

# El *txistu* como instrumento de comunicación de la identidad vasca

*Leyre Arrieta*

*Alexander Iribar*

## 1. Introducción: Identidad y nacionalismo

El objetivo de este capítulo es analizar el papel del *txistu*<sup>1</sup> como instrumento de comunicación de la identidad vasca. Consideramos que examinar cómo fue posible que este sencillo instrumento musical adquiriera un significado identitario tan potente, cuándo se produjo, de qué manera se ha mantenido y evolucionado, puede proporcionar una visión diferente y enriquecida sobre este elemento cultural característico del País Vasco, pero también acerca de la identidad vasca y, en definitiva, acerca de cómo somos los vascos.

Tras una primera y muy breve aproximación teórica al tema de estudio, relacionando nacionalismo y música, en el segundo apartado se repasa la historia del instrumento, que culmina con la afirmación expresa de su genuina vasquidad. Seguidamente (3) se describe la formulación definitiva del carácter identitario del *txistu* desarrollada por el nacionalismo vasco. El cuarto apartado estudia el tratamiento que, desde una posición claramente nacionalista, realizan los propios *txistularis*<sup>2</sup> a través de su Asociación de *Txistularis* del País Vasco. Por último, se exponen las conclusiones principales del trabajo y se señalan algunas cuestiones pendientes.

---

1 Mantendremos en adelante la grafía vasca sin destacarla con letra cursiva, ya que, al ser el instrumento el objeto de estudio del capítulo, se mencionará con frecuencia.

2 Personas que tocan el *txistu* y el tamboril. También mantendremos en este caso la grafía vasca.

La investigación en torno a la música posee un evidente interés en el contexto de los estudios culturales. Uno de los aspectos más trabajados, en este sentido, es la relación entre nacionalismo y música, y la llamada *música nacional* (Collado, 2016: 3). Si bien es cierto que otros grupos e ideologías también se sirvieron y se han servido de la música y de los símbolos musicales para fomentar la cohesión interna de las comunidades y la diferenciación respecto a otras colectividades, fue sobre todo en los movimientos nacionalistas europeos, especialmente en el s. XIX, donde la música jugó un papel clave a la hora de edificar una identidad colectiva. La música (y con ella la danza) es capaz, no sólo de expresar y provocar emociones (Juslin, 1997; Guéguen y Jacob, 2010), sino también de reforzar la cohesión grupal (McNeill, 1995); ambas, música y danza, son, por tanto, un potente elemento de cohesión identitaria y de propaganda.

En los procesos de construcción nacional decimonónicos europeos, la música fue un instrumento primordial para intensificar los sentimientos nacionales (Lajozi, 2014: 634). Se ha de tener en cuenta que, en aquellas sociedades con un alto índice de analfabetismo, la música, por su capacidad emotiva, se convertía en recurso muy adecuado para propagar ideales políticos. El uso de la música, sobre todo de los himnos, se convirtió en una estrategia bastante común. Nunca antes música y política habían estado tan ligadas. La función social de la música alcanzó una importancia hasta entonces desconocida. A medida que el interés por la cultura nacional, el folclore, las lenguas autóctonas y la historia fue adquiriendo un marcado carácter político, la música empezó a sentirse como expresión del sentir nacional. Los movimientos nacionalistas se lanzaron a la búsqueda de tradiciones musicales consideradas ‘auténticas’ (Collado, 2016: 3) y se fomentó y se extendió una especie de *fiebre* recopilatoria de canciones populares como vía para reforzar identidades nacionales. Esta práctica se ha denominado ‘nacionalismo musical’.

El nacionalismo vasco, surgido a finales del siglo XIX –Sabino Arana fundó el Partido Nacionalista Vasco (PNV) en 1895–, no fue ajeno a esta tendencia (Ruiz Descamps, 2010; Zubikarai, 1985). En el ámbito musical, Arana y sus seguidores priorizaron aquellos cánticos que sonaban más ‘puros’, ‘vascos’ o libres de influencias externas. Lo mismo sucedió con las danzas vascas tradicionales. Y de la mano de las danzas iba el instrumento tradicional y autóctono por excelencia: el txistu y su acompañante, el tamboril. A este instrumento se le otorgó un papel destacado en la formación de una identidad cultural vasca. No obstante, ni era tan propio del País Vasco, ni tan privativo de la ideología nacionalista. Conozcamos mejor su historia.

## 2. Antecedentes históricos

El conjunto flauta de una mano-tambor apareció en Europa a mediados del s. XIII y se extendió rápidamente por todo el continente (Montagu, 1997). No se conocen ni su origen, ni sus posibles variedades organológicas, ni los motivos de su rápida expansión, pero sí se sabe que su función fundamental era la danza. Probablemente, su especial adecuación para esta actividad fue la razón principal de su enorme éxito. Con todo, en esta época cumplió también otros cometidos, como el de avisador o heraldo, acompañante de procesiones y amenizador de banquetes. Pero ningún dato indica que el instrumento o el instrumentista tuvieran, durante toda la Edad Media connotación identitaria alguna.

En el Renacimiento se produjo un perfeccionamiento técnico muy notable de los instrumentos de cuerda y de tecla, que conllevó la pérdida de importancia de los instrumentos de viento, y específicamente del conjunto flauta-tambor. En esta época se consolidó la diferencia entre la música popular y la erudita, diferencia que se extendió también a los propios instrumentos<sup>3</sup>. Pues bien, el conjunto flauta-tambor quedó situado, sin duda, en el ámbito de lo popular.

En lo relativo a su carácter identitario, en la literatura del llamado Siglo de Oro español pueden encontrarse varias referencias al tamboril y a la *flauta de bodas*, pero en ningún caso se los asocia con lo vasco –y eso que la figura del vizcaíno estaba plenamente asentada, especialmente en el teatro–, sino más bien con la zona central peninsular<sup>4</sup>. Por tanto, al menos desde la óptica española, el conjunto flauta-tamboril no parece tener ningún carácter identitario vasco. Sin embargo, aunque pueda parecer contradictorio con lo anterior, a partir de esta época pueden encontrarse numerosas referencias documentales a la presencia de tamborileros en el País Vasco, bajo diferentes denominaciones: *tamborín*, *tamborino*, *juglar*, *jular*, etc. En el siglo XVII aparecen las primeras contrataciones de tamborileros como músicos municipales. Y en este contexto, Oihenart (1656:

---

3 Esta diferencia alcanzó también a la danza. Existía cierta separación, al menos desde la Baja Edad Media, entre una danza alta, propia de las clases dirigentes, y una danza baja, propia del pueblo llano. La Iglesia toleraba la primera, pero veía la segunda con gran desconfianza. El humanismo renacentista acentuó esta diferencia, puesto que prestigió la danza como una práctica de control armónico del cuerpo y de sujeción a unas leyes racionales. De este modo, aumentó la diferencia entre la danza del pueblo llano y la de la clase alta, que se entendía cada vez más como muestra de poder y prestigio social.

4 Por ejemplo, aparecen referencias al tamboril en obras situadas en Toledo (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Lope de Vega, 1614; *La villana de la Sagra*, Tirso de Molina, 1634), Madrid (*San Isidro Labrador de Madrid*, Lope de Vega, 1617; *Al pasar del Arroyo*, Lope de Vega, 1619) o La Mancha (*Don Quijote*, Cervantes, 1615); también en obras sin una localización geográfica concreta (*La dama boba*, Lope de Vega, 1613).

35) utilizó por primera vez un término que tuvo un éxito insospechado: *vasca tibia*<sup>5</sup>. Esta expresión ha dado lugar a numerosos malentendidos y sustenta el mito de la prehistoricidad del txistu (Sánchez Equiza, 1999).

En el s. XVIII se consolidó la danza como muestra de hegemonía social, en el contexto de la *ceremonialización* o teatralización del poder de la época (Thompson, 1995). En esta coyuntura, la relación entre autoridad municipal y danza pública se estrechó y consolidó. Así, la danza social por antonomasia, el conocido *aurresku* o *soka-dantza* –que, con sus múltiples variantes, parece haberse extendido y consolidado durante este siglo– escenificaba tanto la cohesión social (los puentes permiten expulsar de ella a quien no se considere digno o adecuado) como su jerarquización (mediante los distintos roles en la cuerda, especialmente los de *aurresku* y *atzesku*)<sup>6</sup>. Otra muestra clara de la gran importancia social de la danza –y del tamboril– en la época la encontramos en su utilización *política*, tanto para movilizar al pueblo como para desmovilizarlo<sup>7</sup>.

Todos estos ejemplos evidencian la importancia social del instrumento, pero no su carácter identitario. Ahora bien, esa importancia social resultó decisiva para que, algo más tarde, el txistu pudiera revestirse de ese otro carácter.

Durante el s. XVIII y las primeras décadas del s. XIX, confluyeron sobre la danza pública dos miradas, no siempre coincidentes: la ilustrada (propia de las élites que, de hecho, habían abandonado esta danza, salvo en ocasiones más o menos excepcionales)<sup>8</sup> y la religiosa. Se produjo una encendida po-

5 Además, también proporciona un interesante comentario acerca del uso social del instrumento: «hodiernus usus tibiae, qui apud vascones maxime viget» ('el uso actual de la flauta, actualmente muy extendido entre los vascos'. Traducción de los autores del capítulo)

6 Asimismo, las diferentes clases realizaban también diferentes sesiones de baile. Las clases altas hacían fiestas o saraos en locales cerrados y no siempre con luz natural, en las que bailaban ritmos de moda foráneos con otro tipo de instrumentos (dependiendo del nivel económico de cada caso), mientras que el pueblo llano seguía bailando en la plaza, siempre con el tamborilero. Es probable, no obstante, que el tamborilero y las danzas populares participaran también en las veladas de las clases altas.

Por otra parte, los términos vascos *aurresku* y *atzesku* denominan a la primera y la última persona de las que conforman la cuerda o cadena de danzantes (es decir, la *soka-dantza*), y que se alternan en la tarea de guiarla.

7 Por ejemplo, en la segunda machinada (1766), los sublevados en Azpeitia desfilaron en una desafiante procesión con pífano y tambores (Corona, 1984:17); pero más tarde, «guiando el Sr Corredor una danza con infinidad de gentes de todas clases, dibirtió a los necios que se pagaban de verse admitidos en una misma Danza» (Fernández de Pinedo, 1974: 413). Otro ejemplo, también de la segunda machinada, lo proporciona Otazu (1982: 43-44). Iribar (2009) refiere un caso similar mucho más antiguo (1688), en el que la danza se utilizó de un modo subversivo por los miembros del cabildo catedralicio de Orduña.

8 La reforma ilustrada de la danza es fundamental. «La Ilustración vasca, en su afán de reformar las costumbres populares siguiendo el criterio racionalista y ordenancista de que tanto gustaban, dio forma al txistu y tamboril que conocemos actualmente. La Sociedad Bascongada

lémica sobre la danza pública, centrada mayormente en su honestidad. Los diferentes autores, a pesar de sus discrepancias, coincidían en la necesidad de *pulir* o *reformar* determinados aspectos de la danza pública, aunque no se ponían de acuerdo sobre cuáles eran esos aspectos y cómo debían corregirse.

Esta cuestión es mucho más importante de lo que pudiera parecer hoy en día,

porque en ello está en juego nada menos que la hegemonía de la clase dirigente y sus estrategias de poder. Resumiendo: diversiones sí, pero diversiones en orden, que respeten, justifiquen y creen ellas mismas jerarquía social. Esta idea es, más que la de la simple moralidad o no de los bailes, la que verdaderamente interesa a los gobernantes ilustrados (Sánchez Equiza, 2000: 179).

La autoridad debía hacer valer estos principios, pero controlar el comportamiento de todos los vecinos en la plaza no era tarea sencilla. La autoridad municipal encontró la solución al problema en la figura del tamborilero: controlándole a él, se controlaba la danza. De este modo, se produjo un acercamiento inédito del tamborilero al poder, por el que a aquél se le transfería, de algún modo, parte de la autoridad.

Hay, además, un último factor en este proceso: el apologismo vasco (Madariaga, 2008), que, al confluir con el pensamiento ilustrado, presentó las reformas en la danza como una vuelta al pasado. Convergían así todos los ingredientes: danzas honestas, socialmente aceptables (por el poder, especialmente) y genuinamente vascas. Y, en el centro de todo, el tamborilero, que para ese momento era ya un músico asalariado en muchísimos municipios del País Vasco<sup>9</sup>. De esta manera, el txistu acabó convertido en el instrumento identitario de los vascos. Juan Ignacio Iztueta lo expresó abiertamente en su capital *Gipuzkoako Dantzak*, de 1824:

Munduan ezagutzen diraden soñu mota guzien artean, lenengoa da danboliña, zeñaren txilibitua –are gerozkoa bada ere– usatzen dan Euskalerrian historiari zarrena baño lenagotanik, esaten diguten bezala gizon jakintziak: «Instrumento propio y peculiar del país que algunos autores creen ser la famosa vascatibia de los antiguos, como si dijéramos la flauta de los bascongados»<sup>10</sup>.

---

de Amigos del País y el Seminario de Bergara constituyeron el epicentro de esta reforma» (Ansorena, 2014: 9).

9 Como tal, no sólo se encargaba de la danza pública, sino que acompañaba a la autoridad en sus manifestaciones públicas. Además, solía complementar su dedicación con otras tareas municipales (pregonero, alguacil, etc.).

10 Comprobamos que la vasca tibia de Oihenart ha triunfado plenamente siglo y medio después. La cita de Iztueta, por cierto, es del *Diccionario geográfico-histórico de España* de 1799, precisamente una de las obras que avivaron la polémica apologista.

Ez da sortu eta asmatuko ere, euskaldunentzako oskalkai edo instrumento pozkarriagorik, nola diraden danboliña eta txilibitua (Iztueta, 1824: 22)<sup>11</sup>.

Sin embargo, durante el s. XIX, la danza fue perdiendo su función como expresión de la hegemonía social. La clase dominante, por su parte, olvidó la moda pastoril dieciochesca, y perdió todo interés por la danza pública. A ello se sumó que «la moda urbana renunció al txistu como instrumento para el baile y lo ubicó en el folclore» (Aranburu, 2008:13). De este modo, el tamborilero, aunque mantuvo una gran presencia social en la vida cotidiana, fue adquiriendo la imagen de algo caduco, asociado a épocas pasadas. Lo reflejó perfectamente Miguel Ostolaza en un artículo memorable publicado en 1864, en el que, además, aparece por primera vez –que se sepa– el término *chistu*:

En el país bascongado [...] nada se sabe hacer sin el tamboril. [...] El acontecimiento más notable [...] pasa desapercibido, si el tamboril no lo solemniza. Por el contrario; el motivo ménos fundado de solaz ó regocijo, ádquiere con el tamboril las formas de razon justificada. El tamboril constituye una necesidad social en la vida de los pueblos bascos. [...].

El tamborilero debe ser el funcionario público más importante, el que goce de [...] las pruebas más patentes de simpatía y afecto...

Empero sucede todo lo contrario. Y es que en el tamborilero solo ven sus paisanos un hombre asalariado que tiene la obligacion de divertirles, una máquina que toca cuando se les antoja que toque, y nada más. Así que léjos de guardarle consideraciones [...] de ninguna especie, es censurable en alto grado el desden con que se le mira (Ostolaza, 1864: 466-467).

En este escrito, Ostolaza realizó, además, y tal vez por primera vez, una completa idealización de la figura del tamborilero: hombre esencialmente bueno, cumplidor excepcional de sus obligaciones, atento únicamente al bien común, siempre jovial y educado, celoso cumplidor de la ley, pero –y esto merece ser destacado– exquisitamente apolítico<sup>12</sup>.

Por su parte, los tamborileros de este siglo adquirieron un nivel musical sorprendentemente alto<sup>13</sup> y enriquecieron su repertorio con piezas de nueva

---

11 De entre todos los instrumentos conocidos en el mundo, el primero es el tamboril, cuya flauta –a pesar de ser posterior– se usa en Euskal Herria (País Vasco) incluso antes que las más antiguas narraciones, según nos dicen los hombres sabios: «*Instrumento propio y peculiar del país que algunos autores creen ser la famosa vasca tibia de los antiguos, como si dijéramos la flauta de los bascongados*».

Ni se ha creado ni se creará ningún instrumento que sea para los vascos tan agradable como el tamboril y la flauta (traducción de los autores del capítulo).

12 «Si todos los hombres participasen algo de la índole, de la organizacion, de la bondad del tamborilero, pocos hechos registraria en sus anales la Estadística criminal: la sociedad se convertiria en una reunión de ángeles, y por lo que hace á su profesion, [...], yo la respeto y la venero, porque encuentro en ella algo de grande, de digno, de noble, de elevado; para mí esa profesion [...] equivale casi á un sacerdocio» (Ostolaza, 1864: 475).

13 Al menos los más significados, relacionados claramente con el mundo de la música erudita. Por supuesto, seguirían existiendo los tamborileros iletrados, de los que se sabe mucho menos.

creación, a menudo con los nuevos ritmos de moda en el momento (polcas, vales, etc.).

### 3. Nacionalismo vasco y txistu

Durante el siglo XIX, el Romanticismo explotó el concepto de *volk* ('pueblo') y surgió en toda Europa un nacionalismo cultural, unido frecuentemente a la idea de la raza. La cultura popular, habitualmente asociada a lo rural, se vio como la fuente original de la cultura nacional, frente a su adulteración o contaminación urbana. En el País Vasco, este proceso se alimentó además de una serie de acontecimientos históricos sobradamente conocidos, como las guerras carlistas, la pérdida foral, la revolución industrial, la inmigración, el nacimiento del nacionalismo político, la expansión de las ideas socialistas y anarquistas, etc. En definitiva, se desarrolló una creciente conciencia del valor de la cultura popular vasca

en el preciso momento en el que estaba empezando a desaparecer. Y en estas condiciones, el proceso de retroceso que estaba atravesando el tamboril se considera inmerso en otro más profundo, el de la cultura vasca natural, rural y católica. Y empiezan a aparecer, en un ámbito urbano y de clase media-alta, varias asociaciones empeñadas en su defensa y mantenimiento, dentro de un nacionalismo cultural que tardará todavía un tiempo en concretarse políticamente (Sánchez Equiza 2000: 234).

El nacionalismo cultural, por tanto, ahondó en la identificación del txistu-tamboril como el instrumento genuinamente representativo de lo vasco, defensor además de las danzas honestas, especialmente frente al acordeón, instrumento de moda al que se le denomina despectivamente *infernuko auspoa* ('fuelle del infierno').

Sin embargo, como se ha mencionado previamente, los repertorios de los tamborileros que se han conservado no son tan puristas como cabría suponer, puesto que están llenos de nuevos ritmos, que se bailaban *a lo agarrado*. Parece, pues, que los textos de la época realizan una simplificación excesiva. Por otra parte, la introducción desde 1879 de concursos de txistularis en las Fiestas Euskaras anuales favoreció la consideración social del txistu y su dimensión musical. «La crisis del instrumento encontrará una vía de salida en su vinculación a valores que la sociedad estima puros como la reivindicación de las tradiciones que se tienen por autóctonas y originarias» (Aranburu, 2008:169).

Algo más tarde, el nacionalismo vasco creado por Sabino Arana encauzó políticamente el nacionalismo cultural existente, y consolidó en él dos carac-

terísticas importantes: el catolicismo y el ruralismo<sup>14</sup>. El movimiento nacionalista vasco nació como una reacción ante los cambios que la sociedad vasca, en concreto la vizcaína, había experimentado en las décadas anteriores. Arana y sus seguidores juzgaban que el sistema liberal era el culpable de la abolición de los Fueros, conjunto de tradiciones considerado por esos primeros nacionalistas como la más clara manifestación de esa ancestral independencia de los territorios vascos. A ello había que sumar la afluencia de foráneos generada por el proceso de industrialización. Arana sostenía que la llegada de gentes de otros lugares, sobre todo españoles, había provocado una serie de transformaciones que ponían en grave riesgo la sociedad vasca tradicional y principalmente, los rasgos más característicos de la misma: su raza, su lengua (el euskera) y su religiosidad. El movimiento de Arana idealizaba el pasado perdido y su principal objetivo era recuperar ese tiempo pretérito, volver a un estadio anterior en el tiempo, a esa época dorada de la historia en la que el País Vasco había sido supuestamente libre e independiente. Lógicamente, el Romanticismo propiciaba la conciencia de singularidad, y, en consecuencia, ese mirar hacia el pasado.

Con el fin de revertir la situación crítica y recobrar dicho pasado, era necesario restablecer las características originarias del pueblo vasco, rescatar sus tradiciones y costumbres; entre estas, lógicamente, las canciones populares. Para que estas canciones concordaran mejor con el mensaje de la independencia originaria de Euskadi, el propio Sabino Arana modificó la letra de algunas de ellas.<sup>15</sup> Tras la muerte del fundador en 1903, fueron principalmente los miembros de la sección juvenil del PNV –Juventud Vasca– quienes acometieron una ambiciosa labor de compilación y divulgación de las canciones tradicionales y populares vascas. Durante la década de 1910 publicaron varios repertorios de cantos vascos, denominados *Euzkel Abestijak*. Se trataba de restablecer la esencia de la vasquidad. Se recopilaban sobre todo las canciones que sonaban más ‘puras’, más populares, más libres del contagio de lo español o extranjero, con ritmos considerados más vascos. La música popular se convirtió así en «un elemento más de los muchos que se analizaban para separar lo vasco de lo no vasco» (Ruiz Descamps, 2010: 156). Al igual que con el idioma, también en el ámbito musical se priorizaron aquellos cánticos que sonaban más ‘puros’, más ‘vascos’ o libres de influencias externas.

---

14 Esto no significa necesariamente que estas dos fuesen las características principales del nacionalismo vasco. Especialmente relevante es, para la cuestión identitaria, el papel tan diferente que se les atribuye a la raza y a la lengua. Por otra parte, el nacionalismo vasco tampoco aceptó todo lo puesto en marcha por el renacimiento cultural. Por ejemplo, es conocida la contundente crítica de Arana a las *Fiestas Euskaras*.

15 Hay que tener en cuenta que la manipulación de cantos y letras no es una práctica en modo alguno extraña o excepcional (Ruiz Descamps, 2010: 207).



De igual manera, los nacionalistas vascos se lanzaron a la búsqueda de las danzas más autóctonas y de los instrumentos más tradicionales; entre ellos, el conjunto txistu-tamboril. Frente a las músicas y danzas *maketas*—denominación peyorativa de lo español—, que constituían un grave peligro para la vasquidad y su inherente orden moral, el nacionalismo inició una decidida campaña a favor de las músicas y danzas genuinamente vascas, en especial la llamada *ezpata-dantza* (la *dantzari-dantza* del Duranguesado)<sup>16</sup>. Así, se crearon orfeones, grupos de danzas y academias de música, donde, al menos desde 1913, se daban clases de txistu y tamboril (Camino y Guezala, 1991: 56). También comenzó, en 1910, la costumbre de organizar *alardes de ezpatadantzaris*, que tuvieron una gran importancia en los años siguientes. Huelga decir que, en estos asuntos, el nacionalismo vasco—como antes los ilustrados—no tuvo reparos en modificar o *depurar* cuanto consideraba inadecuado de la tradición, siempre en aras de difundir su ideal nacional y de identidad vasca. En este sentido, el nacionalismo emprendió una auténtica cruzada contra el baile a lo agarrado. En este contexto, como en épocas anteriores, el txistu resultó ser un aliado del baile a lo suelto, y se vio, por tanto, beneficiado por las prácticas nacionalistas.

Este proceso—que de ningún modo es privativo de este periodo—encaja de lleno con lo que Martí (1996) denomina *folklorismo*:

En primer lugar, el folklorismo detecta; es decir, encuentra un elemento cultural que, según los parámetros ideacionales de la época, puede ser susceptible de aprovechamiento. Después lo fija en unas formas, eliminando o reduciendo drásticamente de este modo el grado de variabilidad que posee el folklore. Y posteriormente le otorga una validez de ámbito geográfico, social o funcional que no tiene por qué corresponderse con el papel que este elemento ha jugado históricamente, pero sí con las necesidades y características del nuevo sistema sociocultural (Martí, 1996: 199).

Ahora bien, sería injusto atribuir a los nacionalistas todo el impulso a favor de la cultura vasca y el txistu. Las diputaciones, por ejemplo, apoyaron la revista de cultura vasca *Euskalerrriaren alde*, convocaron el concurso de canciones que propició las trascendentales aportaciones de Resurrección María de Azkue y del padre Donostia, o patrocinaron la creación de *Eusko Ikaskuntza* (Sociedad de Estudios Vascos, que, por cierto, se dedicó en sus primeros años a fabricar txistus para facilitárselos a quienes los solicitasen). Tampoco puede

---

16 *Ezpata-dantza* significa ‘danza de espadas’. Se le ha solido llamar así a todo un ciclo de danzas del Duranguesado, conocido también como *dantzari-dantza* (literalmente, ‘danza del danzarín’), algunos de cuyos números se ejecutan, efectivamente, con espadas. Precisamente la música del primer número de ese ciclo (*Agintariena*, ‘El de la autoridad’) se convierte en el himno oficial de *Euzkadi* (*Eusko Ereserkia*, con letra de Arana) (Arrieta, 2016). A quien baila una danza de espadas—hay muchas en el País Vasco—se le denomina *ezpatadantzari*.

olvidarse que el carlismo defendió con ardor el txistu y el tamboril como representativos del tradicionalismo y de la *limpieza* de los bailes populares.

En definitiva, el txistu y el tamboril se siguieron presentando como un elemento genuino de vasquidad, esto es, como un signo identitario vasco. El nacionalismo vasco los adoptó como símbolo de la más pura cultura tradicional vasca<sup>17</sup>.

Todo lo anterior, sin embargo, no es más que una cara de la realidad. Hay indicios sólidos de que la consideración social del txistu y algunos otros elementos culturales tradicionales no corría pareja a los esfuerzos para su difusión. Por ejemplo, en pocos años decayeron los concursos de bandas de txistu y los de composición para el instrumento (algo parecido sucede con los concursos de *bertsolaris*, los improvisadores en euskera). Por una parte, la cultura popular era contemplada en general como modelo, pero, por otra, las clases altas buscaron unos refinamientos culturales más cercanos, en lo musical, a lo ofrecido por bandas y orquestas<sup>18</sup>. Además, la consolidación del txistu como elemento identitario nacionalista tuvo su contrapartida: «al convertirse en representante de una cultura y símbolo de un pueblo, el txistu va a sufrir el acoso del nacionalismo antagónico, y por añadidura dominante, el español» (Aranburu, 2010: 26). Por ejemplo, en el caso de Navarra, según Sánchez Equiza (2000: 274), «el txistu en un espacio de tiempo relativamente breve empezó a ser visto como símbolo nacionalista, y contemplado con inquina desde la elaboración de un *navarrismo* político antinacionalista».

#### 4. La Asociación de Txistularis del País Vasco y la revista *Txistulari*

En plena dictadura de Primo de Rivera<sup>19</sup>, concretamente en 1927, se fundó la *Asociación de Chistularis del País Vasco*. Unos meses después se publicó el primer número de la revista *Txistulari*, boletín trimestral de capital importancia para el devenir del instrumento. El primer editorial exponía el ideario de la recién fundada Asociación:

---

17 Un ejemplo claro de este valor simbólico es el famoso cuento *El último tamborilero de Erraondo* (1917), del referente foralista y *jeltzale* (nacionalista vasco) Arturo Campión (Pamplona, 1854-1937).

18 En este sentido, es conocido el gran auge que experimentaron las bandas de música municipales en los primeros años del siglo XX.

19 Durante este régimen, que «compaginaba la dura represión del nacionalismo político [...] con una cierta complacencia hacia un regionalismo cultural» (Santiago de Pablo, 1994: 13), resurgió un movimiento preocupado por la preservación de las costumbres culturales vascas.

Al iniciar nuestra vida activa [...] nos es forzoso, en primer término, invocar el nombre de nuestra Patrona la Virgen de Arrate, [...], ofrendándole nuestra labor por el sano arte vasco, para cuya realización impetramos su ayuda.

A la autoridad: sí. En segundo término, a ella nos dirigimos para ratificar públicamente lo que ya en privado le tenemos dicho, sin suspicacias. Hemos nacido para el arte, y sólo para el arte del que nuestra milenaria habilidad es mantenedora.

De siempre el txistulari fue el mantenedor oficial de las costumbres del pueblo. Su cargo estuvo y está a las inmediatas órdenes de la autoridad, «Alkate». Y por esta noble significación hemos, hoy más que nunca [...] de laborar por que aquellas costumbres que fueron el sello de honor y de paz de nuestros pueblos no desaparezcan; y que, por el contrario, resurjan pujantes por su pureza y honestidad, por su carácter peculiar (*Txistulari*, 1928: 1).

En este texto, se adjudica al txistu un triple carácter: vasco, honesto y apolítico. Esto último es lo que se precisa con más cuidado: los txistularis no quieren suponer el menor problema para la autoridad vigente –sea la que sea–, sino que, por el contrario, se presentan como hombres de ley y garantes del orden público. La honestidad se liga con la religiosidad y el catolicismo, y también –aunque de manera implícita– con la danza pública; es decir, con la *cruzada* contra el baile *a lo agarrado*, que estaba en la mente de todos. En realidad, es el carácter vasco el que queda menos desarrollado. Se entiende lo vasco como peculiar, esto es, como el conjunto de usos y costumbres propios y característicos. ¿Y por qué eran peculiares? Por su honestidad y pureza, entendida ésta como autenticidad. El razonamiento, por tanto, no deja de ser algo tautológico: somos peculiares porque somos auténticos<sup>20</sup>.

Es evidente que ninguna de estas cuestiones era nueva en 1928, sino que se venían discutiendo y *elaborando* desde antiguo<sup>21</sup>. ¿Cuánto de lo anterior es sincero y cuánto puede entenderse como obligado peaje a la autoridad política? Esta interrogante no es fácil de contestar. Es probable que el acento en la moralidad y el orden pudiera ser en parte una táctica para ocultar una cierta afiliación nacionalista, al menos de varios de los líderes de la Asociación, que podía convertirla automáticamente en sospechosa a los ojos de la dictadura. Pero parece también evidente que en este énfasis veían los txistularis la mejor

---

20 Puede advertirse el eco del apologismo vasco, nunca del todo desaparecido, incluso hoy en día.

21 Como se ha expuesto anteriormente, el debate sobre la honestidad de las danzas fue muy extendido ya en el s. XVIII, aunque su origen es medieval. A lo largo del s. XIX, la vuelta a la autenticidad (supuesta o manipulada) de la danza fue defendida tanto por el carlismo como por el nacionalismo. El carácter apolítico (pero de defensa del orden público) del txistulari estaba ya claramente expresado en la idealización de Ostolaza (1864).

vía para garantizar su propia subsistencia, amenazada por las nuevas músicas y los nuevos instrumentos y formaciones.

En este sentido, hay que destacar que la nueva Asociación tenía otro interés mucho menos *elevado* y más *mundano*: la defensa profesional y laboral de los txistularis asalariados, que en esos años eran ciertamente numerosos<sup>22</sup>. La Asociación, por tanto, estaba básicamente pensada para el txistulari profesional, es decir, municipal. No se contemplaba casi la idea del txistu como una opción de ocio<sup>23</sup>. Con ello, la propia Asociación se mostraba bastante elitista, y arrinconaba en cierto modo a los herederos directos de los ‘tamborileros iletrados’ –en palabras de Iztueta (1824)–, que por su propio carácter quedaban fuera de la municipalización, pero que eran, sin embargo, una parte esencial de la historia –y del futuro– del instrumento.

Conviene además reparar en algunos otros detalles significativos. En primer lugar, el txistu se presentaba como milenario, pero no como un símbolo identitario. Puede que en lo primero deba sobreentenderse lo segundo, pero en cualquier caso no se señala expresamente. En segundo lugar, el txistu se entendía como un instrumento peculiar, es decir, interesaba recalcar lo que pudiera tener de diferente respecto a otros instrumentos. Sin embargo, medio siglo más tarde, la idea de la estandarización musical del txistu sería una idea capital para la Asociación de Txistularis, y lo sigue siendo hoy en día. En tercer lugar, no se indagaba sobre las funciones del txistulari, más allá de un vago mantenimiento de las costumbres populares. ¿Cuáles eran esas costumbres? Se sobreentiende que la danza pública. Pero tampoco cualquier danza, sino solamente la honesta. ¿Y cuál era ésa? Se deduce que la que no es *agarrada*, sino *suelta*. Por tanto, para constituirse en el corazón o el garante de la tradición vasca más pura, al txistulari le bastaba con evitar tocar nuevos ritmos y, sobre todo, evitar que se baile a lo agarrado. No necesitaba conocer las danzas de su localidad, ni las canciones, leyendas o costumbres; ni siquiera la historia; y muy especialmente, no necesitaba hablar euskera<sup>24</sup>.

---

22 El artículo segundo de los estatutos señala que «los fines de la Asociación son el progreso artístico y defensa económica de la clase de chistularis por todos los medios que se estimen oportunos» (*Txistulari*, primera época, 1, 1928: 17). Efectivamente, todo está pensado para los tamborileros municipales (la *clase de txistularis*). Se llegó incluso a crear un Montepío, que pronto se reveló económicamente inviable.

23 ¿Para qué, entonces, se pretende que tanta gente aprenda a tocar el txistu? No tanto para que toquen cuando les parezca oportuno, sino para que puedan formar parte de las bandas oficiales que quieren extender a todos los municipios del país. En su visión ideal, al lado de la autoridad estarían siempre los txistularis municipales, velando en todos los rincones del país por la honestidad y la vasquidad (que son casi términos sinónimos) de la danza pública.

24 Es indicativo el dato de que, de las veinte páginas del primer número de *Txistulari*, sólo media página escasa (y sin mayor relevancia) está escrita en euskera. Algo parecido suce-

Vemos, pues, que algunos de los elementos básicos que aparentemente componen hoy la identidad vasca no se contemplaban en la Asociación de Txistularis en 1928. Fue, sin embargo, esta concepción del txistu la que fue promovida, especialmente por el PNV y su entorno, durante la Segunda República.

Con la guerra civil, las bandas municipales fueron disueltas, no pocos txistularis fueron represaliados y, en general, el sonido del txistu se convirtió en un algo escaso y clandestino<sup>25</sup>. Pasados los años más duros de la posguerra, y tras varios intentos, en 1955 se refundó la Asociación de Txistularis y volvió a aparecer la revista *Txistulari*. En esta segunda etapa, la revista ha publicado hasta el momento 256 números, con 8.966 páginas de partituras para el instrumento y aproximadamente otras tantas de textos de diversa consideración: trabajos especializados, estudios técnicos, crónicas de actividades, artículos de opinión, etc. La Asociación y su revista han sido fundamentales para el mantenimiento y desarrollo del instrumento en todo este tiempo, y han sido también un apoyo importante para todo tipo de manifestaciones culturales vascas (otros instrumentos, danzas, tradiciones, lengua, etc.), especialmente durante la época franquista y la transición.

En el primer editorial de su segunda etapa, se constata que las ideas sobre el txistu y los txistularis habían cambiado con respecto a 1928:

Era una necesidad que se dejaba sentir la constitución de la nueva Asociación de Txistularis. La escasez de repertorio entre los jóvenes, la falta de contacto entre los txistularis, y la anarquía en la organización de Alardes y conciertos, ponían en grave peligro la existencia del txistu.

[...] No es nuestra intención el inmiscuirnos en organizaciones sociales, tales como Montepío, ayudas, etc., por ser campo éste vedado para nosotros [...].

[...] Agradecemos a las autoridades, nacionales y provinciales, las facilidades ofrecidas, comprendiendo claramente nuestro fin, el evitar la desaparición de un instrumento de cultura y arte regional (*Txistulari*, 1955: 1).

---

de en los números siguientes. Este desequilibrio lingüístico se reduce ligeramente a partir de 1932, con la República.

25 Frente a la represión franquista del nacionalismo y sus símbolos, a la que se sumó el declive natural del instrumento, que estaba siendo sustituido por otros más adecuados para los bailes de moda, tenemos «la reacción antifranquista del vasquismo con su promoción panegirista de las señas identitarias, más la cruzada de la Iglesia católica contra el pecaminoso baile del agarrado fomentando el casto baile del txistu y tamboril. La firme campaña de Acción Católica en los primeros años del franquismo fue en todo el país el vehículo idóneo para el proselitismo de la juventud católica nacionalista a través del folclore. No se olvide que para el nacionalismo vasco católico el baile del agarrado, ya desde antes de la guerra, era una moda cosmopolita y vehículo de una cultura extraña. La cruzada de la jerarquía católica contra el pecaminoso baile del agarrado indultaba así al proscrito instrumento separatista. En la misma línea, el tradicionalismo carlista, aliado político del franquismo, miraba con buenos ojos la conservación de las costumbres populares autóctonas» (Aranburu, 2010: 28).

En cuanto al carácter apolítico, este editorial mantenía el respeto –sumisión, casi podría decirse– a la autoridad. Tampoco hay que olvidar que ninguna otra actitud habría sido tolerada en 1955. En cuanto al carácter honesto, la cuestión de la moralidad de la danza pública, primordial en 1928, desaparecía por completo. La finalidad no era preservar la moralidad de la danza, sino evitar la desaparición del txistu<sup>26</sup>. Por último, el carácter vasco tan sólo se insinuaba y quedaba muy lejos de cualquier pretensión identitaria: el txistu se definía como un «instrumento de cultura y arte regional». Nuevamente, no podemos estar seguros de la autenticidad de esta definición, porque cualquier otra formulación no habría superado la censura del régimen.

Aunque en ningún texto del primer número de *Txistulari* se encuentre alusión alguna a la identidad vasca, un pequeño artículo del número siguiente (“Divagando”, firmado con el pseudónimo *Larraun*) es representativo, a nuestro juicio, del sentir general de la comunidad txistulari de la época. El artículo comienza describiendo una apacible tarde campestre, en la que «de pronto, de algún lugar oculto, surge lejana una melodía» de txistu. Mientras suena el instrumento, el viento trae nubes negras, con estruendo de caballos, armas y gritos de guerra. Y continúa el autor de la siguiente manera:

[...] el txistu terminó su tocata. La raza calla, pero no olvida. Entre el arado, la red y la máquina sueña... No sabemos si pasadas aventuras o futuros afanes.

De nuevo canta el txistu. Ahora es una melodía airosa y fragante. ¿Por qué lo que para otros es una música vulgar y plebeya, para nosotros es la brisa que refresca nuestro corazón sudoroso y cansado? Quizá porque baña nuestra alma la resaca de otra edad, y porque el txistu nos trae, trasfigurado, el mismo lenguaje, que tan claramente comprendemos, de este cielo, este mar, estas montañas...

Y suena vibrante el tamboril que acompaña al txistu. [...] Y un ardor pujante nos domina y nos impulsa a seguir el rumbo de la fantasía, delante de la noche que avanza, saltando de cumbre en cumbre, quién sabe hacia qué rincón oculto del pasado (*Larraun* 1953: 3)

El txistu como elemento dinamizador de la resistencia. Se trata, en cierto modo, del viejo adagio de *hacer de la necesidad, virtud*; en otras palabras: puesto que otras actividades nos están vedadas, debemos resistir con lo que nos permiten hacer; si podemos tocar el txistu<sup>27</sup>, hagamos del txistu un elemento

---

26 El artículo primero de los nuevos estatutos decía: «La Asociación de Txistularis tiene por objeto, la conservación y fomento del txistu, y contribuir a su desarrollo [...] con el fin de evitar que desaparezca o degenera este aspecto artístico regional» (*Txistulari*, 1995: 8). Queda claro, pues, el retroceso que habían supuesto casi dos décadas de prohibición.

27 Efectivamente, a finales de los años cincuenta el txistu volvió a sonar en todos los pueblos. No mucho antes, sin embargo, como se ha señalado ya, había estado prohibido casi en

dinamizador de lo vasco. Pero hay más: en el cuento, la noche avanza hacia el pasado, y el txistu habla el lenguaje de nuestro cielo, de nuestro mar, de nuestra tierra... El txistu, por tanto, está anclado en un lugar profundo de nuestra *placa base* de vascos, en el secreto corazón de nuestra vasquidad. De aquí a la invocación a las raíces neolíticas que años más tarde realizaría Jorge Oteiza (1963), y con él tantos *esencialistas* de la cultura vasca, no hay ya tanto trecho.

## 5. A modo de conclusión

Un repaso –incluso somero, como el realizado en estas líneas<sup>28</sup>– a la historia del txistu y de los txistularis necesariamente se convierte también en un repaso a nuestra propia historia. De ello se deduce que el instrumento, y la danza pública que acompaña y vehicula, ha sido relevante para la vida y la identidad de los vascos, con mayor o menor intensidad, a través de los últimos siglos.

El txistu ha sobrevivido y prosperado gracias a que la élite, política y cultural, lo ha utilizado para sus intereses, de manera prácticamente ininterrumpida al menos desde el s. XVIII. Pero también gracias a que los propios txistularis han sabido capear esa utilización en su provecho, para avanzar en sus propios intereses según su propia visión de futuro, cambiante según las épocas. Ahora bien, como se ha subrayado a lo largo del trabajo, esta dinámica dotó al instrumento de un valor comunicador de la identidad vasca que el pueblo interiorizó, lo cual a su vez retroalimentó ese valor.

Con todo, lo anterior es sólo una parte de la historia, la más conocida porque se sitúa cerca del poder, de los idearios y de los constructos culturales y políticos. Pero hay también otra historia que debe rastrearse: la de los txistularis iletrados, que nunca llegaron a acercarse al poder o a la élite –ni tan siquiera la de sus propios colegas tamborileros–, que apenas mejoraron su consideración social desde la Edad Media, que tienen en cierto modo su continuación en la multitud de abertzales que salieron a las calles con un txistu en los años sesenta y setenta del s. XX, y que constituyen también el humus sobre el que se ha desarrollado la historia, aunque no aparezcan en los documentos escritos. Sin ellos, es probable que no hubiera tenido éxito el delicado equilibrio de intereses históricos que sacó a un sencillo instrumento musical del camino descendente en el que se hallaba y acabó encumbrándolo como símbolo de la identidad vasca.

---

todas partes.

<sup>28</sup> No debe olvidarse que queda sin analizar el último medio siglo de historia del txistu, así como su actual situación.

## Referencias bibliográficas

- ANSORENA, JOSE INAZIO, «Txistu y tamboril vascos: origen y pequeña historia», *Txistulari*, núm. 240, 2014, págs. 9-12.
- ARANBURU, MIKEL, *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*, Pamplona, Pamiela, 2008.
- ARANBURU, MIKEL, «El txistu vasco, testimonio de ingenio», *Jentilbaratz*, núm. 12, 2010, págs. 15-35.
- ARRIETA, LEYRE, «Un himno vasco sin consenso: Eusko Ereserkia», en Carlos Collado (ed.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016, págs. 263-279.
- CAMINO, IÑIGO Y GUEZALA, LUIS, *Juventud y nacionalismo vasco (Bilbao 1001-1927)*, Bilbao, Fundación Sabino Arana, 1991.
- COLLADO, CARLOS (coord.), *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada, Comares, 2016.
- CORONA, CARLOS, *Los motines de 1766 en las provincias vascas. La machinada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1984.
- DE PABLO, SANTIAGO, *Historia del nacionalismo vasco 1876-1979*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 1994.
- EUSKAL HERRIKO TXISTULARI ELKARTEA, «¡Agur! Arrateko Ama», *Txistulari*, núm. 1, 1928, pág. 1.
- EUSKAL HERRIKO TXISTULARI ELKARTEA, «Agur», *Txistulari*, núm.1, 1955, p. 1.
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, EMILIANO, *Centralismo, Ilustración y transformaciones sociales del País Vasco 1100/1850*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- GUÉGUEN, NICOLAS Y JACOB, CÉLINE, «Music Congruency and Consumer Behavior: An Experimental Field Study», *International Bulletin of Business Administration*, núm. 9, 2010, págs. 56-63.
- IRIBAR, ALEXANDER, «Nuevos datos sobre viejos tamborileros orduñeses», 2009, artículo inédito.
- IZTUETA, JUAN IGNACIO, *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*, Bilbao, La gran Enciclopedia Vasca, 1958 (1ª ed. 1824) [<https://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/I/IztuetaDantza.htm>].
- JUSLIN, PATRIK, «Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data». *Music Perception*, núm. 14, 1997, págs. 383-418.
- LAJOZI, KRISZTINA, «National stereotypes and music». *Nations and nationalism*, núm. 20 (4), 2014, págs. 628-645.
- LARRAUN, «Divagando», *Txistulari*, núm. 2, 1956, pág. 3.
- MADARIAGA, JUAN, *Apologistas y detractores de la lengua vasca*. Donostia, Fundación para el Estudio del Derecho Histórico y Autonómico de Vasconia (FEDHAV), 2008.
- MARTÍ, JOSEP, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996.
- MCNEILL, WILLIAM, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1995.



- MONTAGU, JEREMY, «Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?». *Txistulari*, núm. 172, 1997, págs. 69-74.
- OIHENART, ARNALDO, *Notitia utriusque Vasconiae*, Paris, 1656 [facsimil on line: <http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/parlamento/90008782/90008782.pdf>].
- OSTOLAZA, MIGUEL, «El tamborilero», *Euskal-Erria*, vol. 16, 1887 (1ª ed. 1864), págs. 465-476 [<http://meta.gipuzkoakultura.net/handle/10690/66647?locale=es>].
- OTAZU, ALFONSO, *La burguesía revolucionaria vasca a finales del siglo XVIII*, San Sebastián, Txertoa, 1982.
- OTEIZA, JORGE, *Quosque tandem...!*, Donostia, Txertoa, 1971<sup>2</sup> (1ª ed. 1963).
- RUIZ DESCAMPS, NICOLÁS, «Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso de la música como medio de propaganda política (1904-1923)», *Musiker*, núm. 17, 2010, págs. 151-210.
- SÁNCHEZ EQUIZA, CARLOS, «La ‘basca tibia’: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco», *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Pamplona, SibE, 1999, págs. 233-250.
- SÁNCHEZ EQUIZA, CARLOS, *Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de un instrumento tradicional vasco: el txistu*, tesis doctoral, Madrid, UAM, 2000.
- THOMPSON, EDWARD PALMER, *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1995.
- VV.AA., *Diccionario geográfico-histórico de España*, t. I., Real Academia de Historia, s.l., 1799.
- ZUBIKARAI, JUAN ANTONIO, «Nacionalismo musical vasco: un capítulo por cerrar», *Cuadernos de Alzate*, núm. 2, 1985, págs. 64-70.

