMONÍA Y DIVERSIÓN

Particular interés presenta el estudio de las fiestas pamplonesas en su vertiente musical durante el siglo XVIII. La condición de la ciudad, la fuerza de sus fiestas y el extraordinario auge de los músicos populares en esta época unido a la fijación de criterios retributivos y de control son decisivos para la comprensión del papel del tamboril vasco y de su posterior evolución en el ámbito urbano. El capítulo de música fue de considerable importancia en los presupuestos del municipio. Y la partida aumenta en la centuria. Los músicos –de flauta y tamboril, de dulzaina o de violín y otros cordófonos– son contratados para acompañar al ayuntamiento en sus salidas oficiales a los actos religiosos y profanos que son: vísperas, procesión del santo y asistencia a los festejos taurinos. Deben tocar en los toros y alegrar las calles durante la mañana. La música popular y callejera era, tras el espectáculo taurino, la principal diversión de pamploneses y visitantes. De ahí el interés de los regidores en dar cumplida satisfacción a la ciudad, al menos durante las fiestas, puesto que en el resto del año las severas restricciones se aplican con rigor.

Observa el investigador pamplonés Jesús Ramos que la música popular en la ciudad durante las fiestas supera al resto de música, sea culta –la capilla de música de la catedral– o sea militar. A lo largo del siglo son más de mil los músicos, todos ellos varones, que censa Ramos y sus actuaciones, por cuenta del ayuntamiento, sobrepasan las seis mil. Nueve de cada diez son autóctonos y tres de cada cuatro son juglares, es decir tamborileros o txistula-

ris. Esta superioridad numérica va cediendo al finalizar el siglo por el perceptible aumento de los dulzaineros, que hoy conocemos como gaiteros. El resto se reparte entre el violín, el salterio, la vihuela, la bandurria, la pande-reta, el órgano, la trompetilla y otros más, llamados todos a desaparecer en la siguiente centuria. La mayor parte de los juglares llega de Navarra y Gipuzkoa. Los navarros son de la Montaña, la Barranca y la denominada Zona Media. También hay vizcaínos, alaveses y bajonavarros, pero en relación a los señalados son poco numerosos. Hay que recordar que en esta época Navarra cuenta con tantos habitantes como Bizkaia y Gipuzkoa juntas.

El elenco de juglares de flauta y tambor en los sanfermines del ochocientos es, como queda dicho, muy extenso. En la centuria fueron registrados por el consistorio como los mejores: Martín de Abadiano de Leitza, Martín de Aguirre de Zubieta, Miguel Albistur de Tolosa, Martín Joseph de Ansa de Hernani, Antonio Artano de Gipuzkoa, Julián Bengoa de Tolosa, Agustín Bidaurre de Lazkano, Juan Cruz de Celaia de San Sebastián, Juan Bautista Chotiano de Santesteban, Martín Echeverría de Baztan, Juanes Elósegui de Hernani, Matías Espelosín de Etxauri, Juan Miguel Ichaso de Egiarreta, Pedro Irigoyen de Ostitz, Pedro Michelena de Elizondo, Andrés de Orta de Gipuzkoa, Francisco Oscáriz de Uharte Arakil, Agustín de Zabalza de Tolosa, Joseph Zuastoya de Zumaia y Pedro de Zubieta de Hernani.

Fueron considerados muy buenos o virtuosos: Joseph Arechavaleta de Markina o Durango, Miguel Arzuaga de Durango, Hilarión de Bengoa de Tolosa y Juan Bautista Larrea de Gipuzkoa. Ramos distingue los juglares de gran asiduidad a los sanfermines y que poseen carácter estable u ordinario en su lugar de procedencia. En este grupo incluimos a Juan de Barrenetxea de Narbarte, los hermanos Beraza de Arakil, Juan Miguel de Camioatea de Narbarte, Ignacio Cía de Etxauri, Matías de Echeverría de Pamplona, familia Escorta de Ormaiztegi, el ciego Pedro Esnoz de Eugi, Martín de Ezponda de Santesteban, Juan de Jauregui de Etxauri, Martín de Jaurena de Santesteban, familia Navarraz de Valcarlos, familia Orzáiz de Arzotz y Juan de Peruchena de Etxaleku.

Y damos como residentes en la capital navarra, pues dicen proceder de Pamplona, a Martín Cosme Albira, Antonio Bao, Agustín de Echeverría, Antonio Echeverría, Francisco Echeverría, Joseph Echeverría, Juan Echeverría, Juan Miguel Echeverría, Mateo Echeverría, Matías Echeverría (padre, de oficio esquilador y tamborilero, vivía en la calle San Gregorio), Matías Echeverría (hijo), Ramón Echeverría, Nicolás Esteban, Martín Ezponda, Juan Martín de Gascue, Juan Miguel Ichaso, Francisco Jiménez, Juan Miguel Jiménez, Sebastián Jiménez, Félix de la Mata, Fermín la Mata, Jacinto la Mata, Francisco Misericordia, Francisco Santos, y Joseph Simón. Observe el lector la frecuencia del apellido Echeverría, y aún Jiménez, ambos tradicionalmente vinculados a familias gitanas.

Consta que algunos se hacían acompañar por su «criado». Así llamaban los escribanos al músico tambor acompañante del tamborilero o del dulzainero, hoy *atabalari*, y cuyos honorarios corrían por cuenta de este.

En 1738 llegó María Ana de Neoburgo a Pamplona y con tal motivo se organizó un extraordinario cortejo de bienvenida con las autoridades al frente y muchas y muy curiosas danzas siendo el número de flautas y tamboriles tantos que «hacían una provincia entera de armonía y diversión». También

por Idoate tenemos conocimiento del documento del licenciado Eleta para preparar unas ordenanzas, obviamente restrictivas, que a la postre es un detallado informe sobre el muy rico folclore de San Juan en Lesaka, pero demasiado extenso para incorporarlo a estas páginas. Baste decir que en 1739 el de juglar era oficio de nómina municipal junto al médico, cirujano, boticario y maestros, y que todos juntos costaban más de 500 ducados al año. El juglar y su atabalero precedían el cortejo que encabezaban los reyes moro y cristiano —elegidos por los vecinos— y sus respectivas comitivas. El censo no superaba los ciento cuarenta vecinos.

1790

Rol de los Juglares, Instrumentistas, Danzas, Dicitarios &c. que conuicieron a las Fiestas de San Jeron de Julio de 1790

Juglares

mate + Joseph Arribe. Juglar	0 1 6 R. p.
mate + Benito Jph Arribe. Juglar	0 1 6 R. p.
Igoibar + Juan Baup <sup>a</sup> mugim. Juglar	0 1 4 R. p.
Leizor + Bartholome Mirado. Juglar	0 1 4 R. p.
Larraz + Maria Jph Arribe. Juglar	0 1 0 R. p.
Olonz + Juan Arguin Arzob. Juglar	0 1 6 R. p.
Samplana + Mathias Echaberrua. Juglar	0 1 2 R. p.
Samplana + Agustin Echaberrua. Juglar	0 1 2 R. p.
Samplana + Ramon Echaberrua. Juglar	0 0 8 R. p.
Ulli + Juan Martin de Varin. Juglar. tan poco	0 1 2 R. p.
Lanz + Pedro Arribe. Juglar	0 1 2 R. p.
Ariz + Ramon Nimerri. Juglar	0 1 2 R. p.
Ullanueba + Thomas de Oñti. Juglar	0 1 2 R. p.
Echauri + Martin Angel Amargueta. Juglar	0 1 2 R. p.
Ollo + Pedro Jph Baup. Juglar	0 1 2 R. p.
Calinar + Benito Arribe. Juglar	0 1 2 R. p.
Idorri + Juan Ramon Arribe. Juglar	0 0 0 R. p.
Milameda + Pedro Martin Solabarri. Juglar. duplicado	0 1 4 R. p.
Urbiza + Juan Baup <sup>a</sup> Dourena. Juglar	0 1 4 R. p.
Ariz + Martin Dourena. Juglar	0 1 4 R. p.
Ariz + Juan Miguel de Gamis. Juglar	0 1 2 R. p.
Ariz + Jph Miguel de Dourena. Juglar	0 1 2 R. p.
Ariz + Ignacio Iria. Juglar	0 1 2 R. p.
Ariz + Juan Miguel Arribe. Juglar	0 1 2 R. p.
<u>1294 R. p.</u>	

Rol de juglares (txistularis) en los sanfermines de 1790.

## LA COMPETENCIA Y LAS CORTAPISAS MERMAN SU INFLUENCIA

Pero también hubo actividad txistulari fuera de los sanfermines. Y era corriente que barrios e incluso calles celebrasen con juglar su propia fiesta para lo cual los organizadores debían solicitar y obtener la oportuna autorización. En 1753 el Ayuntamiento de Pamplona dicta un bando en el que se dice que:

por cuanto atendiendo evitar los graves inconvenientes que pueden resultar del pernicioso abuso de que los julares y gaiteros anden tocando sus instrumentos en esta Ciudad y que con este motivo aia bailes, algazara y bulla desordenada turbando el silencio, sosiego y quietud de los Vecinos y ocasionando grave molestia a los enfermos y principalmente a las ofensas a Dios Nuestro Señor, (y en consecuencia ordena y manda) que ningún Gremio, Hermandad, Comunidad, Congregación ni particular, pueda valerse desde la publicación de este Bando en adelante para ninguna festividad y celebración de función ni acto alguno de jular ni gaita dentro de la Ciudad y sus arrabales, por causa alguna, sin que preceda la misma licencia, pena de ocho días de cepo y otra a arvitrio de la Ciudad.

El número de juglares se reduce a treinta y uno en los sanfermines del año 1800. Entre ellos figura el pamplonés Matías Echeverría. Al año siguiente son solo veintinueve. Al mismo tiempo, comienza a despuntar una importante figura en eclosión que va a competir con el tamborilero: la gaita o dulzaina. El fenómeno tiene entrada en Navarra por su linde más oriental y su propagación será de este a oeste. En Sangüesa, por ejemplo, se aprecia que donde otrora se escribía «tamborín y danzantes», o «juglar y danzantes», predomina ahora «gaitero y danzantes» (años 1762 y 1774). Son contratados por la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro y de San Lamberto. Al instrumento se le denomina dulzaina y al músico, gaitero. En la capital, los roldes de músicos registran el aumento de las dulzainas a finales del siglo. En este crucial periodo finisecular, la constatada y paulatina desaparición de los *julares* en la capital navarra y la oportuna reforma del instrumento que acometerán los ilustrados guipuzcoanos patentizan la definitiva atracción del centro neurálgico del txistu hacia el territorio de Gipuzkoa.

El insigne agustino autor de los veintinueve tomos de la *España Sagrada*, el padre Enrique Florez, describía sorprendido la salida de la Ciudad de su Casa en los sanfermines de 1766 precedida de tamboriles cuya concurrencia, dice, «es muy extraña pues el conjunto forma un ruido extraordinario y molesto al oído. Más de ochenta contamos entre todos y dicen que cada año van amignorando». He aquí un importante dato para fijar el punto de inflexión desde el que se inicia una lenta pero continua y gradual desaparición de los txistularis hasta que sea solo uno el que toca con los gigantes cuando Pamplona estrena el siglo XX. Por el testimonio del padre Flórez y los datos obrantes en el Archivo Municipal tenemos conocimiento del numeroso cortejo musical que anima las tristes calles pamplonesas, encerradas en sus murallas, sin luz ni alcantarillado todavía. Es fácil imaginar el entusiasmo de sus apenas diez mil almas en esa mágica semana de julio. Habrá años en los que los músicos que acompañan a las autoridades en los protocolarios actos festivos se acercan al centenar. Juzgue el lector el efecto que tan alto número de instrumentistas, todos ellos solistas o a lo sumo acompañados de tambor, producían en la ya de por sí abigarrada procesión.



## EL BAILE, BAJO SOSPECHA Y VIGILADO

La autoridad velaba por el cumplimiento de las ordenanzas y cabe pensar que las infracciones eran sancionadas. Sin embargo, es evidente que los vecinos reincidían en sus ilícitas prácticas. Muchas quedan registradas y son decenas los pueblos que cometieron infracciones colectivas. En Badostáin los mozos amonestados por el abad y por el regidor se burlaron de ellos saliendo en *carricadanza*; en Bera hubo partidos de pelota, carreras de ganso y música de tambor y juglar sin autorización; los de Irurzun declararon que se habían limitado a bailar al son del tamboril, y en Goñi el abad fue ultrajado de palabra por el tamborilero y amenazado con una piedra. Muestra del generalizado incumplimiento es que apenas transcurrían unos años volvían a dictarse análogas disposiciones sobre la materia.

En general el baile de tamboril era vigilado por los justicias de los pueblos. Los problemas que en el valle de Guesálaz causaba la juventud juerguista en las bodas provocaron que los abades de los dieciséis lugares del valle, reunidos el 28 de mayo de 1793, dictaran un auto restrictivo que nos informa de la costumbre de pagar 8 o 9 ducados al tamborino más una camisa y un pañuelo para que les tañan los días festivos en el tiempo que media desde principio de mayo hasta que empieza la recolección de los primeros frutos. Tres años más tarde, vuelven a reunirse los abades, ahora con presencia de los diputados del valle y los regidores de los pueblos, y confirman suprimir el jolgorio de las mozas con los panderos pero no, como se había pretendido, el juglar de los días de los patronos desde las vísperas hasta el toque de oraciones.

Pero los efectos de las prohibiciones son a menudo contrarios al fin perseguido. El influyente sacerdote Manuel Larramendi, favorable a la inocente y honesta naturaleza de las danzas de tamboril, observó que:

los mozos y mozas dejando las danzas se retiraban a divertirse y a jugar, comer y beber fuera del poblado, sin testigos, y dentro del lugar a zaguanes y otros rincones, de donde resultó el escándalo terrible de haber nacido más niños expósitos en solo aquel año sin danzas que en muchos años antes con ellas, y fue preciso relajarles el juramento y que volviesen a sus danzas.

Larramendi propuso cuatro condiciones para admitir las danzas de tamboril como lícitas y no malas: que nunca se hagan de noche y a oscuras por lo que deben terminar al toque de las avemarías; que en días de fiesta y precepto no se saque la danza hasta que terminen los oficios divinos, misa, sermón y procesión; que se dance de modo honesto y decente lo cual debe ser vigilado por la autoridad; y que se dance con pañuelos para que no se den las manos hombres y mujeres. Y previó castigos para los que quebrantasen la honestidad y decencia incluyendo al tamborilero «que avisado tocara ese son y las fugas precipitadas y aquellas con que se acaba la danza, meterle luego en la cárcel y aprenderá a tocar con sosiego y sin tocar a rebato». Las recomendaciones de Larramendi fueron aceptadas en numerosos lugares y han permanecido vigentes hasta bien entrado el siglo XX como la que establecía que «el tamboril con baile de hombres y mujeres debía darse con asistencia de los alcaldes, debiendo cesar al anochecer o al tiempo regular de las oraciones», es decir, «al toque de oración».

## LAS REFORMAS DE LOS ILUSTRADOS LLEGAN AL SILBO

De la mano de los ilustrados, la moda del bucolismo consiguió que músicas e instrumentos de ámbito rural y popular se incluyeran en los grupos orquestales que servían a las clases aristocráticas. Además, el deseo de organizar y controlar las fiestas populares según esta corriente de pesamiento –racionalista y empírica– llevó a una cierta homologación entre instrumentos e instrumentistas. A estos últimos se les empujó a estudiar música, a adaptar los instrumentos para poder tocarlos en conjuntos diversos y a adecuar su repertorio a los estilos del momento. El resultado fue paradigmático en el tamboril de Provenza y muy significativo en el txistu vasco.

El mundo ilustrado se caracterizó por el afán didáctico y culturizador y por considerar la pedagogía como motor del cambio socioeconómico. En 1765 se aprobaron los estatutos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País que dio gran importancia a la música y la danza, artes que impulsó desde la influyente actividad del Real Seminario Patriótico Bascongado de Bergara creado por aquella en 1776. El propio fundador de la Bascongada, el conde de Peñafiorida, instruía al tamborilero de Azkoitia y le hacía tocar zorcicos y contrapases de su composición. José Ignacio Ansorena asegura que tanto el conde de Peñafiorida como Ignacio Manuel Altuna y otros fundadores de la Bascongada tuvieron estrecha relación con los enciclopedistas franceses, y «gracias a ellos se creó el dúo instrumental que hoy tenemos por chistu-tamboril vasco».

Fue pródiga la actividad de los ilustrados vascos, que actuaban siempre con miras a corregir y enderezar, según su juicio, la fiesta popular suprimiendo sus rasgos irracionales. Con la ayuda de los músicos que tenían a su servicio, renovaron el instrumento. Modificando su tamaño, la localización de los agujeros, etc., consiguieron que el sonido fuera más limpio y que pudiera ser tocado junto a otros, domesticándolo para el oído ilustrado. En estas circunstancias pudo nacer el silbote para hacer correctamente la segunda o tercera voz, es decir, armonía en el ámbito de la propia familia instrumental. Una afirmación razonable, aunque no contrastada, que choca con su muy tardía incorporación formal a la banda de txistularis.

También renovaron el repertorio relegando las antiguas danzas provenientes del Renacimiento y adaptaron melodías características de la tradición anterior a los modos y gustos de la época. Así habrían surgido los géneros de la música del tamboril que arraigaron en el siglo XIX: *alkate soinuak*, *idiarenak*, minueto o contrapás. Algunos musicólogos han visto en la música para txistu características propias del gusto ilustrado como la sencillez, las melodías cantables y muy adornadas, frases de regularidad extrema y «terminaciones femeninas», que denotan su origen en la segunda mitad del siglo XVIII. Esto puede apreciarse en la conocida Reverencia o *Agurra* del ciclo de la *sokadantza*.

En esta época crucial hubo cambio, observa Sanchez Ekiza, en el instrumento predominante para el baile, en las formas musicales, en las propias melodías, en el ámbito del txistu, en el concepto melódico, en el sistema musical, en la rítmica y en la formación orquestal del txistu. No obstante, estos cambios no llegaron inmediatamente al medio rural, importante en Navarra, donde los músicos siguieron interpretando las antiguas melodías con sus vie-

jos instrumentos. El resultado fue la partición en dos modos o escuelas: la de los tamborileros rurales de tradición oral, generalmente no instruidos musicalmente y que mantienen las músicas transmitidas de generación en generación, y por otro la de los txistularis de las grandes poblaciones, asalariados públicos, con formación musical que interpretan música compuesta para txistu. Hablamos de una época que viene a coincidir con el reinado de Carlos III y el compromiso de los intereses no siempre coincidentes de los ilustrados y la Iglesia católica.

Sin duda, este fraccionamiento, aunque notable, no fue el primero ni el último en la historia del instrumento que muestra la predisposición de unos a conservar y mantener sus peculiaridades y la de otros a corregirlas para su mejora. Pero bien es verdad que, a la postre, la evolución del instrumento se debe a la actividad de sus intérpretes, los tamborileros o txistularis que a su vez se someten a los gustos del pueblo. Cada movimiento cultural o ideológico, de la mano de la evolución social y política, ha dotado al instrumento de nuevos espacios de expresión y supervivencia al tiempo que perdía otros. Entre los primeros, los protocolos municipales, la música culta o la formación académica profesional y entre los últimos, el más revelador: la fiesta y el baile popular.

## LOS SANFERMINES, PULSÍMETRO DEL TXISTU EN UN SIGLO DE CAMBIOS

A pesar de la apuesta de los ilustrados y otras élites culturales, el siglo XIX traería dificultades al jugar tamboril que, al igual que en otras culturas, parecía llamado a su irremisible extinción. Muchos instrumentos que fueron populares en la Edad Media y el Renacimiento habían desaparecido o habían sufrido una gran transformación. El conjunto flauta-tambor, que subsistió merced a su función en el baile y la danza, fue relegado a la misión de animar diversiones secundarias. No obstante, el impulso de las élites culturales, imbuidas de la ideología romántica y prenacionalista, hará que el siglo XX sea el de su consolidación académica para llegar al nuevo milenio con una inesperada buena salud. Por otras razones, el siglo XIX va a ser también el de la consolidación de la banda municipal de tamborileros que será la piedra angular del devenir txistulari. Un fenómeno que despunta en los ayuntamientos de los territorios cantábricos, en tanto que los navarros, incluido el de la capital, mantienen la fórmula del contrato por actuación.

En Pamplona el periodo de 1808 a 1815 es oscuro. La guerra y el dominio de la ciudad por las tropas francesas afectaron a las fiestas. Por ello no hubo sanfermines desde 1808 hasta 1813. Se celebraron los actos religiosos, «con triste breve y presurosa procesión» según J. M. Corella, pero no los profanos. En 1811 Espoz y Mina cercará la ciudad y en 1813 la guarnición francesa capitulará tras cuatro meses de bloqueo. Solamente había quedado un clarinero en la ciudad y él solo tocó con los timbales aquella tarde de las vísperas. En 1814 será abolida la Constitución. Para la víspera de San Fermín en 1816 acuden once juglares a Pamplona, uno de ellos expresamente para los gigantes, José Miguel de Jaurena. El día del santo se cubre con tres tamborileros, de Orondritz, de Oitz y de Huitzi. La nómina de todos asciende a 136 reales. Cinco son las vihuelas y violines y cinco también las dulzainas. La música

sanferminera se ha reducido tras la guerra. Vuelven a ser veintiuno los juglares del 6 de julio de 1817. Y Jaurena, el de Gaztelu, con los gigantes desde el día 5. Entre el resto muchos nombres conocidos de años precedentes.

Roldes similares se registran en Pamplona en 1818 y 1819 con una veintena de juglares, y otros tantos por mitades entre ciegos de vihuela y violín y dulzaineros. José Miguel de Jaurena, de Arizkun, encabeza el rolde de juglares de 1820, año de la revolución de Riego, al que le siguen trece más para el día 6 y otros veinte, distintos de los primeros, para el día del santo. En 1824 solo tres juglares tocan el día de San Fermín, desconocemos la razón porque para la víspera acudieron muchos más. José Miguel y José Matías Jaurena de Gaztelu, Joaquín Goñi de Pamplona, Matías Echeverría de Esquíroz y Antonio Mutuberria de Zubieta son los únicos juglares registrados el día 6 de julio de 1831. Y Ramón Beraza de Errotz en solitario el día siete. Dulzainas y bandas militares van ganando terreno a los tradicionales chunchuneros.

La práctica del tamboril al margen de los sanfermines en el inicio del siglo XIX también puede constatarse en el Archivo Municipal de Iruña. Al menos en los eventos que dejan rastro administrativo. La exigencia de previa solicitud para celebrar bailes por cofradías, gremios y barrios de Pamplona cuyas fiestas patronales salpican con profusión el calendario local, provocó un considerable incremento del tráfico administrativo de tal modo que los legajos de Diversiones Públicas se colman con las reiteradas instancias suplicando la autorización para contratar juglar. Son sus firmantes ciudadanos pamploneses que lo hacen en representación de los mozos de los barrios y cofradías: Jus la Rocha, la Magdalena, San Nicolás, Pellejerías, San Lorenzo, la Merced, Cofradía de San Lamberto, Hermandad de Labradores, etc. Muchas de ellas tanto por su contenido como por su caligrafía son copias a las que se cambia el encabezamiento.

La previa solicitud no era una exigencia fútil, ya que la autoridad castigaba con rigor el ilegal disfrute de tamborilero. Los regidores locales eran responsables subsidiarios del incumplimiento como lo demuestra una resolución del tribunal de la Corte en relación a la fiesta de San Blas en Riezu 1826. El tribunal había negado autorización para que hubiese juglar ese día en Riezu, pese a que era costumbre en otros años, argumentando que era «un abuso y costumbre mal introducida» y hace responsables a los regidores de la villa señores Goñi y Díaz de Arizala. Se incumplió la orden y hubo juglar. Los regidores fueron encarcelados. En su defensa alegaron que los mozos habían exhibido la preceptiva licencia del intendente de policía por lo que pese a la resolución del tribunal consintieron la fiesta con juglar. Al fin se aclaró que cumpliendo las instrucciones del tribunal no se hizo fiesta el día de San Blas, pero sí los tres días siguientes con permiso administrativo. En cualquier caso, los regidores pasaron unos días a la sombra. Era la consecuencia de la nueva orientación absolutista de la política iniciada en España dos años antes.

## PAMPLONA ELIGE EL TXISTU Y LA GAITA

En 1832 son diez los juglares en la víspera y tres para el día del santo en Pamplona. Dulzainas y música del regimiento completan el programa musical pues tal y como reza en la correspondiente liquidación «no se admitieron más que Dulzainas y Juglares». Se ha deshecho la administración local de la mendi-

cante pléyade que solía reunir bajo el epígrafe de otras músicas (vihuela, violín, etc.). La decisión, que obedecía probablemente a un criterio práctico y artístico, es trascendente porque marca un punto de inflexión en el devenir de la cultura popular y musical pamplonesa y, a la postre, en la génesis folclórica.

La década de los cuarenta se inicia en Iruña con ocho juglares llegados para la víspera de San Fermín. Algunos son ya viejos conocidos como José Miguel Jaurena, que figura como Jabarena en ocasiones, de Gaztelu, o Matías Echeverría de Esquíroz. Asiste también un único dulzainero con tamborcillo además de los de Puente que tocan hasta el día 17 de julio. Los sanfermines de 1843 van a excitar la sensibilidad de un delicado escritor romántico andaluz llamado Manuel Cañete. Iribarren nos lee sus frases sublimadas:

Desde que el sol amanece hasta que se reclina en el ocaso en un lecho de arboles, multitud de cuadrillas de aldeanos con sus camisas de un solo color, sus boinas y sus anchísimos pantalones, traje que hace sobresalir sus elevadas estaturas y gallardos continentes, cruzan por todas las calles y plazas, bailando con la sencillez de los pastores primitivos, tocando el tamboril y la dulzaina, y a veces entonando los melodiosos cantares y zorzicos, a que dan una particular expresión las acentuadas palabras del vascuence, armonioso en extremo por los muchos diptongos que las engalanan.

De nuevo nombres conocidos entre los juglares que tocan en la víspera del santo en 1845, y la primera referencia al que será el más asiduo y longevo chunchunero en Pamplona: Javier Echeverría. Junto a él viene el veterano Matías Echeverría de Esquíroz –probable pariente del anterior–, Vicente Yoldi de Zuazu, Miguel Arrarás de Echarren, José Huici de Asiain, Salvador Nuin de Muzkitz, José Antonio Hugalde de Orokieta, etc. También en esta relación aparece por vez primera Juan Miguel Petriati de Errotz que será habitual en lo sucesivo.

Podemos hacernos una idea de cómo sonaban aquellos instrumentos por la impresión que le causaron al caballero de la Legión de Honor francesa F. Laurent durante los sanfermines de 1845. En un libro de setenta y seis páginas que dedica a la reina de España, Iribarren lee:

Pronto, a esta música sucede una armonía extraña, un no se qué de trémulo, de raquítico y de delgado, que se pierde como la voz débil y temblorosa de una anciana en medio de todas las voces estridentes y robustas del pueblo: es el instrumento nacional, el tradicional tamboril de Navarra que mezcla sus rons-rons al susurro del pífano y anuncia la llegada del Ayuntamiento.

A los Echeverría de Esquíroz, quizá padre e hijo, Petriati, Yoldi de Ihabar, etc., se unirá en 1846 Miguel Irañeta de Uharte Arakil, otro de los chunchuneros que llegará al final de siglo animando las calles pamplonesas. La nómina recoge ocho tamborileros y cuatro dulzaineros en este año. Téngase en cuenta que en el caso de parejas, como la del gaitero con su tambor, solo figura en la relación el nombre del primero al que se le paga lo de ambos. Aumenta levemente a finales de los cuarenta para estabilizarse en la decena de juglares y la mitad de dulzaineros a los que ya se denomina gaiteros en la década de los cincuenta. Las relaciones consultadas hacen referencia siempre a los días 6 y 7 de julio, es decir la víspera y la festividad de San Fermín como exclusivo objeto del contrato.

## GIGANTES NUEVOS Y JUGLARES VIEJOS

Pamplona sigue, entretanto, su propia evolución también en lo musical. Su población todavía supera con creces la de las vecinas Bilbao o San Sebastián y duplica la de Vitoria, lo que explica la diferente práctica de contratación musical para la fiesta. En la relación de 1858 se emplea por vez primera el término *chunchún* para referirse a los juglares, de tal modo que la cabecera del documento indica como siempre «Rolde de Juglares y Dulzainas...» y al final del mismo una nota, quizá posterior, añade «se pagó 6 reales a los chunchunes y 8 a los gaiteros» (que incluyen la retribución del tambor).

En 1860 el ayuntamiento pamplonés encargó al pintor Tadeo Amorena la construcción de unos nuevos gigantes de figura noble y de elegantes formas y proporciones que representaran las «cuatro» partes del mundo: Europa, Asia, Africa y América. De sus manos surgieron las figuras más admiradas por generaciones de pamploneses en la historia de la ciudad. En aquellas fiestas, tocaron estrenando los gigantes los chunchuneros Bernardino Echeverría de Erize, Juan Miguel Irañeta de Satrustegi, Javier Echeverría de Esquíroz, Miguel Antonio Irañeta de Uharte Arakil, Bautista Echeverría de Erize, Juan Miguel Petriati de Errotz, Martín Petriati de Pamplona, Salvador Zarranz de Sarasa y José Antonio Hualde de Zuarbe. Cobraron cada uno doce reales por los dos principales días. Hubo tres gaiteros.

Pamplona sigue contratando músicos independientes para los sanfermines y las relaciones en los primeros años de la década de los sesenta son similares a las precedentes. Los juglares en 1865 son únicamente cinco y tan solo figura un gaitero. Continúan cobrando 12 reales Petriati, Echeverría, Irañeta y José Nuin de Pamplona en 1866, año en el que no aparecen dulzainas. Dos gaiteros y seis juglares animan los días 6 y 7 de julio de 1867, además de los habituales, vienen Ángel Mariezcurrena de Garzaron y Francisco Zugasti de Pamplona. El elenco de juglares permanece constante hasta finalizar la década.

El rechazo al sistema corrupto y autoritario de Isabel II dará lugar a la revolución de 1868 y al subsiguiente Sexenio Revolucionario que dejará huella en el frágil mundo de los tamborileros. Se advierte en la decisión de suprimir los tamborileros municipales vitorianos luego repuestos. En 1870 son contratados en Iruña los juglares Echeverría, Petriati, Irañeta y Zuasti, ya habituales a los que se suma Matías Martín de Uharte Arakil. Cobran doce reales mientras los gaiteros, que son media docena, perciben dieciséis. Superan estos a los juglares en número y honorarios. En 1871 hallamos a los mismos juglares y un gaitero más. Los Echeverría, Zuasti, Petriati y otro que vino únicamente para la procesión cuyo nombre no figura, son los juglares de los sanfermines de 1872. Se ha iniciado la Guerra Carlista. En agosto del mismo año salen los gigantes, hecho insólito, los días 10 y 11 de agosto por la festividad de San Lorenzo, y el ayuntamiento llama para atenderlos a Echeverría, Petriati, Nuin y Joaquín Reta. Carecemos de datos de 1873, año del bloqueo de la ciudad por las tropas carlistas.

Del 4 de mayo de 1874 es el recibo del popular Echeverría, que firma un tercero en su lugar por no saber hacerlo él, en el que consta haber cobrado en Pamplona doce reales de vellón «por acompañar el día de ayer a los gigantes tocando el chunchún». El motivo del festejo de los días 2 y 3, como

aclara el recibo de los gaiteros, fue solemnizar la entrada de las tropas del Gobierno en Bilbao. A partir de este momento los estadios municipales donde se relacionan y se liquidan las músicas sanfermineras denominan chunchunes o juglares indistintamente a los que venían llamando juglares. Son chunchunes en fiestas del 74, Martín Petriati, Javier Echeverría, Francisco Zuasti y José Nuin. Sus emolumentos se consignan ahora en pesetas, siendo tres las que se pagan por barba a los chunchunes y cuatro a los gaiteros (que son dos) de cuya cuenta corre el acompañante tamborcillo. Tampoco es año de muchas alegrías. Y menos lo fueron los dos siguientes, hasta la terminación de la guerra, con grave escasez de alimentos, enfermedades y miseria. Asientos, vallados y tendidos de la plaza de toros son empleados como leña en el frío invierno.

Tras la guerra renace con brillo la fiesta en Pamplona y en 1877 tocan, cobrando ya seis pesetas por ello, los juglares: Petriati, Echeverría, Irañeta, Nuin y Juan Bautista Tellechea de Elgorriaga. A los seis gaiteros se les paga a ocho pesetas. En la década de los ochenta se consolida el auge de los gaiteros y la paulatina reducción de los chunchuneros. En 1880 acuden Echeverría (Javier), Petriati, Irañeta, Echeverría (José Antonio) y Nuin. Nueve años más tarde, en 1889, solo tocan Javier Echeverría y Juan Miguel Irañeta, de asidua presencia, y lo hacen con los gigantes. Otros chunchuneros de esta época, además de los reseñados, son Pedro Aire de Larrasoña (varios años), Bernardino Echeverría y José María Arana. La «relación nominal de gaiteros y chunchuneros a los que se ha de avisar para que se presenten en la Secretaría para inscribirse para acompañar a los gigantes por las calles el día 25 de septiembre» (San Fermín chiquito) incluye, entre los segundos, a Javier Echeverría, Juan Miguel Petriati, Juan Miguel Irañeta y José María Arana.

A buen seguro, los despreocupados chunchuneros llegados a Iruña ignoraban, en aquel San Fermín chiquito de 1888, que su música iba a perturbar el sueño de un célebre pintor asturiano que no olvidó incluir en sus apreciados cuadros al txistulari y *atabalari* tradicionales. Así describió Darío de Regoyos su experiencia festiva: «toda la noche cantan los borrachos, roncan los huéspedes tumbados por el suelo en cama redonda, y entre pitos y flautas del Roncal tocando aires pastoriles de montaña, y las murgas que ya a las cinco empiezan a alborotar la población, se pasa la noche alegremente, figurándose uno que ha dormido».

La documentación obrante en el Archivo Municipal pamplonés relativa a pagos a músicos por las fiestas de San Fermín durante el siglo XIX nos ha permitido trazar la trayectoria descendente seguida en esos cien años por nuestro aerófono. El origen de los juglares que acuden a Pamplona a comienzos de siglo es tan diverso como a finales del precedente. Se anotan las siguientes procedencias: Pamplona, Oñati, Lantz, Arizkun, Gartzain, Alli, Eneritz, Villanueva, Etxauri, Olo, Salinas, Yerri, Subiza, Gaztelu, Narbarte, Beruete, Santesteban, Amaiur, Villafranca, Arano, Arzotz, Azanza, Donamaría, Eugi, Almandotz, Iturmendi, Erratzu, Latasa, Puente la Reina, Goizueta, Valcarlos, Zumaia, Amezketa, Vidaurreta, Tolosa, Markina, Viana, Leitzu, Zegama, Irun, Legazpia, Oronoz, etc., con claro predominio de los navarros, aunque el calificativo «bueno» se atribuye con mayor frecuencia a los guipuzcoanos.

## LA FIESTA DESPIDE AL CHUNCHUNERO

En las pequeñas poblaciones de los valles de la Zona Media y septentrional era el chunchunero quien animaba con carácter exclusivo las sencillas danzas campesinas de las tardes de fiesta en la era comunal. La estampa fue la misma en la mayor parte de nuestros pequeños pueblos hasta bien entrado el siglo XX. Hasta su manso declive. Como la de José Ángel Dorremotz, natural de Almandotz, que era el artista que siguiendo las tradiciones de su padre, Manuel Dorremotz «el patriarca de los chistularis navarros» según el P. Hilario, asistió como chunchunero, sin faltar un año, a las fiestas de San Juan de Auritz-Burguete. El escritor Agustín Irigaray reflejó su recibimiento y actuación.

## Dorremotz

El primer número del programa era el recibimiento oficial que se hacía al *thunthunero*, José Ángel Dorremotz, contratado por el ayuntamiento para amenizar las fiestas.

(...) Ambos realizaban el viaje a pie, *mendiz-mendi*, y el «prior» de los mozos de Burguete salía a esperarlos con el auxilio de una caballería hasta el poblado más próximo, que por el camino del monte, o sea, por el alcorce, son los Alduides (Francia), alargándose alguna vez hasta Elizondo. Tampoco faltaban los muchachos, a la puesta de sol del 23 de junio en la fuente de Ipetea, para recibirlo en las proximidades del pueblo, y cuya alegría no tenía límites al aparecer la mesiánica caravana en un recodo del camino: ¡a ver!, ¡todo un año ausente el ídolo! (...) Al entrar en el pueblo desenfundaba el mágico txistu para preludear un *karrika-soñu*, y entonces... ¡difícil es de ponderar cuánto subía de punto la alegría de la grey infantil... y también la de los mayores, en recuerdo de tiempos mejores! (...) Y volviendo al *soñulari*: había que ver el modesto continente, la mirada de aquel hombre que se caía de bueno, la amabilidad y sencillez de aquel montañés clavado, para explicarse lo afable del recibimiento por parte del vecindario, y su corresponder efusivo a todas las manifestaciones de cariño. Bien hemos dicho antes, que venía como un Mesías; de otro modo no se expansionaran las gentes al grado que lo hacían. Apenas pisaba la calle, en su primera entrada triunfal, cuando todos los vecinos asomaban a las puertas a saludarlo. Si no había de pasar por descortés tenía que responder también individualmente a los saludos, y así venía de interrumpir constantemente la ejecución de la partitura, como si entre nota y nota tuviera un compás de espera. (...) Enseguida de cenar el *thunthunero* y los mozos iban en busca del Ayuntamiento y del señor Cura Párroco, y estas autoridades presidían el baile de *mutil-dantz* (...).

La madrugada de San Juan tocaba el tuntún la alborada en casa del alcalde. Era la tal alborada una música dulce, que según los entendidos en folklore vasco es música de cortejo nupcial. Para nosotros era más: era una melodía de sabor *ultraterrenal*, más bien que reflejos musicales de casorios de la tierra. ¡Tal era el despertar del primer día de fiestas! (...). Como complemento de la alborada iban los mozos y *thunthuneros* a refrescarse al río, a lo cual llamaban «tomar la sanjuanada». (...) Todo lo concerniente a la misa mayor del santo se puede reducir, en lo peculiar y característico, a estas tres cosas: que los mozos se colocaban en los bancos delanteros de la iglesia, al par del Ayuntamiento, que tenía sus sitiales en el lado izquierdo; que al tiempo del Alzar interpretaba el tuntún una marcha real muy

original, tal vez única en su género; y que los mozos se repartían, como hemos indicado ya, a la salida de la misa, el «rosco» que colocaron la víspera en la enramada del pórtico de la iglesia parroquial.

El cambio en los gustos musicales con nuevos aires de danza en el mercado influyó en la demanda orientada siempre al consumo de la moda que la tradicional flauta, en su rusticidad y limitaciones musicales, no podía ofrecer. El oído educado agradece la polifonía aunque sea tan simple como el dúo de terceras paralelas. Hay noticia de dúos de txistu desde el siglo XVIII, pero son una excepción a la regla del tamborilero solista. El dúo exige afinación, normalización del instrumento que no se va a lograr tan fácilmente. Esta evolución será más apreciable a medida que transcurra el siglo XIX. El instrumento que renovaron los ilustrados admite y agradece el dúo y el trío, de tal manera que a lo largo del XIX estos se imponen en toda su geografía y se consolida el formato de banda de dos txistus y atabal en los principales municipios vascos. Sin duda es preferible un solo instrumento a un conjunto desafinado, Pío Baroja había apreciado la diferencia cuando advirtió que «un txistu llena la plaza y tres, la vacían».

Con los años, los gaiteros, acordeonistas y quintetos fueron desplazando paulatinamente al chunchunero. Los primeros, con mayor formación musical, solían tocar el violín y la guitarra en el baile nocturno. Los nuevos aires musicales y danzas —polca, contradanza, mazurca, vals y más adelante chotis y pasodobles— exigían músicos con mayor preparación y mejor resultado sonoro. A diferencia de lo ocurrido, por ejemplo, entre los *flabiolaires* o los tamborileros castellanos, los tamborileros vascos, en su mayoría, no adoptaron los nuevos aires de danza. Pero la razón de esa resistencia no fue la insuficiente técnica instrumental, o no únicamente. Otros factores externos influyeron en su actitud, como la presión por la defensa de la moralidad y del orden tan antigua como la historia del instrumento.



Fiestas de Huarte (1955).

## EL COMIENZO DE LA REVITALIZACIÓN: LOS CONCURSOS DE TAMBORILEROS

Al acabar la Guerra Carlista los cambios sociales y económicos avivan la cuestión de la definición de las tradiciones populares consideradas como la sustancia de la continuidad histórica. En 1877 nace en Pamplona la Asociación Éuskara de Navarra de la mano de Arturo Campión y Juan Iturralde y Suit, entre otros. Sus fines no expresos rebasaban su muy significativa actividad cultural siendo reconocida como el precedente cultural del nacionalismo vasco. Aunque la censura y los continuados obstáculos la asfixiarían en 1896, alguna de sus acciones va incidir directamente en la consideración social del txistu y en su dimensión musical. En concreto los concursos de tamborileros que se celebraron en el marco de las denominadas fiestas éuskaras cuyo origen son los juegos florales de tradición provenzal, identificados con el movimiento renacentista de las lenguas y culturas vernáculas. De esta forma, en plena crisis, el txistu halló una salida a través de su vínculo con valores que la sociedad estimaba puros, como la reivindicación de las tradiciones que se tienen por autóctonas y originarias.

El científico y polígrafo Antoine d'Abbadie comenzó en 1851 a organizar las fiestas éuskaras con profusión de certámenes literarios y concursos y exhibiciones de habilidades, oficios y tradiciones populares. Hasta 1877 fueron organizadas y patrocinadas por él en Urruña, Sara y Saint-Palais. Por vez primera traspasaron la frontera en 1879 y se dieron en Donostia y en Elizondo. Las de la capital baztanesa fueron auspiciadas por la Asociación Éuskara de Navarra y por el propio Abbadie, a la sazón miembro de honor de aquella, que donó de su peculio todos los premios.

En Elizondo, el programa fijó un premio de 75 pesetas a los mejores tamborileros que «ejecuten aires populares del país vascongado». El concurso de chunchuneros (*danbolina*) tuvo lugar en la vieja plaza consistorial al pie del ayuntamiento en cuyo balcón se hallaban el alcalde y el jurado, que contaba entre sus miembros a don Dámaso Zabala. Concurrieron cuatro tamborileros que «demostraron singular maestría» siendo el premio para José Manuel Malcho de Santesteban. El jurado concedió una mención honorífica a los tamborileros de Zubieta, José Ignacio Mutuberria y a su hijo Ramón. No sabemos por qué motivo, pero tan solo un concursante acudió a la convocatoria del año siguiente celebrada en Bera. Lo hizo el tamborilero de la propia villa, Martín Sariñena y Sarralde, al que el jurado le otorgó la mitad del premio. El concurso de tamborileros contaba con dos modalidades, banda de cuatro y solistas. Se exigía expresamente, como era costumbre, que todos los temas fueran del país, «*erdalerriko soiñurik iotea debekatua dauke tsiztulari guztiak, bai aldrako ta bai bakarkatuak*».

En los años 1889 y 1890 dispuso el ayuntamiento constitucional de Pamplona la convocatoria de sendos concursos de gaiteros y tamborileros. El concurso de 1889 fue muy lucido con gran afluencia de público y el tribunal, compuesto por Mauricio García, Francisco Larrañaga y Joaquín Maya, falló adjudicando el primer premio al tamborilero Bonifacio Cubas de Bergara –cuya brillante actuación fue destacada–, el segundo a José Malcho de Santesteban y el tercero a José Martín Sucunza de Leitza, cuyo mérito es singular pues no sabía solfeo. Percibieron los premiados ochenta, cuarenta y

veinte pesetas respectivamente y a cada diploma acreditativo. Entre los gaiteros quedó en primer lugar el pamplonés Nicolás Virto.

El programa del concurso de 1890 fue copia del precedente. La relación de inscritos se ve ligeramente incrementada. Los tamborileros concursantes serán cuatro en esta ocasión: Romualdo Gochicoa de Irún, Blas Alberdi y Zabaleta de Tolosa, Bonifacio Cubas de Bergara y José Malcho de Santesteban. Son seis los gaiteros que acuden al certamen y repite el tribunal. Mientras la modalidad de gaita vuelve a ser para Nicolás Virto, los premios a los tamborileros se adjudican así: primero Romualdo Gochicoa, segundo Bonifacio de Cubas y tercero Blas Alberdi y Zabaleta. Este último, txistulari municipal de Tolosa, era el padre de Alberto Alberdi, txistulari igualmente de la banda tolosarra, que vendría a San Fermín desde 1913 con Leandro Zabala contratado por el ayuntamiento. Quedó demostrada la superioridad de los txistularis guipuzcoanos sobre los navarros. Muestra palpable de que el instrumento había adquirido un mayor nivel de ejecución técnica y artística en el vecino territorio.

### ¿EL FIN DE LA TRADICIÓN ORAL?

Pese a la sucesión alternativa de hechos prósperos y adversos, el instrumento va ganando altura musical. En general, fueron los txistularis guipuzcoanos, con Eusebio Basurko a la cabeza, los que lideraron la evolución del rústico caramillo. El buen hacer de los guipuzcoanos bien se conocía en los sanfermines del XVIII en los que, como se ha visto, el experto funcionario anotaba en las relaciones de juglares su aptitud artística con peculiar sistema de calificación. En Navarra destacaron los de la zona noroccidental sobre el resto. Doneztebe, Lesaka, Leitza, etc., contaron con buenos ejecutantes y también los hubo en pueblos de Baztan o de la Barranca. Todos ellos de tradición oral.

En Pamplona el rolde de 1891 denomina tamborileros a los chunchuneros, sin duda influido por la denominación dada a estos músicos en los concursos organizados por el ayuntamiento en los dos años precedentes. El siglo XIX se despide con los limitados e insuficientes silbos de Echeverría e Irañeta, atrás queda el extraordinario alarde de tamboriles en el dieciochesco cortejo ceremonial. La silbante corte del santo patrono se ha desbaratado. El decenio que cierra el siglo XIX contempla en Iruña a la comparsa de gigantes acompañada por un grupo de media docena de gaiteros y únicamente dos chunchuneros: Javier Echeverría y Juan Miguel Irañeta. A la estable y veterana pareja les acompaña Petriati en 1892 y Gerónimo Bergara en 1897. Este último, posiblemente de Arrarás, era bien recordado en las fiestas de los pueblos de la Basaburúa Mayor. Sus obligaciones se limitan al acompañamiento de los gigantes. Carente de fuerza, suplantado por gaitas, bandas, quintetos y acordeones, el txistu ya no atrae la atención de los jóvenes y ni siquiera incita a la procacidad.

Sin embargo, la nueva personalidad sobrevenida a finales del siglo XIX y comienzos del XX, va a permitir al txistu superar la marginación sufrida por la evolución de los gustos y las modas y adquirir un nuevo protagonismo en diversas manifestaciones de la vida pública, desarrollar la técnica musical –va a ser el siglo de grandes ejecutantes– y mejorar en prestigio y consideración

social. A Navarra no llegarán los nuevos aires académicos hasta bien avanzado el siglo y, aunque en franco declive, predomina la tradición antigua de transmisión oral del txistu que cuenta con señalados intérpretes como Antonio Artotxa de Betelu o Pablo Ciáurriz de Urdánoz cuya popularidad trasciende de sus valles de origen por su presencia en las fiestas de la capital.

En Tafalla, por ejemplo, el chunchún llega hasta la década de los años treinta. En el estreno de la Comparsa de Gigantes y Cabezudos de 1919 son txistularis los encargados de darles música, así como a las peñas de mozos en las fiestas. La Guerra Civil truncó la actividad txistulari y el instrumento llegó a ser perseguido para renacer a partir de 1953 de la mano de los jóvenes del grupo Alaitasuna.



Tafalla, década de los años treinta del pasado siglo.

En la nómina de los txistularis para los sanfermines de 1923 había dos interesantes novedades. El fichaje de Juan Antonio Elizalde, txistulari de Amaiur, con su compañero, para las fiestas por 275 pesetas; y tres nuevos nombres de chunchuneros locales que tocan con los gigantes el «día de la raza española», 12 de octubre: José Pérez, Benito Alzate y el joven Luis Valls. Acuden también los txistularis de Tolosa con Leandro Zabala. Elizalde es el padre y maestro del txistulari baztanés Mauricio Elizalde fiel continuador de la tarea de aquel como conservador del patrimonio etnomusical.

La otra novedad de aquel año fue la llegada a Pamplona de un joven periodista norteamericano gran observador de la fiesta que vió y escuchó a los chistularis y a los gaiteros y tomó nota en su libreta. Se llamaba Ernest Hemingway. Los citó en su conocida novela *Fiesta –The sun also rises–* y, como curiosidad diremos que, para designar los instrumentos, despreocupado por su denominación autóctona, utilizó los vocablos *pipe*, *reed-pipe* y *fife* para el txistu y la gaita y *drum* para el tamboril y tambor.

Pérez, Alzate y Valls tocan con los gigantes en 1924 mientras los de Tolosa cubren el resto de obligaciones. Dos años más tarde la dirección de la Banda de Txistularis de Tolosa la desempeña, y lo hará durante muchos años, Miguel Martínez de Lecea. La década va a concluir con un nutrido grupo de

txistularis entre los cuales no se encuentra el famoso Artocha aunque vuelve dos años después. Lo componen en 1929, Antonio Preciado, Luis Valls, Benedicto Ochoa, Facundo Urcelay y José Sumalde.



Pamplona en los años veinte del siglo XX.

## LOS TXISTUS DE IXKIBO

Desde su creación en 1918, la Sociedad de Estudios Vascos respiró los aires favorables a la recuperación de las tradiciones que habían caracterizado a la Asociación Éuskara de Navarra. En 1922 las conclusiones congresuales de Eusko Ikaskuntza en materia de música popular incluían la recomendación a las diputaciones de «regalar algunos “chistus” a aquellos de quienes según personas entendidas, pueda sacarse algún partido artístico (...) comprendiendo que, tal vez, en un pueblo o en un valle, de un joven de estos puede depender la conservación de un baile o una variante de él que importa conservar». Pero en ese tiempo eran muy escasos los artesanos con la destreza suficiente para su fabricación, los cuales debían atender a sus otras múltiples obligaciones cotidianas. La propia sociedad científica acordó trabajar para paliar la carencia. Le costó varios años obtener un número suficiente de instrumentos para su distribución gratuita. Fueron encargados al *txistugile* José Miguel Biurrarena, de lo que da cuenta por carta Andrés Irujo:

El fabricante es un anciano que habita en lo más escondido del Pirineo, entre Mendaur y Artikutza. Hace año y medio lo visitamos en su caserío de Ixkibo. Y vimos que el pobre no puede aumentar la producción por los instrumentos rudimentarios que emplea y por las múltiples ocupaciones de su actividad: carbonería, calera, carpintería, relojería, dentis-

ta, leñador, agricultor, pastor... Le hemos transmitido el último encargo de Ud. y ha avisado que vendrá pronto a traernos algunos.

Cuando, por fin, en 1927 la Sociedad de Estudios Vascos comenzó su distribución llevaba cerca de un lustro localizando y contratando artesanos con dificultad. Los instrumentos de Ixkibo, rematados con la inscripción *Eusko Ikaskuntzak emandakoa*, fueron entregados primero a cualquier interesado y más tarde, en los años treinta, solo a entidades colectivas y en lugares donde se hubiera extinguido el arte de tocarlo.

Biurrarena, el más afamado constructor navarro de txistus, falleció en 1935 pero dejó un alumno iniciado en la actividad, su vecino Teodoro Larralde. A diferencia de su maestro, Larralde no tocaba el txistu y para probar el sonido de sus instrumentos solicitaba la ayuda de su hijo Juanito y la de los txistularis Cruz Mari y Jacinto Vergara. Larralde era además un hábil sacamuelas y se cuenta que, en reciprocidad, instruyó a Ixkibo en este oficio. Cuando dos miembros de la recién creada Asociación de Txistularis llegaron a Arantza para entregar un premio a Juan Miguel y preguntaron en la plaza por el *txistugile* les respondieron: «¿a quién buscan, al txistulari-dentista o al dentista-txistulari?».



El *txistugile* Teodoro Larralde de Arantza.

## ICONO SANFERMINERO

El txistu es símbolo de identidad festiva y así lo entienden tanto los artistas que presentan sus creaciones al concurso de bocetos que organiza el consistorio pamplonés como el jurado que decide. De modo que, en los años veinte y treinta del pasado siglo, la figura del txistulari llega a adueñarse de los carteles anunciadores de las fiestas de San Fermín. Nada menos que en seis ocasiones en dieciséis años. En 1921 gana el concurso Ricardo

Tejedor con un dibujo de notable ejecución que representa en primer término a un viejo chunchunero. El de 1923 lo gana el catedrático de la Escuela Normal, Ángel Cerezo Vallejo con una escena en la que el txistulari toca junto a una muchacha bajo las ramas de un árbol. Salvador Bartolozzi creó el cartel de 1927 protagonizado por un único txistulari. De gran simplicidad y fuerza, este cartel se inscribe en la estética del momento y contribuyó a la renovación del género. De nuevo un txistulari vestido de «pamplonica» ocupa la escena principal del cartel en 1930. Se debe a la mano del pamplonés Gerardo Lizarraga. El concurso de 1933 lo gana el malagueño Luis Ramos Rosa que no olvida a los txistularis vestidos con el que será atuendo sanferminero y tocando para la pareja protagonista que baila un fandango muy de la época. Al año siguiente vuelven el txistu y el tamboril a anunciar la fiesta en un cartel cuajado de símbolos, obra de Leocadio Muro Urriza. Por último, Gregorio Urzainki pintó el cartel de 1936 con un lance del encierro como tema principal y un discreto txistulari que anima la escena medio escondido tras el escudo de la ciudad. Tras la Guerra Civil, los txistularis y otros símbolos de la identidad local que habían forjado la pequeña historia del cartel sanferminero cederán todo el protagonismo al cada vez más universal encierro de toros.



Cartel de San Fermín de 1927.

## LA ASOCIACIÓN DE TXISTULARIS

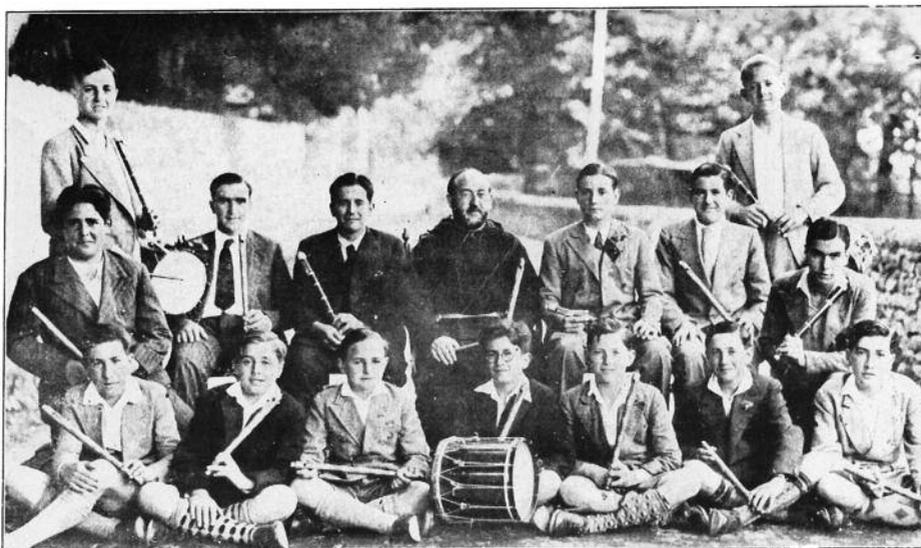
En un ambiente similar al propiciado por la Asociación Eúskara de Navarra y por Eusko Ikaskuntza, una élite cultural se compromete con la preservación y el fomento del txistu para lo que precisa de una institución estable a la que encomendar la misión de publicar las obras y articular las relaciones entre los txistularis. En 1927 cristaliza esta inquietud por el viejo instrumento popular y nace la Asociación de Txistularis. En una carta que su comité organizador dirigió a los txistularis vascos se daban las razo-

nes para constituir la asociación. Ponían énfasis en el peligro de la profesión ante la desidia y menosprecio que estaba ocasionando la amortización de plazas de tamborileros, la escasa atención del público y la decadencia artística unida al empobrecimiento del repertorio. Síntomas que, como sabemos, se vienen apreciando desde el siglo anterior. La conveniencia de contar con una asociación profesional o sindical, o una mutualidad, subyace en el proyecto fundacional y es evidente en su devenir, al menos en sus primeros años de actividad social. Su primer trabajo, según querían los estatutos, fue la publicación del boletín *Txistulari* como vehículo de difusión de la música para txistu. Una realidad desde 1928 que cumplidos los ochenta años ha dado a luz cerca de ocho mil páginas de música para este peculiar aerófono.

Hasta que el proyecto fue truncado por la represión franquista, la asociación alternó la sede entre Donostia y Bilbao y celebró sus asambleas anuales en Arrate, Orduña, Donostia, Bayona, Pamplona y Bilbao. En aquellos fecundos años, la asociación desplegó una importante actividad. Organizó alardes, concursos de bandas y de composición y estimuló la conciencia de hermandad entre los txistularis. Las páginas de la revista *Txistulari* reunieron colaboraciones musicales y literarias provenientes de personalidades de todos los ámbitos de la cultura vasca. Desde el primer momento y de manera entusiasta el compositor Luis Urteaga colaboró activamente con *Txistulari* en esta su primera época publicando sus composiciones y revisando, corrigiendo y armonizando otras muchas. Es uno de los creadores que más partituras ha publicado en esta revista. La apuesta de las élites culturales en favor del txistu y de su consagración como instrumento étnico e identitario, en un momento en que la vieja tradición iba desapareciendo, supondrá una línea de corte en el devenir del instrumento a partir de la cual, extinguidos los tamborileros y los chunchuneros, los txistularis van a provenir de esta nueva escuela.

## EL PADRE HILARIO OLAZARÁN DE ESTELLA

Alentador y primer capellán de la recién creada asociación fue el padre Hilario Olazarán de Estella. Nacido en Estella en 1864, Alejandro María Olazarán Salanueva se ordenó sacerdote capuchino y estuvo destinado en el colegio de Lekarotz desde 1918 hasta 1936, donde desarrolló una intensa actividad en colaboración con el padre Donostia. Creó una academia de txistu y publicó su *Método de txistu y gaita*. Compuso obras para orquesta, banda, coro, piano y txistu. Recogió directamente las melodías de los grandes tamborileros de la tradición oral a los que, para tal propósito, invitaba al colegio durante algunos días: Antonio Elizalde (Amaiur), Evaristo de Elduayen (Leitza) Silverio Villanueva Usoz (Auritz), Jerónimo de Vergara (Arrarás), José de Telletxea (Errazu), Pedro Miguel de Arizcun (Arizu), Antonio de Artocha (Betelu), Anastasio Ostiz (Doneztebe), Félix de Mutuberría (Labayen)... Al llegar la Guerra Civil, sus superiores decidieron su traslado a Chile. Regresó a Pamplona en 1963 donde retomó su actividad musical como profesor en la Escolanía de San Antonio, organista y txistulari. Falleció en 1973.



El padre Hilario Olazarán con sus alumnos en Lekarotz.

## PROMOCIÓN MUNICIPAL Y RECELOS POLÍTICOS

Los concejales Serapio Jáuregui y Leoncio Urabayen y el teniente alcalde Ramón Unzu habían propuesto en 1921 al Ayuntamiento de Iruña unas muy acertadas sugerencias para organizar festejos durante las tardes de toros, especialmente para niños, «porque no todo el mundo puede ir a los toros». Entre otras ideas, en su escrito se pedía que siguiendo la tradición hasta hace muy poco tiempo practicada se organizaran bailes públicos con chistus y gaitas durante las tardes de las fiestas de San Fermín. Estos bailes podrían tener lugar en el bosquecillo de la Taconera, que atenuaría con su sombra los rigores del calor de aquellos días. Al parecer el ambiente entre nuestros municipios era propicio para el impulso de iniciativas tendentes a reforzar los aspectos de nuestra cultura tradicional. Particularmente entre jaimistas y nacionalistas. De ellos surge en 1923 la idea de crear una banda municipal de txistularis en Pamplona. El teniente de alcalde jaimista propuso el nombramiento de dos parejas de músicos con carácter municipal: una de «chistu y tamboril» y otra de gaiteros. Dada la tradición txistulari de Pamplona, la iniciativa parece interesante habida cuenta del ejemplo de ciudades hermanas que hace ya tiempo cuentan con sus propias bandas municipales de txistularis (Donostia, Vitoria-Gasteiz, Tolosa, Rentería, etc.).

Del asunto se ocupó largamente la prensa del momento desencadenándose una ardiente polémica de cariz político. El txistu, convertido en símbolo de la cultura vasca, se situó en el centro de un tenso debate. El *Diario de Navarra* y el *Pueblo Navarro* desaprubaban la iniciativa por considerar que «el txistu» era un elemento *extraño* a la cultura navarra. *La Voz de Navarra* sostuvo la opinión contraria. Y el *Pensamiento Navarro* media reconociendo el carácter de navarro del txistu y de su música pero prefiere la denominación de chunchunero frente a la de txistulari. Entre otros intelectuales, el influente Ignacio Baleztena, diputado carlista, demostró cómo el txistu había

sido instrumento principal en Pamplona hasta solo medio siglo atrás. La creación de la banda de txistularis fue finalmente aprobada por el ayuntamiento por quince votos a favor de jaimistas y nacionalistas vascos y tres en contra, de los mauristas y liberal, pero no llegaron a constituirse por «dificultades económicas» según la Comisión de Fomento y, más tarde, al ser disuelto el ayuntamiento por Primo de Rivera, por falta de voluntad política del nuevo gobierno municipal integrado por concejales nombrados directamente por el general Sánchez Ocaña y elegidos entre personas adictas al nuevo régimen. La dictadura primoriverista reprimió cualquier expresión sospechosa de atentar contra la unidad española. El acuerdo quedó sin cumplirse debiendo esperar la banda de txistularis diecinueve años más para ver la luz, en aparente paradoja, por la voluntad de un ayuntamiento franquista.

Durante la República, los centros vascos promocionaron el txistu hasta el punto de lograr su recuperación en lugares donde por olvidado se tuvo por importado, como sucedió en Sangüesa con el entusiasmo de Sixto Iragui, Alberto Aísa y los hermanos Erdozain. En Lizarra surge la banda de txistularis de Euzko Etxea integrada por Julián Castejón Ugarte, Benito Cubillas, Hipólito Casanellas Galarza y Fortún Castejón Ugarte. Por San Fermín chiquito de 1933 se celebró la asamblea de la asociación en el teatro Gayarre y en la plaza del Castillo el primer gran alarde de txistularis de que tenemos noticia organizado por esta. El ayuntamiento pamplonés entregó a su presidente, Sandalio Tejada, doscientas cincuenta pesetas de subvención. Al tiempo, tras casi veinte años de servicio festivo, los txistularis de Tolosa dejaron de ser invitados a sanfermines. La decisión municipal les fue comunicada por carta dirigida a Martínez de Lecea en 1932 en la que se explica «que se ha suprimido la asistencia del Ayuntamiento a las funciones religiosas de las Vísperas y Procesión, e igualmente las difíciles circunstancias actuales, rebajó el presupuesto de festejos por cuyas razones, sintiéndolo vivamente, no ha solicitado la cooperación de la banda de chistularis de su digna dirección». Volvieron en 1939.

## VALLS Y ZAPATERO, UN PUENTE INTERGENERACIONAL

En su ausencia son los txistularis locales quienes se ocupan de las fiestas del periodo republicano. En la comparsa de gigantes de 1931 tocaron: Benedicto Ochoa, Domingo Modrego, que luego será *silbotari* de la banda municipal, José Zumalde, Isidoro Zeligüeta, Esteban García, Juan Amatriain todos ellos de Pamplona, y Facundo Urcelay y Felipe Induráin, ambos de Olazagutía, con Antonio Artocha de Betelu. A ellos se sumarán Luis Valls, Rufino Valls y José Nagore para acompañar a los gigantes en su salida con motivo de la visita a Pamplona del Excmo. Sr. Presidente de la República Española. He aquí la identidad de estos músicos, ya próximos a nosotros: Luis Valls, Domingo Modrego, Pedro Zapatero, Isidoro Celigüeta, Baltasar García, Juan Amatriain, José Sumalde, Benedicto Ochoa y Facundo Urcelay.

Son nombres que enlazan dos tradiciones separadas por un largo tiempo de crisis. Cada una de sus biografías podría ilustrar el insólito sobrevenir del instrumento. Queda dicho que en 1923 inicia su actividad en la comparsa de gigantes de Iruñea el joven Luis Valls. Un músico popular y singular txistulari

que será en la capital navarra una conexión viva entre la tradición antigua y la académica. Tocó en la comparsa hasta 1976 y en sus últimos años lo hacía conjuntamente con jóvenes txistularis formados en el conservatorio y en las nuevas escuelas. Falleció en 1980 a los 77 años. Tres años más tarde se retiraba su inseparable *atabalari*, Pedro Zapatero, en la comparsa desde 1927. Valls y Zapatero han sido en Pamplona la prostrera traza de la antigua pareja de músicos.

En lo político, el rechazo del txistu por el nacionalismo español alcanza su máximo exponente práctico en el bando del comandante militar de Estella de 25 de septiembre de 1936. En él se ordena a «los elementos nacionalistas vascos» la entrega de todos los objetos y prendas de carácter separatista, prohíbe el empleo del saludo *agur*, los libros de la escuela vasca y, en cuanto al txistu dispone la entrega de los instrumentos porque en «Estella (el txistu) es planta exótica desconocida e importada por los que todos sabemos».

Por necesidad, la labor de los txistularis tras la Guerra Civil fue abnegada y muy meritoria. En un entorno políticamente hostil y sin recursos ni medios, fueron capaces de preservar el txistu y de asegurar su porvenir. Verdad es que distintos vectores convergían sobre el instrumento con fuerzas contrapuestas: de un lado la represión del vasquismo y sus símbolos que se sumaba al acusado declive natural del instrumento para el baile y la diversión. Y del otro, la reacción del nacionalismo vasco con su promoción panegirista de las señas identitarias que halló connivencia en la cruzada de la Iglesia católica contra el pecaminoso baile al agarrado fomentando el casto baile de txistu y tamboril. La firme campaña de la Acción Católica en los primeros años del franquismo fue el vehículo idóneo para un nuevo folclorismo. No se olvide que para el nacionalismo vasco católico el baile al agarrado, ya desde antes de la guerra, era una moda cosmopolita y vehículo de una cultura extraña. De forma coincidente en las formas, el tradicionalismo carlista, aliado político del franquismo, veía con buenos ojos la conservación de las costumbres populares autóctonas.

En la pastoral publicada en el *Boletín Oficial del Arzobispado* el 15 de junio de 1941, el arzobispo de Pamplona, Marcelino Olaechea, arremete contra el baile al agarrado y tacha a los bailes modernos como gravemente inmorales, al tiempo que ensalza los del txistu:

bailes que avanzan a galope a la más desenfadada lujuria, y advierte Padres y madres de familia, sabéis lo qué son gestos y contorsiones y apreturas de baile y fuego de la juventud(...) Los bailes en que se aprietan y estrechan el uno contra el otro y en los que se ejecutan pasos y suspensiones que son pausas o calderones del placer. Pero aclara que hablamos estrictamente de los bailes modernos o agarrados (...) No hablamos tampoco del baile al suelto entre jóvenes de ambos sexos: ese baile ágil, bello y decoroso, a los sonos del txistu y tamboril.

Así, la cruzada de la jerarquía católica contra el pecaminoso baile agarrado indultaba al proscrito instrumento separatista.

Volvieron pues los txistularis municipales de Tolosa a los sanfermines de 1939 invitados por el consistorio pamplonés mediante oficio dirigido al alcalde tolosarra en el que solicita autorización para que actúe «la Banda de Juglares de ese Municipio para que como antiguamente amenice dichas

fiestas...». La presencia de tamborileros tolosarras en las fiestas de San Fermín es antigua, pero como banda municipal acuden invitados desde 1913 bajo la dirección de Leandro Zabala hasta 1924 y luego la de Miguel Martínez de Lecea hasta 1973. Miguel Martínez de Lecea estuvo por tanto tocando en Pamplona durante cuarenta y siete años, con excepción del paréntesis republicano. La relación se restablece en 1980 bajo la dirección de Iñaki Letamendia que recoge el testigo de sus antecesores y lo mantiene hasta hoy.

## LA BANDA DE TXISTULARIS DEL AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA

La tardía fecha, año 1942, y las especiales circunstancias de la creación de la banda municipal pamplonesa merecen nuestra atención. Puede sorprender que la fundación de la Banda de Txistularis de Pamplona fuese al fin decidida por un ayuntamiento franquista en plena posguerra y en un ambiente donde los fantasmas de lo vasco como antiespañol son esgrimidos como excusa para su represión. Como queda dicho la voluntad del ayuntamiento de dotarse de una banda propia de txistularis no es nueva y allá quedaba el frustrado intento de 1923. Frustrado pero no olvidado.

La costumbre de contratar chunchuneros-txistularis para las fiestas de San Fermín y otras festividades es centenaria y respetable, pero una banda fija de la ciudad podría ahorrar gastos de desplazamiento y estancia y, sobre todo, el contar con una banda oficial de txistularis, en traje de gala, da empaque a la Corporación y añade un toque singular. En la decisión, sin duda, jugó un importante papel el tradicionalismo carlista todavía exultante. La conjunción de estos motivos y algún otro añadido, como el entusiasmo del concejal Agapito Peralta y el decidido apoyo del propio alcalde de la ciudad, el nartarra Juan Echandi Indart, determinan la propuesta de la Comisión de Fomento que cuajó en el acuerdo de creación de la banda de txistularis tomado en la sesión de Pleno del día 1 de mayo de 1942.

Según el acta de la sesión, el acuerdo dispuso que los uniformes para la banda de chistularis fueran similares a los que visten en actos de Corporación los clarineros y los timbaleros. En cuanto a las obligaciones, la Banda de Chistularis debía:

acompañar al Excmo. Ayuntamiento en cuantos actos asista en cuerpo de Corporación y se le requiera para ello; interpretar conciertos los días de Pascua de Resurrección, Ascensión, Fiestas de San Fermín, Santiago, Virgen de Agosto, La Purísima y Navidad, en los lugares, forma y hora que se señale; recorrer las calles de la Ciudad todos los domingos del año antes de Misa Mayor, ejecutando obras apropiadas; interpretar, alternando con la primera pareja de gaiteros, los bailables de los días festivos del año que se les señale y por las noches de los meses de verano que disponga la Comisión de Fomento; acompañar a la Comparsa de Gigantes y Cabezudos en cualquier salida que haga. Durante los días de las fiestas de San Fermín, se hallará a las órdenes de la Comisión de Fomento, la que determinará los servicios a ejecutar. Y cumplir cuantos servicios extraordinarios se le requiera para su ejecución.

De la literalidad del texto del acuerdo fundacional se desprende una voluntad del ayuntamiento de constituir una banda de txistularis con marcado carácter oficial e integrada en el protocolo de la Corporación. No así con los gaiteros cuyas funciones eran meramente festivas. Ciertamente, la denominada subvención resulta escasa aún para la época. Solo el txistu primero se sitúa a un nivel retributivo equivalente al cincuenta por ciento del salario de un funcionario municipal de bajo nivel. Pero obsérvese la disponibilidad y dedicación exigidas, máxime cuando todas las obligaciones deben realizarse en domingos y días de fiesta.

A escasos dos meses de San Fermín se impulsa con celeridad el expediente del concurso-oposición. La candidatura presentada es única: las cuatro solicitudes individuales corresponden a una única banda concursante constituida al efecto por Policarpo Garay. No hubo por tanto verdadera oposición en el sentido literal del término. Pero sí tuvieron que preparar la prueba completa y superar todos los trámites del proceso de selección. Lo constata el acta del tribunal:

Anunciado de viva voz el comienzo de los ejercicios concurren en primer lugar los Sres. componentes de la Banda de Chistularis, formada por D. Policarpo Garay Olavariaga, Chistulari primero, D. Eulogio Archanco Goñi, chistulari segundo, D. Florencio Andía Villanueva, silbote y D. Luis Gardeta Tornero, caja; los cuales interpretaron: Minueto de V. Monzón, Contrapás de Mendi-Mendiyan, de J.M. Usandizaga Potpourrit de aires vasco-navarros, de Inchausti y de libre elección, Basatsoritzu (sic), ejecutándose todas las obras con gran perfección, por lo que el Tribunal, unánimemente, acuerda considerarlos con la capacidad necesaria para efectuar todos los servicios que a esta Banda se le asignan.

Iniciaba su andadura una formación estable que hoy ofrece más de setenta actuaciones anuales a la ciudad.



Banda de Chistularis del Ayuntamiento de Pamplona (1943).

## NUEVAS COORDENADAS PARA EL RESURGIR DEL TXISTU Y EL TAMBORIL

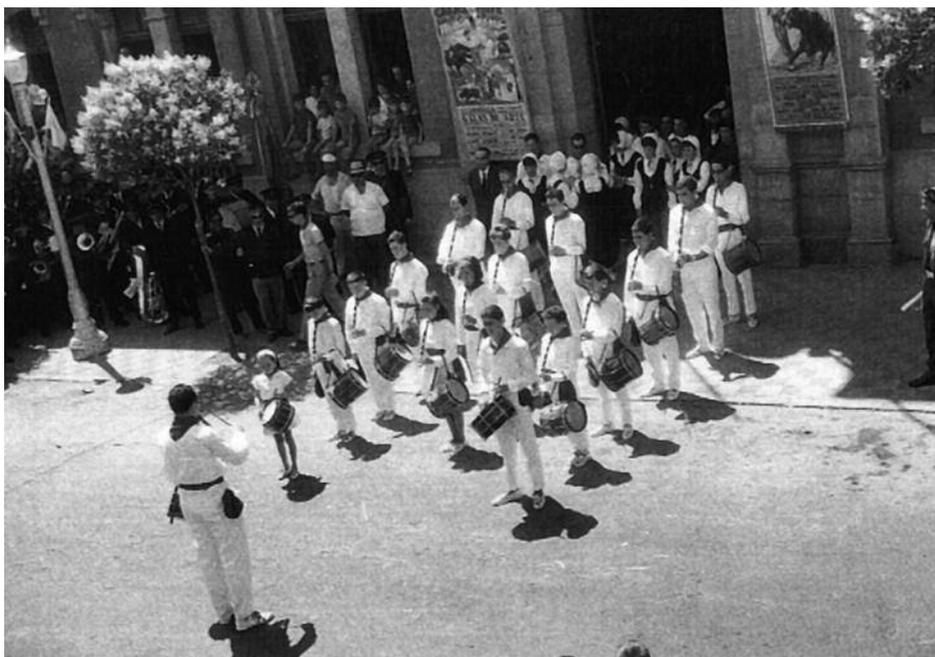
El 28 de septiembre de 1952 el Ayuntamiento de Eibar obtuvo el permiso de las autoridades franquistas para organizar una concentración de txistularis con el fin de conmemorar las bodas de plata de la proclamación en 1927 de la Virgen de Arrate como patrona de los txistularis. Latía la idea de resucitar la asociación pero las trabas políticas demoraron la autorización hasta 1955. Las rigurosas condiciones, las prohibiciones expresas y la censura eran desalentadoras. Pero la asociación bajo la presidencia de Luis Urteaga y con casi medio millar de socios reemprendió su actividad con la edición de su boletín trimestral, *Txistulari*. Razones de oportunidad y eficacia propias de la época aconsejaron la rotación bianual de la sede y la ejecutiva por las cuatro capitales vascas.

La crisis del txistu en Navarra, acentuada por la represión franquista, había reducido el censo a veinticuatro músicos en el año 1957 para toda la provincia. Pero la década de los sesenta dará un vuelco a la situación. Tras su refundación, la junta y sede de la Asociación de Txistularis del País Vasco-Navarro llega a Navarra en 1961. Cuenta con el apoyo de la Institución Príncipe de Viana y casi doscientos socios protectores tan solo en Pamplona. El ayuntamiento pamplonés impulsa en 1960 la enseñanza del txistu en la Academia Municipal de Música y nombra profesor a Policarpo Garay. La reconquista de un espacio social a partir de ese momento, a impulso de los movimientos culturales vasquistas, pudo contemplarse en el encuentro de 1962. Consecuencia del contexto entusiasta en el resurgimiento del txistu fue la concentración, en alarde y asamblea, de trescientos cincuenta txistularis en Iruña, el 23 de septiembre de 1962, con motivo de los Campeonatos del Mundo de Pelota Vasca. La presidencia y vicepresidencia de la Asociación de Txistularis del País Vasco recaían, respectivamente, en el vicepresidente de la Diputación Foral de Navarra y en el alcalde de Pamplona, instituciones que junto a las cajas de ahorros y otras empresas costearon todos los actos.



Grupo de txistularis en los sanfermines.

Cuatro años más tarde eran noventa y nueve los txistularis navarros censados por *Txistulari*. La Montaña conservaba sus activos chunchuneros y la mayor parte de ese incremento correspondía a la capital con veintinueve y a Estella con veintitrés nuevos tamborileros provenientes del grupo Padre Hilario Olazarán fundado por el txistulari y gaitero estellés José Miguel Aguirre Aristizabal. En Bera, al fallecer Pedro Etxenike, tocaba José Azkona. En Arriba, Martín Lopetegi y en Betelu Francisco Urrizalki. Tiburcio Almenar en Irurita y en Altsasu José Andrés Sánchez que se trasladó a vivir a Etxarri Aranatz donde formó una nueva banda. En 1962 la banda de txistularis en Sangüesa la forman Manuel Zorrilla, Luis M.<sup>a</sup> Vital, Jesús Bermejo y Manuel Ruiz. En lo sucesivo con Vital, gran ejecutante, el txistu en Sangüesa adquirirá un alto nivel. Las fiestas de Huarte-Pamplona –procesión y gigantes– eran responsabilidad de Luis M.<sup>a</sup> Irigoyen Aldave que se hacía acompañar por el joven pamplonés Miguel Tollar.



Grupo de txistularis en el cohete de fiestas de Estella de 1965.

En Pamplona lleva la voz cantante la banda municipal con Garay a la cabeza, pero hay más txistularis presentes en el calendario festivo como Larraz, Pisón, Arrarás, Azcona, Azketa, Andia y Belzunce. Florencio Andia, *silbotari* municipal, había dejado la banda y fue sustituido por Sixto Iragui. A esta nómina se unirán pronto una nueva generación compuesta por Cilveti y Orayen, que se integrarán en la banda del Ayuntamiento, Garbisu, Zabalza, Saldaña. La peña Oberena contaba con su propio cuadro de danzas y txistularis entre los que destacó, desde su fundación, Elías Martínez de Lecea.

El virtuoso txistulari Policarpo Garay Olavarriaga había nacido en Erandío en 1903 y por motivos profesionales llegó a Pamplona en 1934 donde montó un taller mecánico especializado en la rectificación de motores en la avenida de Carlos III. Al tiempo, tocaba el clarinete en la Banda del

Regimiento. Su amistad con el alcalde de Pamplona iba a influir en la creación de la Banda Municipal de Txistularis de la que fue director y txistu primero. Los ensayos se iniciaron en el propio taller. También se ocupó de la enseñanza como profesor de txistu en la Academia Municipal de Música, más tarde Conservatorio Pablo Sarasate en el que continuaría la labor docente del instrumento su hijo Santiago. Durante doce años, Policarpo fue el director habitual del alarde anual de txistularis de Iruña y de otros, como el de Tafalla en sus primeras ediciones. Falleció en 1975. Pero el apellido se mantuvo en la cumbre del txistularismo por la maestría de su hijo José Luis, miembro de la banda municipal durante diez años y muy querido concertista en Navarra y fuera de ella pues viajó con asiduidad con el grupo de danzas del ayuntamiento, con la coral de cámara, con el bailarín Antonio y con los ballets Olaeta. José Luis Garay, que dejó su música en varios discos, murió en Pamplona en 1999.

En Tafalla, en los años sesenta toma las riendas Koldo Cereceda y junto a él, Andoni Cortijo. Luego los sacerdotes de la parroquia, Javier Murillo y Pedro M.<sup>a</sup> Flamarique, crearon la Asociación Chiquilandia, cuna y sede de danzaris, txistularis, gaiteros y joteros. La academia de txistu era dirigida por Fernando Asa. El primer Alarde de txistularis de la Asociación de Txistularis del País Vasco en Tafalla tuvo lugar el 16 de agosto de 1970 y fue dirigido por Policarpo Garay. Desde entonces, y sin interrupción, es un apreciado número del programa festivo. En los años ochenta el grupo de txistularis Ezkanda asume la función protocolaria del acompañamiento a la Corporación en las solemnidades. Actualmente una treintena de chistularis conforman el grupo que actúa con regularidad en las fechas señaladas del calendario festivo de la ciudad.

No es el caso de Pamplona donde el Alarde de San Fermín de 1967 reunió en Iruña a doscientos txistularis y más de tres mil espectadores, todo un hito en el resurgir del folclore. El acto incluyó el baile popular de la *mutildantza* baztanesa *Bilantzikoa*. Pocos días después el *Baztandarren Biltzarra* que contó con quince carrozas y numerosos txistularis y acordeonistas registraría en Elizondo un éxito de participación de público.

En las tres primeras décadas de posguerra se produce el corte entre la generación ya añosa de la tradición oral, que apenas tuvo seguidores, y la de los jóvenes txistularis surgidos por centenares de las nuevas escuelas y academias. Unas precarias instituciones que tuvieron muy desigual resultado y que trabajaron, en general, con más tesón que capacidad. Cada pueblo conoció esta experiencia forjada en asociaciones culturales, clubes de montaña, grupos de danzas, centros parroquiales..., además de los conservatorios de música, en Pamplona el de Pablo Sarasate. La mayoría tuvieron una vida breve, pero no por ello estéril, y cedieron su función, en lógica, a las escuelas de música. Algunas otras lograron excelentes instrumentistas que han marcado el devenir del instrumento más allá de su ámbito local. Esta inusitada floración precipitó la inaplazable renovación del instrumento que había perdido sin remedio su viejo protagonismo en la música popular.

En la calle, los años setenta son de reposo y maduración tras la explosión de las dos décadas anteriores, caracterizadas por más cantidad que calidad. Se reorganizan grupos y bandas, otros desaparecen a medida que sus componentes asumen otras obligaciones y la enseñanza del instrumento expresa su

vocación curricular académica que se consolida, a impulso de José Ignacio Ansorena, en 1981 como enseñanza oficial, primero en el conservatorio y luego en las escuelas de música. También el modelo de enseñanza no estrictamente reglado ha bebido de las fuentes de la renovación académica. Es el modelo habitual en las actividades extraescolares de colegios e ikastolas o de asociaciones culturales, con desigual alcance y resultado.

Su funcionamiento ha sido similar. La administración local subvenciona escasamente al grupo que a cambio se compromete a mantener la escuela y la actividad txistulari pública para la que sea requerido: fiestas patronales y conciertos esporádicos. El éxito de estos grupos está en la complicidad del profesor con sus alumnos. Esta relación les permite prontamente compartir actividades musicales de menor compromiso técnico como las alboradas y pasacalles, y acrecentar la presencia del txistu en las calles. En algunos casos, la iniciativa particular ha devenido en académica. Así ocurrió en la Escuela de Txistu de la sociedad Oberena de Pamplona, dirigida por José Manuel Ecay, o las de Aoiz, Espinal, Mezquiritz, Baztan, Estella, Tafalla y Tudela. En los primeros años de la década de los setenta en Navarra dejaron su impronta la Escuela de Burlada, iniciativa del txistulari alsasuarra Joaquín Kanpion, alumno de Delfrade, integrada diez años después en la escuela de música municipal que ha sido cantera de excelentes profesionales.



Escuela de Txistu de Oberena (Pamplona, 1975).

## EL TAMBORIL POR OFICIO

La historia ha hecho del tamborilero o txistulari un músico profesional al servicio de la administración local y de la enseñanza académica. Pero no es ni ha sido el único modo de ser tamborilero. Siempre hubo distintos modos de ser juglar de tamboril, ya que junto al contratado o asalariado existieron tamborileros autónomos arraigados o vagabundos y otros meros aficionados que

compaginaban el esporádico oficio de tamboril con otro empleo o dedicación principal.

Juan Ignacio de Iztueta explicaba hace dos siglos que los tamborileros de finales del XVIII «solían ser de ordinario recogedores de sacos en los molinos, arrieros, carboneros y pastores que por afición y sin maestro alguno habían aprendido a tocar el tamboril, el silbo y la dulzaina». La imagen, largamente cultivada por la tradición literaria, presenta al txistulari como un varón sencillo de humilde condición y de ámbito rural. Pero fue precisamente a partir de aquella época cuando comenzaron a despuntar los tamborileros ilustrados a los que el mismo Iztueta acusa de menospreciar las danzas tradicionales y preferir «infames» melodías modernas. Melodías como minuetos, contrapases, *idiarenas* o *alkate soinuak* que hoy, naturalmente, se tienen por tradicionales.

Según esta distribución, la consideración social y el estatus personal del músico van a ser muy distintos. No es lo mismo «ser funcionario de una villa rica que vagabundear con un tamboril por los pueblos y barrios rurales». El funcionario está próximo a la autoridad y aunque sometido a ella goza de reconocimiento y retribución asegurada. El segundo, más visible en el medio rural, tocaba en solitario atendiendo a una larga y regular relación de festividades, pero debía simultanear su labor con otro oficio por lo general artesanal, lo que venía a llamarse «maestros de obra prima».

Y cabe hablar del tamborilero errante o vagabundo, reliquia del juglar medieval que se ganaba la vida tocando donde ajustaba un servicio. Su horizonte profesional no excedía de algunas semanas y estaba ligado al calendario festivo. Y no era infrecuente hallar en este grupo a miembros de etnias o clases marginadas, en concreto de gitanos y de agotes. El mejor ejemplo de este grupo lo tenemos en los sanfermines pamploneses en los tamborileros de etnia gitana cuyo origen geográfico, según los registros, solía variar de un año a otro. En fiestas juglares y lo que fuera menester fuera de ellas. Sus más conspicuos representantes han sido, sin lugar a dudas, Javier Etxeberria y Antonio Artotxa. A su vez, el tamborilero asalariado, estable, podía actuar por su cuenta si se lo permitían sus obligaciones. Lo cual no era sencillo porque el escaso tiempo libre que le dejaba su trabajo principal era ocupado por sus servicios musicales al municipio.

## FUNCIÓN PÚBLICA Y TAREAS COMPLEMENTARIAS

De modo alguno el peso específico de las clasificaciones apuntadas ha sido similar ni su definición invariable. Desde el siglo XVII se advierte el proceso de funcionarización del tamboril que se prolongará hasta bien entrado el siglo XX. El fenómeno fue menos acusado en Navarra por varios motivos: la conveniencia de asegurar el servicio público de la fiesta sin tener que recurrir en cada momento a su contratación, el interés de las autoridades, civil y religiosa, en controlar el ocio popular y la gradual inclusión del juglar tamboril en el protocolo municipal hasta el punto de que las funciones de esta naturaleza que le serán encomendadas llegarán con el tiempo a sobrepasar la netamente original, servir y dar vida al baile y la diversión.

Los registros municipales, mezquinos en sentimientos, contabilizan al detalle pagos y retribuciones. No es difícil, gracias a las pesquisas de los investigadores, comprobar que el salto de la antigua práctica de la contratación

directa por servicio y su liquidación inmediata a la del contrato fijo para todos los servicios del año tiene lugar en el último tercio del siglo XVII.

Pero, aunque importante y bien valorada, la dedicación del tamborilero a su principal menester no llenaba el horario de un funcionario. La dedicación exclusiva del txistulari municipal a la música es un régimen muy reciente que, pese a su probada eficacia, muy pocas localidades han implantado. De antiguo, el empleo de tamborilero público se caracterizó por aglutinar, a modo de añadidos justificadores de la nómina, las más distintas tareas. Si bien no eran de por sí exiguas sus obligaciones facultativas, el txistulari funcionario tuvo por lo común que compartirlas con otras más prosaicas. Incluimos entre las primeras: encabezar las salidas y traslados de la Corporación en procesiones, fiestas y romerías, y tocar en las mismas las piezas apropiadas; recibir a ilustres invitados; hacer el bailes en domingos y festivos y en las romerías; dar las dianas dominicales; animar los intermedios y tercios de los festejos taurinos; puntear los alardes y revistas de armas; etc.



La diana dominical (txistularis del Ayuntamiento de Pamplona).

Las segundas o complementarias consistían en menesteres igualmente públicos, siempre bajo un estricto principio de total disponibilidad repetido y recurrente en los contratos examinados. Entre las más chocantes con la mentalidad actual, constan las tareas de pregonero, cartero, sacristán, campanero, atalayero, enterrador, alhondiguero municipal, cuidador del reloj de la torre, sochantre parroquial, recaudador de arbitrios y derechos portuarios y hasta verdugo. Son trabajos que tienen en común la exigencia de presencia y disponibilidad, casi absolutas, y la discontinuidad de la labor de modo que, salvo ocasiones muy concretas que el consistorio sabría salvar, eran compatibles con la principal de tañer el tamboril.

Ramón Delfrade, el txistulari de Altsasu, fue empleado del propio ayuntamiento con funciones diversas como recogedor de la basura o pregonero del bando, que se anunciaba a toque de tambor, o de los avisos particulares, a toque de corneta.

Para completar su sueldo, el txistulari actuaba por su cuenta en felicitaciones, bodas y bautizos. Esta ha sido una función extensamente compartida por los tamborileros, no solo vascos, y muy característica. Ha sido una práctica común en muchos de ellos llevar su cómputo, lo que indica cierta conciencia de la singularidad, como el célebre Mauricio Elizalde, que sobrepasó el medio millar o el mismo Delfrade que tocó en las bodas de al menos dos generaciones de alsasuarras.



Los quintos de Altsasu por Santa Águeda con Delfrade (1946).

## TAMBORILEROS ESTABLES Y ERRANTES

Los documentos del Archivo Municipal de Pamplona muestran, tras la lectura detenida que hace Jesús Ramos, algo más de los dos tipos de juglares o chunchuneros. El que lo es ordinariamente en su lugar de residencia donde habita y comparte su afición musical con el desempeño de un oficio o profesión generalmente de carácter artesanal, y aquel otro, trashumante, que recorre una tras otra las múltiples fiestas de nuestra geografía en el más puro espíritu juglaresco del término.

No es frecuente que el primero sea propietario o casero, salvo excepción debida al haber adquirido esta condición posteriormente o al haber heredado de sus antepasados la vocación artística. Más habitualmente suele ser carpintero, carbonero, herrero, esportero, alpargatero, etc., oficios cuya probada destreza manual le acreditan como habitual constructor de sus propios silbos.

El chunchunero de esta clase toca en las fiestas y celebraciones de su pueblo; recibe unas monedas y se ocupa de las ordinarias funciones de las mece-

tas: alboradas, baile y toques solemnes. Y si la localidad tiene danzas rituales, debe dirigirlas. Dejará un hueco en su agenda para desplazarse en julio a Pamplona donde animará los sanfermines en compañía de otros muchos chunchuneros con los que compartirá experiencias y conocimientos que traerá consigo a su valle.

Los tamborileros actuaban por el precio ajustado tocando sus melodías no solo en las plazas públicas sino en las tabernas, ventas, posadas y demás sitios de reunión, en la que se solazan los jóvenes, en todo el tiempo que el señor alcalde anduviera de ronda. Y siempre que un grupo de jóvenes pensaba ir a una romería o fiesta de barrio, con ellos llevarían al tamborilero del pueblo, a fin de bailar mejor y más seguros con la melodía que este les precisaba. En los bailables que ofrecían por libre, la costumbre era que los danzantes pagasen al músico una pequeña cantidad por cada pieza bailada. En Pamplona, a comienzos del siglo XX, esta tarifa podía ser de cinco céntimos de peseta.

El tamborilero errante carece de arraigo y patrimonio. Toca en las fiestas a las que es llamado y es asiduo a las de la capital donde es contratado como tantos otros. En los «roldes» administrativos se le puede distinguir porque, como acabamos de ver, su lugar de origen, dato que el escribano siempre consigna, varía casi cada año. Entre estos se reconocen a menudo sagas enteras de familias gitanas, de raíz autóctona, empleadas en tañer el silbo vasco.

El txistulari gitano Francisco Jiménez es un caso paradigmático. Tocó por San Fermín durante medio siglo. Desde 1745 hasta 1795. Llega a tocar acompañado de sus dos hijos (dos txistus y tambor) y son calificados por el ayuntamiento pamplonés como «no muy buenos». Muy probablemente ejercería otro oficio nómada y por eso su procedencia censal es variada: Sangüesa, Salinas de Monreal, Tierra de Monreal, Yabar, Sesma, Irurzun, Pamplona, Ibarra, Ollo, Muruarte de Reta, Urroz, Salinas de Oro... Un buen año Jiménez intentó estafar al ayuntamiento pero fue descubierto. El escribano dejó escrito: «a este nada se le dio porque trampeó el tambolín dando a otro para que cobrase, como cobró».

Si a la baja condición social del oficio ministril le añadimos la incitación al pecado atribuida a su función, fácil es comprender que tal menester no fuese apetecido precisamente por nobles ciudadanos (existe constancia de un tamborilero al que, por serlo, le fue negada la comunión). Pero que el juglar fuese tenido de menos no impedía que fuera muy apreciado por el pueblo y en especial por los más jóvenes. Y su presunta falta de instrucción no fue nunca incompatible con poseer una amplia cultura, como siempre ha sucedido entre los campesinos, y que su autoridad en determinadas materias fuese reconocida. En los pequeños pueblos, el chunchunero era una persona apreciada, querida y respetada. Era esperado con ilusión para la fiesta y los mayordomos o *danbolin-nausiak* se ocupaban con esmero de su alojamiento y manutención. Llama la atención cómo, décadas después de su muerte, el nombre de muchos de ellos pervive en la memoria colectiva.

## GITANOS Y AGOTES

Un sobresaliente ejemplo de tamborilero independiente lo fue el admirado Javier Echeverría, *el chunchunero de Eskirotz*. Javier Echeverría Navarlaz, gitano y euskaldún, —quizá nacido en Arrieta de Arce— acudió contratado por

el Ayuntamiento de Pamplona para acompañar a los gigantes en las mañanas de San Fermín desde el año 1847 hasta 1909. Falleció en plenos sanfermines el día 11 de julio de 1911 a la edad, aseguran, de cien años. Sin duda ostenta el récord absoluto de años de servicio musicales a la ciudad: sesenta y dos. Creemos que de oficio principal fue esquilador, razón por la que se desplazaba por amplias zonas de ganadería lanar, lo que explica su voluble vecindad. En los sanfermines no se limitaba a cumplir con su obligación mañanera, sino que por la tarde tocaba por libre en la plaza del Castillo. Lo hacía a cambio de algunas monedas que los mozos y mozas le dejaban, ochenas que bien vendrían para redondear la exigua gratificación municipal.

El diario *El Aralar* publicaba:

En la multitud que acompañaba a la comitiva de gigantes y enanos, ediles y cabezudos, destacábase un bohemio pintarrajeado marsellés, de tez morena, labio grueso ligeramente gris, ojos negros y negras y encrespadas guedejas, tocando el clásico tum-tum. Este popular txistulari se llamaba Francisco Javier Echeverría, gitano de nacimiento, que vivía en el pueblo de Arrieta, de donde venía a Pamplona a pie todos los años, para acompañar a la pareja de gigantes negros. En 1909 vino por última vez, cuando contaba con 99 años.

Y Jenaro Iraizoz en su trabajo *Gitanos* dice que venía siempre a nuestras fiestas vestido con la misma raída indumentaria que consistía en «una amplia chaqueta o casaca de color canela, con ciertos “apliques” en el cuello y bocamangas, que no tenían ni mucho menos la categoría de brocados». Su medio de transporte era un «rústico jumento» y solía tocar sentado en un banco de la plaza del Castillo. Poco antes de morir, en uno de los caballitos de la feria se organizó una colecta en su favor. Se recaudaron 18,40 pesetas. Su viejo tamboril se conserva en el Archivo Municipal. De su txistu nada sabemos.



Javier Echeverría y su compañero.

No consta en la documentación examinada del Archivo Municipal que ningún juglar fuese tildado de agote. Sí aparece el calificativo gitano. Es muy probable que la condición maldita en Baztan no fuera advertida para el funcionario pamplonés. No así la de gitano, habitual en estos menesteres dado su carácter nómada y mendicante al tiempo que, a decir de Jenaro Iraizoz, astuto, pícaro, resentido, belicoso y creyente.

Félix Urabayen revela como agotes a los txistularis de Amaiur. En *El barrio maldito*, la configuración del espacio para la danza transforma la prosaica taberna en espacio sagrado, «prolongación del árbol de Gernika. Suenan las mutildantzak, pues no otra puede ser aquella música recogida, discreta, suave, tan parecida a los prados baztaneses...» y salta como un chispazo el recuerdo de la hemorragia de la emigración tan cruda y severa en la Montaña navarra. La pareja de músicos es la formación al uso: txistulari solo acompañado de caja o *atabalari*. La experiencia nos muestra que la disparidad de tipos y temperamentos en esta tan mínima sociedad es frecuente. Para su retrato Urabayen emplea sus conocimientos pictóricos. Insta después a hermanar lo divino, la eternidad, con lo sencillo y primitivo, en postura deliberada de homenaje a su tierra natal, para a continuación, con muy destacable sensibilidad, explicar la función del tambor en la construcción de la danza que en los buenos *atabalaris* va más allá del mero acompañamiento.

El repertorio es casi completo. En el repaso sistemático de las piezas más singulares del patrimonio musical baztanés, destaca la aguda percepción del autor al describir la melodía de compás inaprensible de la *sagar dantza* de Arizkun que aún hoy sigue cautivando al oyente atento, precisamente por su gozosa irregularidad: «una música llena de cabriolas y saltos, un ritmo extraño (...) Nada de inspiración cerebral; todo simple, alado, campestre».

Al hablar de *mutildantza*, el baile tradicional más estimable de Baztan, subraya el valor social de la iniciación en la danza para el joven baztanés, indica la correcta postura física y psicológica e insinúa el efecto sobrenatural que el círculo mágico causa en el *mutildanzari*. El *mutildantza* da paso al «canto de boda», *eztai soinuak*, colección de melodías incrustadas en la identidad baztanesa que sus chistularis han mantenido vivas con fervor tal como aparecen y se «escuchan» en el pasaje transcrito. La tarde culmina con una *sokadantza*.

Los agotes tuvieron fama de poseer gran sensibilidad para las artes y en particular para la danza y la música. Buenos txistularis baztaneses pertenecieron a este grupo marginado. Se entiende mejor su dedicación a la música y a la artesanía si tenemos en cuenta que les estaba vedado el derecho de propiedad de tierras y caseríos. Difícilmente los agotes podían ser ganaderos o labradores y procuraban el sustento desempeñando oficios menores de baja consideración. Tenían prohibido danzar y jugar con los demás vecinos –pues si tomaban parte en el baile eran excluidos–, pero sí podían ser tamborileros. También las ordenanzas del valle de Salazar admitían en 1620 que los agotes pudieran ser juglares.

## EL ALMA DE LA FIESTA

El txistulari acude a las fiestas de los pueblos y de los barrios de las ciudades y se convierte en su mismo centro. Esto sucedió hasta el siglo XIX y, en algunos valles, incluso hasta el siguiente. Por las numerosas entrevistas hechas a personas de edad avanzada en los valles prepirenaicos de Navarra sabemos en qué consistía el papel de nuestro chunchunero hace un siglo. En las fiestas de todos estos pueblos destaca siempre la figura del chunchunero, contratado por el mayordomo o *danbolinausia* –el mozo elegido entre todos para dirigir la fiesta–, que era recibido con gran entusiasmo, ya que su llegada marcaba el efectivo inicio de las mecetas. Los jóvenes, con el mayordomo al frente tocado con la boina con cin-

tas trenzadas, salían a recibir al chunchunero, que por lo general se desplazaba a pie, y ya desde las afueras del pueblo o barrio se iniciaba el recorrido musical con visita a las casas. Tal como nos lo cuentan sus protagonistas lo plasmó, tiempo ha, el escritor Julio Nombela al asistir a las fiestas del barrio de la Magdalena de Pamplona del año 1867: «El tamborilero, precedido por cuatro hermosos y robustos jóvenes, cuyas boinas estaban adornadas con vistosas cintas de colores recorría las calles seguido de una multitud de curiosos». Un ritual que devino en el arranque efectivo de la fiesta.

Subsiste en el recuerdo de los valles montañoses el nombre de los Dorremotz, padre e hijo, Manuel y José Ángel, originarios de Almandotz. La música de Auritz que tocaba José Ángel Dorremotz fue conservada en un cuaderno pautado, y más tarde publicada por Ángel Irigaray. Los Dorremotz crearon escuela. Así, el último chunchunero de los valles de Erro y Arce, Silverio Villanueva Usoz, fue probable discípulo de Manuel. Silverio nació en Aintzioa en 1867, pastoreó siendo niño en las faldas del Saioa y se hizo carpintero. Aprendió a tocar de oído y compaginaba su oficio con las fiestas de buen número de los pequeños pueblos de estos valles donde los suyos fueron los últimos sonidos del txistu, como nos recordaban en Linzoain, Orondritz, Urdiroz, Errea, Osteritz, Esnotz, Aintzioa o el mismo Auritz. Tocaba también el violín y la guitarra pero desdeñaba los modernos aires de baile. Al igual que otros tamborileros en Navarra, Silverio fue sustituido por músicos más versátiles como los hermanos Vizcay de Arrieta o los gaiteros de Aoiz y de Urroz. En los años veinte, el padre Hilario Olazarán invitó a Silverio durante unos días al convento Lekarotz donde transcribió buena parte de su repertorio.

Frente al trabajo ordinario y anónimo del artesano o del agricultor o del ganadero, el oficio del músico se antoja grato y donoso. El reconocimiento público, el aplauso, viene a suplir la escasa retribución que para la mayoría solía ser mero complemento de otra ocupación. Pero la suma de obligaciones es pesada y no hay día festivo para el tamborilero de esta condición. A partir de aquí es la fuerza de la tradición, o mejor el temor al rechazo social por su quebranto, el que en muchas ocasiones sostiene su vínculo con el ritual. Un vínculo que ni siquiera la muerte puede cancelar. El recuerdo permanece y, en ocasiones, los descendientes continúan la sagrada función. Las sagas familiares han sido numerosas en la historia del txistu vasco. Echeverría, Elizalde, Garay, Jiménez, Kanpion, Latierra, Olazarán. Una consecuencia del modo tradicional de la transmisión del conocimiento que se ensancha, sin quebrarse, con la enseñanza reglada y pública. Por esa sacralidad, la actividad del chunchunero trasciende de la mera ocupación laboral llegando a encarnarse en él mismo y deja un poso familiar siendo habitual que los hijos heredaran la tradición musical del padre y que incluso la casa o la familia reciba un patronímico relativo al instrumento como, por ejemplo, *Danborena*, *Danboliñ etxea*, *Txanbolin*, *Danbolinenea*, *Danbolinzar*.

## HABITUAL MAESTRO DE DANZAS

Una función añadida que la práctica ha vinculado al oficio y saber del tamborilero es la de ser maestro de danzas. Que el tamborilero sea un experto en las danzas que toca y dirige es elemental para la conservación y correcta transmisión del patrimonio musical. Una ocupación, más tácita que

expresa, que busca conservar el empleo manteniendo la utilidad de los saberes adquiridos.

Por su experiencia y formación, el txistulari ha sido enseñante y transmisor de las danzas tradicionales. Velando por su conservación en pureza. Por convicción pero también por obligación, ya que de algunos textos administrativos se deduce que el fracaso de la danza en solemne y ritual celebración podía ser achacado al tamborilero. Y más en aquellas danzas, como las *mutildantzak*, que exigen un considerable esfuerzo de memorización. Muchas de ellas, extensas, carecen de lógica interna y sus secuencias deben memorizarse por completo. De ahí la oportuna indicación del txistulari maestro.

Precisamente, en el mantenimiento y conservación de la *mutil dantza* baztanesa hay que citar a los txistularis Antonio Elizalde y José Telletxea a principios de siglo y después a Mauricio Elizalde, hijo del primero y sustituto del segundo, quien a partir de 1940 pasó al papel pautado el acervo musical que aprendió de su padre. De tal modo que cuando el P. Donostia pidió a Antonio Elizalde su colaboración para transcribir las melodías, este le indicó que su hijo ya lo había hecho. Reunido con Mauricio durante varios días en Lekaroz, el P. Donostia escribió las partituras que hoy conocemos. Todo esto tiene gran interés para el estudioso del folclore, porque la supervivencia de las mutildanzas, a diferencia de lo sucedido con otras danzas populares, se ha debido en un momento histórico determinado a una sola persona en la que ha convergido la tradición y sobre la que ha pivotado su posterior difusión.

En Navarra, hasta finales del siglo XIX, e incluso primeros del XX, el txistulari era un buen conocedor de los bailes tradicionales y populares que interpretaba: *sokadantza* o *aurreku*, *ingurutxos*, *mutil-dantza*, *dantzaki*, *iautziak*, *zortziko*... Del tipo *ingurutxo* eran los que correspondían a los barrios pamploneses. La denominación genérica «baile de la era» o *larraindantza*, proviene del espacio de tierra limpia y firme donde se celebraba el baile festivo, la comunal era de trillar. También han sido consagrados maestros y transmisores de las danzas tradicionales los txistularis Dorremotz de Almandotz, José Iribarren de Eugi, asiduo a los carnavales de Lantz y conservador de sus melodías, el beratarra Antonio Goia que enseñó y transcribió las *Makildantzak*, Ramón Delfrade que ayudado de los viejos danzaris locales y las similares melodías de Urdiain recuperó el *Zortziko* de Altsasu, Anastasio Ostiz en Doneztebe y el admirado Santiago Irigoyen de Lesaka.

## LA PÉRDIDA DE LA TRADICIÓN ORAL

Al tiempo que el humilde músico local perdía interés, los concejos más fuertes comenzaron a contratar músicos profesionales que debían buscar más lejos. Llamaban a los gaiteros de Aoiz, Urroz, Estella o Pamplona. Los gaiteros tocaron los aires tradicionales en la era comunal e introdujeron nuevas danzas en el baile de la noche en el que tocaban el violín y la guitarra o el clarinete. Los pueblos de precaria economía continuaron con el chunchunero o el acordeonista.

En todo caso, no es sencillo dar una precisa y general cronología pues los cambios no se producen al mismo tiempo y de forma tajante. En los valles

prepirenaicos navarros, de muy pequeñas entidades de población, puede afirmarse que hasta la segunda década del siglo veinte el txistu es aún predominante en las fiestas patronales. Luego será sustituido por la gaita, por el acordeón o por los quintetos de metal que incluían clarinete, trompeta, bombardino, bajo y caja. Los instrumentos más modestos seguirán sonando en fiestas menores o por el carnaval. De entrada, la cultura popular ofrece cierta resistencia a las nuevas modas. En el XIX, por ejemplo, el fandango era mal visto por exótico y llegó a prohibirse. Un cronista plasmaba la experiencia de 1929 en el Bidasoa y se lamentaba de que:

cuando se hizo el ferrocarril, se inició la costumbre de los bailes agrarados al son de esos acordeones imponderables; pero la costumbre un tanto audaz de aquellos tiempos y siempre reprobable, se refugió, huyendo de los pueblos, en las ventas del camino, más propicias a que en ellas dominaran durante unas horas las inclinaciones de las gentes de otros países. Por eso en las ventas domina más el acordeón que el txistu.

Al igual que en el resto de Europa, la transmisión oral, directa, del patrimonio cultural en Navarra tenía los días contados porque a lo largo del siglo veinte el mecanismo de entrega generacional se extingue como medio único de preservar las tradiciones. La biografía de algunos de estos txistularis, receptores y transmisores singulares de la tradición, es paradigma de esta práctica viva en paulatina transformación.

La cuajada tradición de danza de Santesteban cuenta con una cadena de transmisión cuyos eslabones mejor trabados fueron txistularis con sólida formación musical. El txistulari José Manuel Malcho, varias veces premiado como se ha dicho, era también el director de la banda de música. Malcho enseñó los rudimentos del txistu al joven Anastasio Ostiz Elizari, solista del coro parroquial. Dicen que en un solo día de trabajo logró tocar el instrumento. Nacido en Santesteban en 1876, Ostiz desde niño mostró su facilidad para la música, tocaba la flauta y estudiaba piano con Isidro Crespo. Sin duda tenía un gran futuro como músico —el ambiente de Santesteban era entonces muy proclive con la presencia del compositor y pianista Dámaso Zabalza y las visitas asiduas de Sarasate, Larregla o Gayarre— pero Anastasio tuvo que atender el comercio y taller familiar de calzado y guarnicionería, actividad que no le impidió hacerse cargo de la dirección de la banda de música y de cumplir con las tareas txistularis. Contra todo pronóstico, la mitad de los músicos eran niños o adolescentes, la banda de Santesteban dirigida por Ostiz se hizo con el primer premio del concurso de bandas celebrado en el teatro Gayarre de Pamplona en 1918. Ostiz aprendió, conservó y transcribió el repertorio de danzas y melodías tradicionales de Doneztebe, baile de la bandera, *Edate*, *Mutildantza*, *Dantzaluze*, *Trapatan*... que tras él sonarían en los labios de sus discípulos Francisco Tellechea Micheltoarena y Francisco Eraso Alduncin. Anastasio Ostiz falleció en 1959 en la villa que le vio nacer.

Ramón Delfrade Mendikute nació en Altsasu en 1892 en el seno de una familia de marcada influencia musical —un tío era director de la Banda de Música de Altsasu y otro fue organista en Zaragoza— y desde niño mostró habilidad para la música, como advirtió Taberna, el prestigioso organista. Ramón fue seminarista, aprendió solfeo, llegó a tocar varios instrumentos en la banda. La decisión de pasarse al txistu fue económica. En su época, el txis-

tu no tenía competencia en Altsasu y era reclamado para bodas, bautizos y todas las fiestas. El dinero le venía muy bien y la diversión no le disgustaba. Fue txistulari durante casi cincuenta años. Sus obligaciones como txistulari municipal eran las habituales del oficio: los domingos, la diana y un pequeño concierto tras la misa en la plaza; por la tarde, de nuevo en la plaza y alternando con la banda, los bailables. Y en fiestas, lo que manda la tradición: acompañar a los quintos en Santa Águeda, dianas y romería en San Juan, San Pedro, Virgen de Erkuden y en las patronales por la Cruz de septiembre.

A comienzos del siglo veinte nació en Ziga Tomás Bidegain. Hijo de madre soltera, sirvienta del palacio de Zigaurre, pobre y agote. Nadie hubiera dado un céntimo por el futuro de aquel niño. Pero el señor de Zigaurre, probable progenitor, quiso darle educación. Entre otras enseñanzas, aprendió música y txistu con el cura de Irurita. Años después, se estableció en Almandoz donde fundó su familia y compaginó el trabajo, en la cantera primero y en la Central después, con la práctica del txistu. Le acompañaba con el atabal su cuñado, Pedro Etxeberria de Lesaka. Tocaban en Almandoz y en los pueblos vecinos. Su repertorio incluía los bailes populares y tradicionales como *mutildantza*. Compartió tareas con frecuencia con Mauricio Elizalde al que, dicen, enseñó algunas de las viejas melodías que conocía. Falleció en 1978. Sus descendientes regentan el afamado restaurante Beola en Almandotz donde conservan su txistu y tamboril y una talla en madera del txistulari de gran tamaño.

Antonio Elizalde fue depositario singular del patrimonio folclórico musical del Baztan por acopio de los saberes de los viejos chunchuneros Manuel y José Ángel Dorremotz, Pixu de Amaiur y Xamar de Erratzu. Antonio había nacido en Anitz en 1884 pero cuando tenía tres años su familia se trasladó a Amaiur donde aprendió a tocar el txistu y el clarinete. Sus primeras actuaciones, por los pueblos del Baztan, las hizo con Ignacio Santxotena, txistulari de Irurita. Antonio aprendía en cada pueblo sus viejas danzas y melodías. En 1924, casado y con cuatro hijos, fijó su residencia en el caserío Martintonea de Arizkun donde obtuvo la plaza de txistulari primero siendo José Telletxea la segunda voz y Manuel Jauregi el *atabalari*.

Su hijo, Mauricio Elizalde Etxeberria, fue un excepcional txistulari de la antigua tradición. Nació y falleció en Arizkun (1915-1992). La singularidad de su función en el tiempo crítico de la transición cultural hizo que la fama de Mauricio sobrepasara la debida a aquella, llegando a constituirse él mismo en un tesoro vivo del patrimonio cultural vasco. Aprendió a tocar con su padre, Antonio, con el que más tarde formó pareja al relevar a José Telletxea, tanto con el txistu como con el clarinete, y del que adquirió el valioso legado musical. Fue txistulari de Amaiur y luego de Elizondo, donde se retiró tras sesenta años de actividad intensa en todo el valle. Era habitual en las fiestas patronales de Elbete, Lekarotz, Gartzain, Elizondo..., con más de cuatrocientas bodas, medio centenar de misas nuevas, homenajes y celebraciones, los *Baztandarren Biltzarra* y decenas de actuaciones fuera del valle y en los medios audiovisuales. Grabó tres discos. Adquirió formación musical de los organistas de Amaiur y de Erratzu lo que le permitió, de muy joven, pasar a papel pautado un centenar de melodías del repertorio baztanés. Su figura es inseparable de la de su *atabalari*, Félix Iriarte.

Los nuevos aires de baile provocaron en ciertos casos un desplazamiento de instrumento musical. Bien fuera por respeto a la tradición o bien por limitación técnica, algunos txistularis cambiaban de instrumento para tocar un aire moderno como la polca, la mazurca o la habanera. A este fin, Mauricio Elizalde utilizaba el clarinete. No fue esta, sin embargo, la actitud mayoritaria que adoptaron los *flabiolaires* catalanes o los tamborileros castellanos. En Vasconia hay otra explicación. La coacción de la Iglesia en su sempiterna cruzada contra la inmoralidad de los bailes tuvo efecto en el ánimo del desvalido txistulari rural.



Mauricio Elizalde y Félix Iriarte.

Leitza conoció en 1905 un singular episodio de coerción eclesial que silenció el txistu durante más de una década. La fogosidad y arrebató que el misionero Saturnino Iburguren empleó en el sermón en el que maldecía a los *dانبoliñeros* acalló a los txistularis leizarras e hizo que dos de ellos, Manuel Lazkano y Joxe Martín Sukunza, destrozaran y arrojaran al fuego sus instrumentos. El primero, de 67 años, vivía en la casa que luego se conoció como *Dانبoliñ etxea*. Joxe Martín Sukunza, trece años más joven que Lazkano, aprendió a tocar por su cuenta tras adquirir los instrumentos del fallecido txistulari de Gorriti. Por suerte, a la prédica del jesuita, sobrevivió en Leitza el sonido de los txistus de Miguel Antonio Barriola *Pastain*, fallecido en 1945, cuyo repertorio acogía toda clase de melodías y bailes, y el de Ebarixto Elduaien. Ebarixto falleció trágicamente en 1931 arrollado por el tren. Cuando el padre Olazarán le recogió datos y melodías dicen que al ver las partituras, Ebarixto exclamó sorprendido «¿has puesto mi música en esas rejass?» Hay recuerdo también de Joxe Arribillaga y de los Tolatxenetarrak: Claudio, Fermín y Kandido Azpirotz; hasta llegar a Ángel Alduntzin. Y de los *atabalaris* Miel Elduayen y Joan Barriola.

El folclore lesakarra del siglo XX es deudor del buenhacer del txistulari y compositor Santiago Irigoyen Igoa que nació en la villa en 1913. Tocó el trombón y la trompeta en la banda de música de la que llegó a ser subdirector. Se inició en el txistu de forma autodidacta y recibió clases de Alejandro Lizaso, txistulari de Rentería. Fue txistulari municipal de Lesaka y profesor del instrumento con centenares de alumnos a lo largo de sus muchos años de docencia. Falleció en 2007. Alguna de sus composiciones forma parte del repertorio popular de los txistularis.

## EL TESTIMONIO DE UN POETA

En sus sanfermines literarios Félix Urabayen ofrece una estampa que refleja bien el txistularismo del cambio de siglo en Iruña:

En un banco retirado, Javier Echeverría, el gran chunchunero de Esquíroz, un gitano de noventa años, solitario y melancólico, desgranaba las notas indígenas de lento compás. Solía tener más mirones que bailarines. Frente a la Diputación poníase el chunchunero de Anoz. Sus purru-saldas y zorzicos acusaban ya el mestizaje de la transición artística; sabían un poco a jotas y polcas. Al fin Anoz es un pueblo de la cuenca...

En pocas palabras, Urabayen resume todo un mundo musical en profunda transformación. Es valioso su testimonio sobre la condición histórica del chunchún como oficio menor y marginal propio de ciudadanos capitidismuidos, afinadamente encarnado por el gitano de Eskirotz. El txistularismo del siglo XX dará un vuelco a esta concepción. El repertorio de Echeverría es autóctono, «indígena», la lentitud habrá que atribuirle a la edad del ejecutante, mientras el músico de Anoz se muestra permeable a las nuevas formas musicales caracterizadas por los aires de jota y de polca. La cuenca de Pamplona, abierta y en permanente comunicación con la ciudad, agiliza la transmisión cultural. Que el humilde publicito de Anoz contara con chunchunero deja traslucir el fúlgido pasado txistulari.

Urabayen es un testigo perspicaz de una transición musical que no se limita a los aires y estilos sino que viene estrechamente vinculada a los músicos y los instrumentos. Los gaiteros abarcan todos los estilos. Son polivalentes: del zorrico a la jota pasando por el vals. Baile suelto en la estival era comunal y agarrado en recoletos lugares. La nómina detalla procedencias conocidas y celebradas. La gaita muestra facultades que la vieja flauta de tres agujeros no había sabido explorar. Extinguía inexorablemente el chunchún y con él su cultura folclórica. Lo razona así el novelista:

En Pamplona no están ya en boga los chistularis. El chistu es la gaita a media voz y requiere una habilidad especial al mover los dedos utilizados en forma de silbos. (...) El chistu es individual; necesita un aire lento, la decoración verde del prado y al fondo unas montañas muy altas que sirvan a las notas de matriz y de fosa. La música del chistu es tarda y tiene sabor de sidra; la de la gaita ribera es dinámica, chillona y picante, a semejanza de los ajos de Funes y los mostos de Cirauqui...

El divorcio entre el chunchún popular del *Barrio Maldito* y el nuevo txistu académico será ya inexorable. La gaita, empero, merced a Romano y su saga estellesa, había tomado la delantera en el forzado cambio cultural. El armónico dúo, que los silbos pretendidamente reformados por los ilustrados un siglo antes eran capaces de ofrecer para deleite de los oídos, no había llegado a los valles navarros. Tampoco sus habitantes hubiesen hallado utilidad festiva en los sobrios y envarados repertorios de las pomposas bandas de txistularis como la disfrutaban del chunchún. En esta transformación pesará también, y mucho, la condición de instrumento simbólico de la cultura vasca interpretada por el nacionalismo aranista que va a condicionar su devenir.

## EL TXISTU ACADÉMICO

Olvidados los juglares vagabundos y los humildes chunchuneros, los txistularis contemporáneos viven hoy una suerte de divorcio entre la academia y la calle. Siendo el txistu un instrumento forjado en espacios públicos y abiertos como la plaza, las calles, las campas en torno a las ermitas..., sorprende ver que el txistulari académico tiende a rehuirlos. La ciudad se muestra hostil a la débil música tradicional. Salvo en el tranquilo casco viejo de la alborada dominical, el nivel de ruido ambiental abrumba al txistu y desasosiega al músico. El acto musical callejero, espontáneo o programado, recibe muy a menudo la fría acogida del público ajeno y desinteresado. El frío, la lluvia o el calor extremos, que poco parecían afectar a los antiguos tamborileros, disuaden al músico habituado al confort del aula, el auditorio o la sala de conciertos. El modo académico exige atril, posición sentada, programa y público oyente y pasivo. Los elementos están controlados. Nada que ver con la interpretación de las piezas de memoria, en marcha y con tamboril con el público participando e interactuando con el músico. En la calle el txistulari debe saber dominar el entorno festivo, conocer los gustos y necesidades del público y decir con inteligencia cómo atraerlo y satisfacerlo. Y cuando decimos la calle, hablamos de cualquier espacio festivo con público en libertad, incluyendo la sobremesa de una celebración o una excursión escolar.

El debate entre mejorar el txistu o conservarlo tal cual es tan antiguo como el instrumento. Siendo propio de la naturaleza humana aplicar la inteligencia para perfeccionar los útiles que satisfacen sus necesidades quizá lo que se discute no sea la innovación, inevitable para la supervivencia, sino su ritmo. El propósito de lograr un instrumento del que no hubiera que avergonzarse musicalmente marcó el quehacer de sus renovadores. Un viejo afán.

A finales del XVIII, quien fuera conocido como *Pepe Antón* redactó un método que puede ser la primera manifestación documentada de la preocupación por la normalización y afinación del txistu. Esta inquietud no fue la única. En la misma época hay varias noticias que hablan de la capacidad del instrumento para el dúo o la interpretación virtuosística. Como la del tamborilero municipal de Bilbao, José Javier de Echevarría que con Vicente *Danbolín* tocó en privado y a dúo de silbos durante tres cuartos de hora para el rey Carlos IV en un acto auspiciado por el duque de Medinaceli.

Durante el XIX el txistu evolucionó hacia un perfeccionamiento técnico y una afinación ajustada a los cánones de la música culta occidental. Obra como noticia antigua dada por Iztueta la del txistulari Vicente Ibarguren, juglar de San Sebastián, que a principios del XIX interpretó al txistu en Madrid, con éxito, un concierto escrito para violín. Tal era el mismo Ibarguren el que viajó a Madrid, llevado por el duque de Medinaceli, y entusiasmó a sus oyentes en un salón aristocrático, tocando la *Ezpata-Dantza*. También sabemos por el periódico *La Zarzuela* de Madrid (3 de mayo de 1856) del virtuosismo del vitoriano Baltasar de Manteli (1748-1831) del que se cuenta que tenía tal habilidad, que podía tocar dos silbos a la vez, y en esta forma piezas de gran dificultad; por ejemplo, unas variaciones sobre el tema «Oh cara armonía» de *La flauta mágica* de Mozart. A pesar de ello, en Navarra, la mayor parte de nuestros juglares locales permaneció al margen de tales transformaciones. Este retraso fue advertido por la élite cultural y caló en el ánimo de los pro-

pios chistularis hasta provocar en muchos de ellos un cierto complejo cuya superación bien puede explicar los denodados esfuerzos de los más audaces y preparados para situar al txistu al nivel de los instrumentos académicos. Una preocupación que tardó en dar sus frutos y que no siempre fue comprendida.

En 1972 vieron la luz los treinta estudios y las veinte nuevas melodías vascas para txistu con las que su autor, Rodrigo Alfredo de Santiago, quiso romper con determinadas clases estamentales artístico-musicales tradicionales y dotar al txistu de nuevos materiales que fueran a un tiempo base para una imprescindible evolución en ambos campos: dominio interpretativo –en el txistu– y creación musical –instrumental– en la composición. Era un nuevo eslabón en la cadena que inició el P. Hilario y continuó Isidro Ansorena, con un planteamiento diferente que tuvo una inicial escasa acogida por su dificultad y sus frutos han madurado tardíamente.

Cuando el Grupo Experimental de Txistu de Javier Hernández Arsuaga en 1971 realizaba esfuerzos para situar al instrumento a la altura de cualquier otro de los llamados universales, ya se escucharon voces reivindicando la naturaleza asilvestrada del txistu con su escala no temperada y en contra de su afinación académica. Eran en ocasiones músicos de prestigio los que repudiaban esta evolución y defendía la «impureza» característica del txistu. Pero también han sido grandes músicos los que han impulsado la afinación del instrumento. Quienes trabajan por el desarrollo del txistu consideran legítima la pretensión de ensanchar sus posibilidades, porque lo auténtico no es un concepto absoluto. Esta inflexión en la historia contemporánea del txistu ha tenido un protagonista, el donostiarra José Ignacio Ansorena que en el último cuarto del siglo XX se implicó en la investigación de los antiguos repertorios, de las técnicas de los viejos maestros e inició el proceso de afinación y normalización pedagógica. Como en todo aquello que pervive, sin la evolución del txistu y el tamboril y su técnica de ejecución hablaríamos de él como un raro objeto etnográfico. De lo que cabría deducir que la cuestión de fondo no es la innovación, inexorable, sino su ritmo. De modo que los necesarios e imprescindibles cambios lleguen en armonía con la naturaleza y voluntad de los usuarios y destinatarios de las tradiciones. Sin sobresaltos. La historia del txistu y el tamboril es una prolongada prueba de ingenio y adaptación. Desde su feliz invención hasta su milagrosa supervivencia. Como dijeron los clásicos, si sirve para lo que fue fabricado, bien está.

Decíamos al comienzo que el objetivo del estudio era narrar el devenir del txistu y el tamboril en Navarra, pero había otra intención implícita: la de reivindicar el lugar que el txistu merece en nuestra cultura autóctona y el de Navarra en la historia del instrumento. El lector juzgará si lo hemos logrado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, H., *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1970.  
ANSORENA MINER, J. I., *Txistu Gozoa, Erdi Mail*, San Sebastián, Erviti, 1990.

- ANSORENA MIRANDA, J. L., *Txistua eta txistulariak*, Donostia, Kutxa Fundazioa, Txistu Ikaskizunak, Caja Laboral, [1978] 1996.
- ARANA MARTIJA, J. A., *Música Vasca*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976.
- ARANBURU URTASUN, M., *Txuntxuneros de Iruña*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1993.
- *Niebla y Cristal. Una historia del Txistu y de los Txistularis*, Pamplona, Pamiela, 2008.
- AUSONI, A., *La Música*, Barcelona, Electa, 2006.
- BAINES, A., *Historia de los instrumentos musicales*, Madrid, Taurus, 1988.
- BOSMANS, W., *Eenhandsfluit en Trom in de Lage Landen*, Alamire, Peer, 1991.
- CARO BAROJA, J., *De la vida rural vasca*, San Sebastián, Txertoa, 1974.
- DE AZKUE, R. M.<sup>a</sup>, *Cancionero Popular Vasco*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir. y coor. general); J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta (dirs. adjuntos); M.<sup>a</sup> L. González Peña (secretaría técnica), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- HUMBOLDT, W. VON, *Los vascos: apuntes sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*, traducción de Telesforo de Aranzadi, Donostia-San Sebastián, Auñamendi, 1975.
- IDOATE, F., *Rincones de la historia de Navarra*, Pamplona, Aramburu, 1979.
- IRAIZOZ UNZUÉ, J., *Gitanos*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1973.
- IRIBARREN, J. M.<sup>a</sup>, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1975.
- *Vocabulario Navarro*, nueva edición preparada y ampliada por R. Ollaquindía, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984.
- IRIGARAY APAT, A., *Estampas del Pirineo*, Madrid, Librería San Martín, Pamplona, Regino Bescansa, Eusebio Ostéiz, San Sebastián, Manuel Conde López, 1933.
- JIMENO JURÍO, J. M.<sup>a</sup>, «La fiesta del Corpus en Tierra Estella», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 50, 1987, pp. 197-238.
- LACARRA, J. M.<sup>a</sup>, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1975.
- MARTÍ I PÉREZ, J., *El folclorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- MICHELENA, L., *Diccionario general vasco = Orotariko euskal hiztegia*, Bilbao, Desclée de Brouwer, Mensajero, 1987.
- OLAZARÁN DE ESTELLA, P. HILARIO, *Tratado de Txistu y Gaita*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1972.
- P. DONOSTIA, *Cancionero Vasco*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1994.
- RAMOS MARTÍNEZ, J., «Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona (1700-1800)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 52, 1988.
- RAMOS MARTÍNEZ, J., «La danza en las fiestas y ceremoniales de Iruña a través de la historia», en K. Fernández de Larrinoa (ed.), *Fronteras y Puentes culturales. Danza tradicional e identidad social*, Pamplona, Pamiela, 1998.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario geográfico-histórico de España*, Madrid, 1802.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.
- SALES TIRAPU, J. L. y URSUA IRIGOYEN, I., *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1988.
- SANCHEZ EQUIZA, C., *Del danbolin al silbo. Txistu tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*, Pamplona, Euskal Herriko Txistularien Elkarte, 1999.
- *Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*, Tafalla, Altafaylla, 2005.
- TRANCHEFORT, F.-R., *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- URABAYEN, F., *El barrio maldito*, Pamplona, Pamiela, 1988.
- URBELTZ NAVARRO, J. A., *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- *Dantzak*, Bilbao, Caja Laboral Popular, 1978.
- YANGUAS Y MIRANDA, J., *Diccionario de Antigüedades del Reino de Navarra*. Pamplona, 1964.

## RESUMEN

*El txistu y el tamboril en Navarra*

El conjunto flauta y tambor tocado por un solo ejecutante fue, probablemente, una invención medieval europea que se propagó con celeridad por los reinos cristianos. A Navarra llegó tempranamente a través del Camino de Santiago para dar vida a la danza en la corte y en la plaza. Al decaer en la primera, se asentó en la tradición popular donde ha forjado su propia historia. El músico fue conocido como juglar, tamborino, *danbolin* o chunchunero hasta su moderna denominación: txistulari. Pese a las continuas medidas represoras por su vínculo con el pecaminoso baile, el oficio de tamborilero aseguró su estabilidad por la institución de la danza de autoridades, su municipalización como soporte y control de las diversiones y de otros servicios públicos y una acreditada habilidad para conjugar tradición y modernidad. Oportunas modificaciones técnicas y una nueva orientación musical, atribuibles al pensamiento ilustrado, lo situaron en las puertas de su actual naturaleza artística y acomodo social. Sin embargo, la moda urbana decimonónica renunció al txistu como instrumento principal para el baile pero lo situó en el patrimonio inmaterial. Tras la última centuria, dinámica y compleja, el txistu suena en el siglo XXI conservando sus rasgos históricos y enriquecido en su esencia musical.

**Palabras clave:** txistu; txistulari; flauta de tres agujeros; danza; folclore; identidad; música popular; Navarra.

## LABURPENA

*Txistu eta danbor nafarroako*

Txistu-danbolina, musikari bakar batek jotako musika tresna gisa, Erdi Aroko European sortu zen, antza. Azkar erresuma kristaueetan zehar zabaldu zen. Nafarroara goiz iritsi zen Done Jakue bideari esker eta bizia eman zion dantzari, Gortean eta plazan. Hura gainbehera etortzerakoan, herriko tradizioan finkatu zen, non bere historia izanen baitzuen. Musikaria juglarea, tanborinoa, danbolina edo ttuntuneroa izenekin ezagutu zen, izendapen modernora arte: txistularia. Dantza bekatutsuekin loturik egoteagatik, neurri errepreziogile etengabeak ezagutu zituen arren, danbolineroen ogibideak bidea egin zuen, agintarien dantza sortzean eta dibertsioak eta bestelako zerbitzu publikoak osatu eta kontrolatzeko udalen tresna bihurtzean, tradizioa eta modernotasuna batzeko trebetasuna frogatu baitzuen. Pentsamendu ilustratuaren garaian, aldaketa tekniko egokiek eta musika-orientazio berriek gaur egungo izaera artistikoaren eta egokitze sozialaren atarietan kokatu zuten. XIX. mendean, kaleko modak uko egin zion txistuari dantzarako tresna nagusi bezala, baina ondare immaterialaren osagai bihurtu zen. Azken mende dinamiko eta konplexuaren ondoren, txistuak bere musika-funtsa aberastu du XXI. mendean, bere ezaugarri historikoak galdu gabe.

**Gako hitzak:** txistu; txistulari; hiru zuloko flauta; dantza; folclore; identitatea; herri musika; Nafarroa.

## ABSTRACT

*The txistu and drum in Navarre*

The pipe and tabor played by a single performer was probably a medieval European invention quickly propagated through the Christian kingdoms. It came to Navarre very soon, across the Way of Saint James, and brought life to dance in Court and in the street. When the former decayed, it settled in the folk tradition where it has forged its own history. The musician was called

minstrel, tambourine, danbolin or chunchunero until its modern name: txistulari. Despite the continuous repressive measures because of his connection with the sinful dance, the piper assured the stability of the profession thanks to the institution of the dance of authorities, its municipalization as support and control of the diversions and other public services and an accredited ability to combine tradition and modernity. Appropriate technical changes and a new musical direction, attributable to the Enlightenment, placed it at the doors of its current artistic nature and social acceptance. The nineteenth-century urban fashion gave up using txistu as the main instrument for the ball but placed it into intangible cultural heritage. Since the last century, complex and dynamic, the txistu has sounded in the XXIst century preserving its historical features and enriching its musical substance.

**Keywords:** txistu; txistulari; three-hole flute; dance; folklore; identity; popular music; Navarre.