

# HACIA UNA ETNOMUSICOLOGÍA HISTÓRICA EN NAVARRA: LOS TXUNTXUNEROS NAVARROS EN EL SIGLO XVIII

*Carlos Sánchez Equiza*

LABURPENA: Egileak erlazionatu egin ditu XVIII. mendean txistu eta txistulariarekin gertatu zen aldaketa musikala -musika tradizional eta erudituaeren arteko nahasketa, hain zuzen ere- garai berean sortu ziren aldaketa sozioekonomikoekin. Hau gauzatzeko, beste herrialde batzuen datuak kontuan izateaz gain, Doneztebeko bi dantza doinuen partitura eta giro soziohistorikoa ere aztertzen dira. Egilearen iritziz, laburbilduz, aldaketa honen sustraia garai honetako botere harremanetan datza, une hartan alde ekonomikoak, eta batez ere sozialak, izugarri haunditu baitziren.

ABSTRACT: Author connects the musical change that took place in the *txistu* and *txistulari's* world in eighteenth century -that was basically a cross-breeding between erudit and traditional music- and the socioeconomic changes of the same period. In this way, takes in consideration information from another basque territories and two dances from the town of Santesteban, both musical and sociohistoric characteristics. In author's opinion, in short, this change was related with the power relations, since in that time economic and, specially, social differences undergone a strong increase.

PALABRAS CLAVE: Navarra - Etnomusicologfa histórica - Siglo XVIII - Txuntxuneros.

## 1. Introducción

Cuando, como en este caso, una comunicación de tema etnomusicológico es presentada en un Congreso de Historia de Navarra en el que al menos uno de sus temas troncales es el de "Imagen e identidad de lo navarro" y dentro además de un apartado que lleva el título de "Patrimonio musical", no parece descabellado recordar algunas de las características e incluso presupuestos metodológicos propios de las disciplinas que confluyen en un estudio de estas características.

Si, como ha sido norma frecuente en los estudios de folklore -y, desgraciadamente en muchos casos la situación, al menos en nuestra comunidad, no parece haber cambiado demasiado- partimos del presupuesto de que la música tradicional es algo puro, esencial, y como tal constituido y constituyente de una "imagen e identidad" -en este caso, "de lo navarro", legado a nuestros días a través de los siglos sin cambio alguno, no tendría en absoluto sentido que los historiadores se aplicaran a su estudio (y por tanto no tendría ningún sentido la celebración

de este congreso, salvo que fuera para constatar cómo los navarros nos hemos ido repitiendo constantemente a nosotros mismos desde la más remota antigüedad, lo que equivaldría a concluir que Navarra no tiene historia).

Sólo si partimos del supuesto de que toda cultura -incluyendo, por supuesto, la tradicional- es dinámica y sometida a procesos temporales, es decir, históricos; sólo si pensamos que categorías como patrimonio, imagen o identidad se corresponden con procesos dinámicos y complejos que cambian constantemente y sometemos a esos procesos al análisis histórico, con la ayuda de todas las disciplinas que nos sean de utilidad, podremos acercarnos realmente al conocimiento del pasado y del presente.

Otra cuestión es que, dentro del ámbito de la música tradicional, este estudio histórico sea factible. Pero el tiempo -más de cuatro años- que llevo realizando mi tesis doctoral sobre la historia de los txistularis, me hace pensar que el modesto txistu con su tamboril han sido lo suficientemente importantes, al menos en los tres últimos siglos, como para que se pueda hacer tanto sobre él como sobre sus ejecutantes una auténtica historia. Y en este sentido hablo de una concepción de la historia que permita comprender los cambios musicológicos y sociológicos de la figura del txistu, y que además nos dé una idea más rica de lo que fue la vida de las gentes de nuestra tierra: de cómo vivían y se divertían, de cómo y para qué hacían algo tan importante como tocar un instrumento musical. No que se limite, y eso sí se ha hecho en unas cuantas ocasiones, a dar una serie de nombres y fechas sin mayor sentido. Y no tengo menos claro que dentro de esa por escribir historia de los txistularis, uno de los momentos fundamentales es el de los siglos XVII y, sobre todo, el XVIII: la época de la Ilustración.

En efecto. El siglo XVIII, gracias en buena parte a la intensa polémica sobre las danzas populares que en ella tuvo lugar y al propio interés del movimiento ilustrado, supone una rica fuente de investigación en nuestro ámbito. En este momento, en efecto, el txistu no sólo sale al fin de su protohistoria para introducirse en la historia, sino que tanto en su modo de hacer música como en su consideración social va a presentar unos cambios fundamentales, que nos acercan mucho más a la figura que hoy día podemos tener de él<sup>1</sup>.

De este modo, en esta época se produce, a nivel general, una copiosa fuente de información sobre nuestros instrumentistas. Pero, como ya indiqué en mi trabajo de investigación, ello no significa que esa información sea uniforme en todas las zonas en las que se utilizaba el txistu y el tamboril. En Navarra, por ejemplo, no contamos con autores como Larramendi o Iztueta, que nos describieran con todo detalle tanto las danzas populares como el ambiente que las rodeaba, y que nos permitiera reconstruir todo el proceso que tiene lugar en esta época; tampoco disponemos de documentación referente a pleitos sobre la moralidad de las danzas tan importantes como el de la localidad vizcaína de Valmaseda en 1768, ni equiparables a la *Consulta* que pidió su ayuntamiento a varias personalidades tanto civiles como religiosas de todo el reino, y que nos describe con todo el sabor del lenguaje de la época los componentes sociales y políticos que implicaba el baile popular.

¿Significa esto que tengamos que renunciar a conocer lo que ocurría con los txistularis o -va siendo ya el momento de dirigirnos a ellos con el nombre con el que se les conoce en la época- con los tamborileros o *txuntxuneros* navarros?

---

<sup>1</sup> Sobre el particular puede consultarse mi trabajo de investigación dentro del programa de doctorado de la UPNA, presentado en septiembre de 1997.

¿Este proceso de cambio se limita a Guipúzcoa y Vizcaya, donde encontramos la mayor parte de la documentación, o es general a todos los territorios en la que sonaba el tamboril? Éste es el objetivo de estas páginas: intentar acercarnos a esta problemática con el conocimiento previo de cuál es la situación en estas dos provincias vascongadas, analizando semejanzas y diferencias con ese modelo. Para ello, me referiré a modo de ejemplo a un caso relativamente mejor conocido, si no en cuanto a fuentes de la época (cuyo estado de conocimiento es en estos momentos lamentable), sí por lo menos en cuanto al material que ha llegado hasta nuestros días: las danzas de la localidad de Santesteban, *Doneztebe*, en las *Bortziriak*.

## 2. Nivel técnico-descriptivo

A estas alturas es bien conocido el proceso de especial influencia mutua que se produjo en esta época entre el mundo de la música "erudita" y el de la música "popular". En efecto, la idea de una música "natural", con predominio del sentimiento sobre la Razón había surgido hacia mediados del siglo XVIII, y encajaba como anillo al dedo con otra corriente de la misma época: la moda que se extiende entre la aristocracia europea de copia de las costumbres populares. Especialmente en Francia sus huellas son fácilmente perceptibles: se pone de moda "lo pastoril", que va desde los argumentos de las comedias líricas hasta la moda de los "jardines rústicos" y el disfrazarse de pastor, de lo que tan elocuente muestra son los jardines de la reina María Antonieta en Versalles.

Referido al caso que nos ocupa, el de la música, otro tanto podemos decir acerca de los instrumentos considerados "rústicos". Entre ellos encontramos a la gaita de odre, cuyo roncón se imita en la *museta*, tan querida por los autores rococós y utilizada por el mismo Bach, la *viella* o viola de rueda o... el *tambourin* y el *galoubet* provenzales, instrumentos de la misma familia que el txistu y tamboril vascos, y que se ponen de moda en el mismísimo París.<sup>2</sup>

Algo parecido ocurre en España con el vestirse de majo -o maja- o tocar la guitarra. Pensemos en los cuadros costumbristas de Goya -incluyendo a la duquesa de Alba vestida de maja- o en los sainetes de Ramón de la Cruz. Y hay además un proceso de reivindicación de la música española, ante la avalancha de músicos italianos traídos por los Borbones (entre los que se encontraban figuras de primera línea internacional, con Scarlatti y Boccherini a la cabeza), que dará lugar a una no menor serie de polémicas, y al triunfo popular de una tonadilla escénica de carácter costumbrista cuyo principal autor fue el navarro Blas de la Serna. Que estas influencias llegaron al País Vasco, más concretamente al ámbito de la Vascongada, y más aún al de la familia de su fundador, el conde de Peñaflorida, lo conocemos gracias a la tesis doctoral de Jon Bagüés (1990): hay testimonios que hacen referencia a hijos del propio conde cantando en la corte zortzikos, bailando el

---

<sup>2</sup>Según Guis, Lefrançois y Venture (1993: 113-147) esta es la edad de oro del *galoubet* y el *tambourin*, que llegaron a interpretarse con relativa frecuencia en la Orquesta de la Ópera de París. Uno de sus intérpretes virtuosos, Le Chateminois, tuvo una academia de interpretación de *galoubet* y *tambourin* en París, que se puso de moda entre la nobleza, llegando a estudiar en ella incluso "Felipe Igualdad", es decir, el padre del rey Luis Felipe de Orleans. Como la *museta*, también el *tambourin* dio nombre a una danza que aparece en algunas suites barrocas francesas, por ejemplo en Rameau.

auresku o, al parecer, incluso tocando el txistu. Javier de Munive es, además, el primer compositor conocido para txistu, aunque su obra no se haya conservado hasta hoy.

Pero, aún figurando varios socios navarros en la nómina de miembros de la Bascongada, Navarra queda fuera de este ámbito, y dentro de su territorio no se organizan, por poner un caso, las Juntas Generales de la Asociación. Con todo, figuras importantes dentro de la música española del momento, como el corellano Blas de Laserna, participaron también de esta tendencia. Laserna, en efecto, es el maestro indiscutible de la forma musical que concentra en España todo este gusto por lo castizo y lo "majo": la tonadilla escénica. En una de ellas, *La Vizcaína*, incluirá la música del *Hiru damatxo*. E incluso dejó compuestas una pieza para dúo de gaitas, con el título de *Tonadilla general para dulzainas*, de la cual se conserva una copia en el Archivo Municipal de Pamplona.

En este entorno, no debe de extrañarnos la aparición de un nuevo tipo de tamborilero, musicalmente "ilustrado", esto es, conocedor de los métodos que suponía todo el aparato de la música erudita de la época, y con él un auténtico mestizaje entre los antiguos métodos musicales del tamborilero tradicional y los nuevos procedentes de la música erudita. Aunque en Navarra no tuviéramos la suerte -ni probablemente, tampoco las mismas condiciones económicas ni sociales que motivaron este hecho- de contar con partituras de la época sobre las que hacer un trabajo de la brillantez del de José Ignacio Ansorena (1995) sobre las *soinu zaharrak* guipuzcoanas, el material que ha llegado a nosotros por tradición permite en mi opinión constatar también en Navarra la presencia de esta tendencia.

Para ello, echaremos siquiera un breve vistazo a dos melodías plenamente vigentes hoy día en la localidad de Doneztebe. Se trata de un lugar especialmente interesante, ya que la poca información disponible con la que contamos en estos momentos en el nivel de nombres y procedencia de músicos populares en esta época, los censos de músicos contratados en los Sanfermines que han sido estudiados por Jesús Ramos (1990), nos lo confirman como un auténtico núcleo de tamborileros.

Si, según este estudio, el txistu y el tamboril suponían el ochenta por ciento de los músicos contratados en esta época para las fiestas más importantes de Navarra (entre cuyas procedencias no faltaban la Cuenca de Pamplona, Valdizarbe o la Ribera), la investigación de Jesús Ramos nos trae para nuestra localidad una nada despreciable lista de músicos: dieciocho. Todos ellos eran intérpretes de txistu y tamboril.

Los ejemplos que traigo a continuación son conocidos, y han aparecido publicados, con sus lógicas variantes, en diversas ocasiones (Azcue 1968:II, 97-99; Arrarás 1985:1987:240 y 247; Eraso 1996:42 y 45). El primero corresponde al *Trapatan*, es decir, el número final de lo que el doneztebarra Francisco Eraso denomina "baile típico de Santesteban" y que, en la versión de Francisco Arrarás, así como en la popular, da nombre hoy día también al conjunto de dicho baile. El segundo es la música propia del *Edate dantzza*, o danza de la bebida, cuya melodía realmente tiene bastante poco de bailable, ya que se interpretaba mientras, en ocasiones señaladas, tenía lugar el convite de pan y vino que realizaba el ayuntamiento, y justamente antes de comenzar el baile tradicional. He aquí ambas melodías:

Hacia una etnomusicología histórica en Navarra: los txuntxuneros navarros en el siglo XVIII

Ejemplo nº 1

Trapatan

Musical score for 'Trapatan' in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 110. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo nº 2

Edate dantza

Musical score for 'Edate dantza' in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 70. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with various melodic ornaments. The piece ends with a section labeled 'CODA' and the text 'Allegro y a la z'.

Aunque el frío papel pautado es incapaz de reflejar la gran cantidad de matices que una ejecución adecuada debe poner de relieve, creo que es manifiesta la diferencia entre ambas partituras. Veámoslas más detenidamente.

El primer ejemplo se corresponde con la versión que trae Francisco Eraso, escrita por el que fuera tamborilero de la localidad a principios de siglo Anastasio Oriz Elizari (que fue, precisamente, el mismo que se la comunicó a Azcue). He optado únicamente por bajarla de tono, ya que el original está en fa, tono inasequible para un tamborilero no ilustrado del siglo XVIII (especialmente si aparece, como en este caso, el si bemol alto, auténtico *diabolus in musica* para cualquier txistulari). Como en tantas otras ocasiones, la evolución técnica del txistu en el siglo XIX motivó sin duda esta accidental subida de tono (Ansorena Miranda 1996:43) Pero en mi opinión parece claro que esta melodía pertenece al mundo del tamborilero tradicional: su línea melódica sobria (que permite la proliferación de adornos improvisados de todo tipo: trinos, mordentes, floreos, apoyaturas, etc.), su compás binario (que es con mucho el más frecuente en danzas, como la que nos encontramos, de tipo *soka dantza* o *aurreku*), su extensión reducida y, sobre todo,

esas a nuestro "educado" oído "sorpresas" tonales motivadas por lo limitado de la escala tradicional del txistu me parecen más que suficientes para considerarla de este tipo. Explicaré esto último.

*Trapatan* está en esta transcripción en do. Sin embargo, su primera frase acaba en la, y la segunda empieza en sol. Desde el punto de vista del sistema tonal, el que se impuso en toda Europa precisamente en el siglo XVIII, es difícil justificar esto, y, en esta línea no me parece casual que en la versión de Francisco Arrarás (1987:247) este fragmento sea el único que aparezca en tesitura diferente (más en concreto, acaba la primera de las dos veces en re y la segunda en do: es decir, la primera vez acaba con una nota del acorde de la dominante y la segunda vez con la tónica: esto es, una corrientísima acción de cadencia y resolución).

Si, en cambio, convertimos el fa del compás 6 en sostenido, todo tiene sentido: siempre en do, pasaríamos, mediante dominante de la dominante (acorde de re con séptima, o, incluso, de séptima disminuida: en ese compás tenemos do y fa sostenido) a un fragmento en sol; esa frase acabaría en dominante de la dominante (la, de nuevo nota del acorde de re mayor), y, con toda sencillez, la segunda frase pasaría casi imperceptiblemente (¿compás 18?) de nuevo al tono de do. Dentro de una obra aparentemente tan sencilla, este juego tonal justificaría por sí solo el calificativo de "hermosa" que a esta melodía diera Azcue.

¿Que por qué ese fa no es sostenido? Pues muy simple: porque con la manera de utilizar el txistu propia de los antiguos tamborileros, como ya señalara el padre Olazarán (1970:XIII), era imposible conseguir el fa sostenido bajo; y porque los horizontes tonales que contemplaban, como ha demostrado José Ignacio Ansorena (1995), eran sensiblemente distintos.

La segunda pieza, en cambio, encaja perfectamente dentro de los moldes de la música erudita occidental tal y como quedan fijados en este siglo XVIII: frases completamente cuadradas, melodía sencilla pero muy ornamentada ya en la partitura, llena de escalas ascendentes y descendentes, bordaduras, mordentes... el ritmo ternario nos incita a pensar en los minuetos clásicos, y no en vano Azcue, el padre Donostia y el propio Francisco Arrarás lo llaman "minueto"<sup>3</sup>. Un minueto, eso sí, que, como ocurre con tantos y tantos otros de sus congéneres, pierde el aire danzable y gracioso que adoptaba en la música erudita para adquirir ese tono solemne y ceremonioso para el que lo usan -para el que lo necesitan- los txistularis de la época.

Cierto es que, como cabe esperar de dos simples ejemplos, no están aquí presentes todas las características que cambiaron en la interpretación del txistu de la época: no tenemos escritos, por ejemplo (ni aquí ni en ningún otro sitio) los ritmos de tamboril que nos permitan ver la importancia que éste tenía en el conjunto, y que hizo que los intérpretes de txistu y tamboril fueran conocidos hasta bien entrado nuestro siglo como "tamborileros", por más que los nuevos intérpretes "músicos" o "ilustrados" intentaran por todos los medios buscar nombres que los relacionaran con las flautas. Pero me parece más que claro que estas dos melodías, que en mi opinión existían ya a finales del siglo XVIII, son un buen exponente de las transformaciones musicales y sociales que van a acompañar a los tamborileros de finales del siglo XVIII. ¿Por qué tuvieron lugar estos cambios? ¿Mera estética? Lo dudo. Más bien convendría afirmar, con Margaret Kartomi

---

<sup>3</sup> Incluso José de Uruñuela, en su libro *El clavecín de Bendaña, vieja música vasca para piano*, lo incluyó con el título de "Minué de los caballeros de Azcoitia", en clara alusión a los fundadores de la Bascongada.

(1981), que los cambios musicales se producen fundamentalmente en relación con factores externos a la propia música: sociales, económicos, políticos, ideológicos... En esta línea, y como es propio de la etnomusicología, intentaré mirar fuera de la música con el fin de entenderla mejor.

### **3. Nivel sociohistórico**

Uno de los motivos por los que el siglo XVIII ha producido tanta documentación sobre nuestros intérpretes es el de la profusión de polémicas en torno a la moralidad de la danza tradicional, la mayoría de las veces interpretada con txistu y tamboril. En palabras de Juan Madariaga (1990: 86):

“Hasta bien entrado el siglo XVIII nadie pareció caer en la cuenta de que en estas reuniones se estuviesen produciendo ataques a la moral. Pero desde aquellas fechas, o bien los hasta entonces circunspectos vecinos se tornaron súbitamente libidinosos o, lo que es más probable, los moralistas armados de nuevo celo empezaron a ver “luxurijaren atsa”<sup>4</sup> donde antes sólo veían “sano esparcimiento” y culparon al espíritu del siglo de lo que denominaban “corrupción de las costumbres”

En su condición de única sede episcopal de Euskal Herria, la participación navarra en las polémicas fue más que respetable. Los obispos de la sede pamploñesa, en efecto, no cesaron de lanzar prohibiciones contra los bailes populares: Así, en 1714, el obispo Aguado prohibió las danzas realizadas por la noche o en el mismo tiempo que la misa, que los eclesiásticos participaran en los bailes y que se celebraran romerías durante la noche, mandando además que los bailes se hicieran en presencia del alcalde. En 1750, el obispo Miranda prohíbe las danzas en cualquier tipo de ceremonia religiosa, procesiones incluidas, excepción hecha de los días del Corpus y Navidad, y siendo de hombres solos. En 1769, por fin, el obispo Irigoyen, en edicto publicado recientemente, encarga a los sacerdotes de la diócesis que intenten exterminar los bailes pecaminosos.

Lo que no hubo en Navarra, o al menos no ha llegado a nuestros días ningún documento que lo atestigüe, es ningún personaje de la talla de los guipuzcoanos Larramendi o Iztueta que escribieran verdaderos tratados defendiendo la moralidad de las danzas tradicionales. Pero esto no es, en absoluto, lo más importante. El auténtico quid de la cuestión, como he demostrado en el trabajo realizado hasta la fecha, no es la autoridad religiosa, sino la civil. Porque es el poder civil el que reglamenta, pone multas o directamente encarcela al que osa intervenir en la danza popular fuera de los límites que la propia autoridad marca.

En este sentido, las condiciones que ponen los ayuntamientos vascos -los mismos que, desde un punto de partida que en apariencia es totalmente opuestos, propone Larramendi- para que la danza tradicional pueda realizarse son siempre muy similares. Aunque no contamos con ningún ejemplo tan concreto en Navarra que compile todas ellas, tampoco las autoridades del reino se quedaron atrás en este sentido. Veámoslas:

---

<sup>4</sup>“la peste de la lujuria”.

- Prohibición de que hombres y mujeres se den la mano al danzar: era obligatorio que las separara un pañuelo<sup>5</sup>. En este sentido se pronunciaron las Cortes de Navarra en 1716 (Ramos Martínez 1987:73). El ayuntamiento de Pamplona, según el mismo autor, se había mostrado aún más restrictivo, ya que en 1706 había llegado a prohibir el baile de los dos sexos juntos.

- Limitación del horario, quedando prohibido todo baile nocturno. También en esta línea se posicionaron las Cortes de Navarra de 1716.

- Prohibición del final del baile, que lleva "nombres similares al de tafa-tan "que induzca a correr atropellada y descompasadamente"<sup>6</sup> Curiosamente, la única danza en toda Euskal Herria que ha llegado hasta nuestros días con esa denominación es... nuestro *Trapatan* de Doneztebe, que es justamente el final de la *soka dantza* o *aurresku* que tantos ríos de tinta hizo correr en su día, ya que en él veían todos los moralistas los mayores peligros.

- Finalmente, y desde nuestro punto de vista el más interesante, el encar-gar a la autoridad pública que esté presente en el baile, y responsabilizar al músico de cualquier irregularidad que ocurriera en el mismo, con penas de multa y de cárcel. Penas que, por supuesto, fueron cumplidas.

Que, en contra de lo que se ha dicho tantas veces, es el poder civil y no el religioso el que verdaderamente se encarga de reprimir las danzas populares queda de manifiesto si pensamos que no hubo prohibiciones ni polémicas de ningún tipo respecto a las danzas de las clases altas, y ello pese a que las condenas hacia ellas de los moralistas eran mayores aún que respecto a las populares. Pero es más: en no pocas ocasiones -bien es cierto que, en este caso, no tenemos ninguna referida a Navarra- surgieron en torno a determinadas danzas problemas entre la autoridad eclesiástica y la civil que en más de una ocasión llegaron a terminar en los tribunales.

En este sentido, conviene recordar que, en una línea muy similar a lo que ocurre en las Vascongadas, también en Navarra, y en contra de lo que se ha venido sosteniendo por determinada historiografía, es innegable que en este periodo las diferencias sociales se acrecentaron, dando en ocasiones paso a auténticas oligarquías locales que controlaron los municipios. (Floristán e Imízcoz, 1988; Arizcun Cela, 1988)

Esta minoría ejercía su poder -y aquí no estaría en absoluto de más recordar el concepto foucoltiano de poder: un poder que no es una mera superestructura, que no se posee en cuanto a tal, sino que se ejerce como una estrategia- mediante una nada despreciable relación de símbolos externos, signos que se multiplicaron a finales del siglo XVIII (por ejemplo Valverde y García-Sanz 1989; Martínez Rueda 1996). Éstos empezaban con el bautizo, en el que los miembros de la oligarquía recibían múltiples nombres (y no uno sólo, como los demás) y terminaban con sus tumbas en lugar preferente y destacado sobre las demás. Entre medio, todos los actos sociales: casa más importante que el resto de la población, lugar preferente en la iglesia, en las procesiones, en el alarde de armas, obligación para las personas del común de hacer un saludo determinado al encontrarse con un noble, etc. En

---

<sup>5</sup>Aunque quizá no pase de curiosidad, no puedo pasar por alto los datos aportados por Valverde y García-Sanz (1989:216). Por lo que se deduce de los inventarios realizados en casas que han llegado hasta nosotros, los pañuelos son en esta época casi un artículo de lujo: nunca aparecen en el siglo XVII, y son raros en el XVIII. Bien es cierto que no ocurre lo mismo con las servilletas.

<sup>6</sup> Así se expresaba el ayuntamiento de Azcoitia en 1746 (Jon Bagüés 1990:223).



las zonas de habla predominantemente vascófona, no poca importancia tenía la expresión en castellano, que el pueblo no podía utilizar. Y en este "depurado estilo teatral por el que los gobernantes hacían valer su hegemonía" (Thompson 1995: 85) no estaban ausentes, por supuesto, ni los bailes ni la música.

En este sentido, nos bastará con echar un vistazo a la danza popular más común de la época, ya que, aunque asume casi tantos nombres como variedades locales (Sin ánimo de ser exhaustivo, podemos citar sin salir de Navarra *Ingurutxo* en Leiza, Iribas, Areso y Araquil; *soka-dantza* en Baztán; *Zortziko* en Alsasua y Huarte-Araquil; *Giza-dantza* en Urdiáin; *Alkate-dantza* en Lacunza, *Thun-thun* en Roncal; *Dantza luze* en Ituren; *Inguruko* en Ulzama; *Dantzaki* en Echarri-Aranaz; *Larrain-dantza* en la zona media... y, en Santesteban, *Trapatan*.) su morfología es muy similar.

Que estas danzas implican una idea de cohesión de la comunidad, e incluso de control moral sobre las actitudes *desviadas* de la moral parece más que claro. Y que, dentro de este espacio de, en expresión de Thompson, "teatro callejero", el papel predominante de las clases altas -de la autoridad- estaba marcado, es más que evidente. En todas estas danzas, en efecto, el papel, por este orden, del primer y último dantzari es absolutamente central. Sólo tras bailar ellos, y por ese orden, pueden repetir los demás sus mismas evoluciones. El papel de las mujeres, por ejemplo, se reduce en la práctica en muchas ocasiones a bailar solamente el fandango y ariñ-ariñ final.

Pues bien: ese primer y último dantzari son, al igual que ocurría en Doneztebe, en las grandes solemnidades, con frecuencia casi total, el alcalde o miembros del ayuntamiento. Aunque no tengamos referidos a Navarra datos similares a los de otras localidades de Vizcaya o Guipúzcoa donde la propia elección de alcalde y demás cargos municipales era celebrada con una *soka-dantza* en la que éstos ocupaban los puestos de privilegio (Irigoien 1991), es indudable que también en Navarra la relación entre ocupar estos puestos y el poder era más que considerable: sólo tenemos que fijarnos en el nombre que recibe el baile tradicional de la localidad de Lacunza (*Alkate dantza*: danza del alcalde) para atestiguarlo.

Algo parecido ocurre con la autoridad religiosa, ya que, según el padre Donostia (1932:119), que afirmaba conocer los datos de primerísima mano, era el párroco el encargado de "iniciar" el *edate-dantza*.. Y, en mi opinión, sólo dentro de esta relación es cuando cobran verdadero sentido estas continuas exhortaciones que realizan los obispos navarros (la última, como vimos, en 1714) en las que se prohíbe expresamente a los sacerdotes el bailar. Lo cual, dentro de esta demostración de poder que supone la danza, deja de parecer tan pintoresco como lo han pintado determinados autores (Urquijo 1923).

#### 4. Conclusiones

Es dentro del contexto de finales del siglo XVIII, un contexto de fuertes desigualdades sociales y políticas, donde debemos entender los cambios musicales y también sociales que va a sufrir la figura del tamborilero. Si hemos de creer a expertos testigos de la época, como Zamácola (1898:III, 210), cuando afirmaba que

"Los bailes y diversiones de los navarros son los mismos de las demás provincias bascas de España: tamboril, silbo y tuntún para los públicos, y violines para los privados"

Si, en una palabra, el txistu era, al menos en buena parte de Navarra, uno de los elementos fundamentales de ese teatro donde se expresan las diferencias sociales que es la danza, era lógico que el humilde txuntxunero, cuya consideración social y moral era en muchas ocasiones tan baja como para pertenecer con mucha frecuencia a esas castas de agotes o gitanos que ni siquiera eran admitidos a bailar con los demás en el baile público, intentara mejorar su consideración social mediante el uso de los modos, en este caso musicales, de las clases altas (Sánchez Equiza 1997a). Su conversión, precisamente en esta época, en asalariado municipal, en un proceso que en este momento desconocemos para Navarra, tuvo que obligarle a potenciar la función ceremonial que ya tenía.

Para ello, utilizó el único medio del que disponía: el utilizar los recursos musicales eruditos de la época; de manera muy concreta, el minueto, que, convenientemente ralentizado y sin respetar el esquema formal clásico de trío y repeticiones; en una palabra, convenientemente solemnizado, será llamado por Iztueta "*alkate soinua*", melodía del alcalde<sup>7</sup>. Esto en cambio no tendría ningún sentido en una danza situada en el borde mismo de la legalidad, como era el *Trapatan*, y por ello ha llegado hasta nuestros días con sus características más antiguas. A la vista de esta situación, comentarios como éste del padre Donostia (1932: 121) sobre el *Edate dantza*, no pueden sino parecernos ingenuos:

"Quiero dar a conocer este *Edate-dantza* porque es de una nobleza, de una aristocracia verdaderamente admirables. Al oírlos y quedar sorprendidos de su belleza cabe preguntarse desconcertados: ¿pero es que nosotros, los vascos, rabajamos las cosas nobles adaptándolas a fines plebeyos, o es, por el contrario, que, aun para menesteres tan vulgares, llevamos en la sangre la necesidad de levantarlos por medio de música tan fina y distinguida? Yo quiero sumarme a esta segunda opinión".

En mi opinión, su "belleza" tiene poco de sorprendente. Porque lo que al ilustre folklorista le parecía una sencilla y encantadora costumbre popular, completamente *plebeya*, tenía en la época en que nació unas indudables connotaciones de teatro social: de medio de significación, afirmación y creación de relaciones de poder, en las que nuestro modesto tamborilero, de humildísima extracción social, jugó un importante papel.

En suma, aunque en Navarra no dispongamos de la cantidad ni la calidad de documentación referente a nuestro tema para esta época; aunque, en este momento al menos, no podamos rastrear en los contratos de tamborileros municipales ni tengamos libros enteros que nos describan -tanto en su propia letra como entre líneas- con el detalle que quisiéramos la situación de nuestros músicos, creo que tenemos los suficientes datos para suponer que el proceso que he intentado explicar en estas páginas existió, aunque no sepamos exactamente en qué grado, en Navarra: la adaptación de al menos algunos tamborileros y sus instrumentos a la música erudita constituyó un medio de intentar elevar su muy escasa consideración

<sup>7</sup> Nuestro ejemplo de Doneztebe, el *Edate dantza* ha podido, en esta línea, aparecer armonizado para banda de txistularis y trompetas bajo el nombre de "*alkate soinua*" en un número de la revista *Txistulari*, el 142, que salió a la calle en 1990 íntegramente dedicado a música ceremonial para txistu.

social mediante el uso del único medio que tenían a su alcance: el utilizar los procedimientos del tipo de música asociada a unos mecanismos de poder que en esta época tenían una importancia primordial.

### Referencias bibliográficas

Jose Inazio ANSOARENA MINER (1995): *Iztueta eta Albéniz-en musika bilduma*. Txistulari, nº 163.

José Luis ANSOARENA MIRANDA (1996): *Txistua eta txistulariak*. Donostia: Kutxa Fundazioa, 1996.

Alejandro ARIZCUN CELA (1988): *Economía y sociedad en un Valle pirenaico del Antiguo Régimen. Baztán 1600-1841*. Pamplona: Príncipe de Viana, 1988.

Francisco ARRARÁS SOTO (1987): *Danzas e indumentaria de Navarra: Merindad de Pamplona, II*. Pamplona: Príncipe de Viana, 1987.

Resurrección M<sup>a</sup> de AZCUE (1968): *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

Jon BAGÜÉS ERRIONDO (1990): *La música en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. San Sebastián: RSBAP, 1990.

padre José Antonio de DONOSTIA (1932): "Txistu y danzas", en *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. II., pp. 103-136.

Francisco ERASO ALDUNCIN (1996): "Bailes típicos y otras costumbres de Santesteban", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 67, pp. 33-48.

Alfredo FLORISTÁN IMÍZCOZ y José María IMÍZCOZ BEÚNZA (1988): "Sociedad y conflictos sociales (siglos XVI-XVIII)", en *II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Historia de Euskal Herria*, t. III, pp. 251-274.

Maurice GUIIS, Thierry LEFRANÇOIS, René VENTURE (1993): *Le galoubet-tambourin: instrument traditionnel de Provence*. Aix-en-Provence: Édusud, 1993

Iñaki IRIGOIEN (1991): "La autoridad y la danza en la plaza", en *Cuadernos de Sección de Eusko Ikaskuntza. Antropología-Etnografía*, nº 8; pp. 117-129.

Juan Antonio de IZA y ZAMÁCOLA (1898): *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo septentrional y costas del mar Cantábrico, desde sus primeros pobladores hasta nuestros días: Con la descripción, carácter, fueros, usos, costumbres y leyes de cada uno de los Estados Bascos que hoy existen*. Bilbao: Tipografía José de Astuy, 1898.

Margaret KARTOMI (1981): "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology*, 25 (2).

Juan José MADARIAGA ORBEA (1990): *Historia social de Bergara en su época preindustrial*. Vergara: Ayuntamiento, 1990.

Fernando MARTÍNEZ RUEDA (1996): "Poder local y oligarquía en el País Vasco: las estrategias del grupo dominante en la comunidad tradicional", en *VV. AA.: Élités, poder y red social: Las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (estado de la cuestión y perspectivas)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996, pp. 119 - 146.

padre Hilario OLAZARÁN DE ESTELLA (1970): *Txistu: Método y repertorio para flauta baska*. Bilbao: Grafor, 1970.

Jesús RAMOS MARTÍNEZ (1987): "Ordenaciones para la música y la danza en la Pamplona del siglo XVIII", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 49, pgs.71-74.

--- (1990): "Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el siglo XVIII", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 55, pp. 91-138.

Carlos SÁNCHEZ EQUIZA (1997a): "Del «danbolin» al «primer silbo»: la situación social del txistulari en el siglo XVIII», comunicación presentada al III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim, abril de 1996. En prensa.

--- (1997b): Del "danbolin" al "silbo": Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración. Trabajo en publicación para el programa de doctorado de la UPNA.

E. P. THOMPSON (1995): *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica, 1995.

Julio de URQUIJO (1923): "Cosas de antaño", en *RIEV*, t. XIV , pp. 339-43.

Lola VALVERDE y Ángel GARCÍA-SANZ (1989): "La Ilustración", en *VV. AA. :Los vascos a través de la Historia: comportamientos, mentalidades y vida cotidiana*. San Sebastián: Caja de Ahorros de Guipúzcoa, D. L. 1989.