



EL TXISTU y el TAMBORIL: Patrimonio Cultural Inmaterial

M^a Lourdes LABACA ZABALA^{1*}

RESUMEN: El Txistu y el Tamboril es un dúo instrumental arraigado en el País Vasco que junto con sus intérpretes y artesanos que los elaboran, consideramos que constituyen Bienes Inmateriales del Patrimonio Cultural del País Vasco. En el presente artículo procederemos a su identificación, descripción, documentación para finalmente favorecer su inclusión como Bienes del PCI.

ABSTRACT: The Txistu and Tamboril is a duo of musical instruments along with their performers and artisans so deeply rooted in the Basque Country that can be classified as Intangible Cultural Heritage. Therefore, in this article we shall proceed to their identification, description, documentation in order to promote their inclusion in the UNESCO ICH.

PALABRAS CLAVE: Txistu, Tamboril, Patrimonio Cultural Inmaterial, País Vasco, Intérpretes, Artesanos.

KEYWORDS: Txistu, Tamboril, Intangible Cultural Heritage, Basque Country, Performers, Artisans

SUMARIO: INTRODUCCIÓN. 1.- LA PROTECCIÓN JURÍDICA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN ESPAÑA Y EL PAÍS VASCO. 1.- Régimen vigente. 2.- La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del

En caso de cita: LABACA ZABALA M^a Lourdes "El TXISTU y EL TAMBORIL Patrimonio Cultural Inmaterial". *RIIPAC*, nº 7, 2015, páginas 62- -131 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]

^{1*} LABACA ZABALA, M^a Lourdes, Profesora Agregada de Derecho Eclesiástico del Estado de la Facultad de Derecho de la UPV/EHU. Marialourdes.labaca@ehu.es.

Patrimonio Cultural Inmaterial. 3.- El Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco de 18 de noviembre de 2011. II.- EL TXISTU Y EL TAMBORIL COMO BIENES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL. 1.- El Txistu: Origen y evolución. 1.1.- La denominación imprecisa del “*Txistu*” y el “*Tamboril*” 2.- El Tamboril. 3.- El Txistu y el Tamboril. 4.- Ficha para la inclusión del Txistu y el Tamboril como bienes del Patrimonio Cultural Inmaterial. 4.1.- Características del Txistu. 4.2.- Elaboración del Txistu. 4.3.- El proceso de elaboración del Txistu. 5.- El Tamboril: Características y su Elaboración. 5.1.- Los materiales utilizados para la elaboración del Tamboril. 6.- El “Oficio de Txistulari”. 5.2.- Txistularis destacados. 5.3.- Del “Tamborilero Ilustrado” a la “Decadencia”. CONCLUSIONES. BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN

El Txistu y el Tamboril es un dúo instrumental arraigado en la mayoría de las regiones del País Vasco. Si bien sus orígenes son imprecisos y ha pasado por periodos de Ilustración y Decadencia, la constitución de la Asociación de Txistularis del País Vasco en Arrate-Eibar el año 1928 supuso su resurgimiento, que tras la interrupción en el periodo de la guerra civil, ha logrado perfeccionar estos instrumentos, mejorando su afinación, estructura, desarrollo técnico y pedagógico.

Es por ello que, entendemos que estamos en presencia de Bienes Inmateriales del Patrimonio Cultural del País Vasco, junto con sus intérpretes y artesanos que los elaboran. Para ello, procederemos a concretar, en primer lugar, la normativa desarrollada en el ámbito de la Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial en el ámbito nacional y autonómico vasco, seguidamente nos ocuparemos de describir ambos instrumentos musicales, su denominación, elaboración, periodos de auge y decadencia. Finalmente, haremos referencia a los intérpretes que han impulsado y favorecido su desarrollo y pervivencia hasta nuestros días.

I.- LA PROTECCIÓN JURÍDICA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN ESPAÑA Y EL PAÍS VASCO

La protección del Patrimonio Cultural Inmaterial² no se contemplaba en las primeras normas jurídicas que se promulgaron en España³. Será a partir de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico español cuando se regula, al menos a través de forma indirecta, mediante la protección jurídica del

² En adelante PCI.

³ Para más información sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial en España y en el País Vasco, ver: LABACA ZABALA, M^a Lourdes. “La protección del Patrimonio Etnográfico en España y en las Comunidades Autónomas: Especial referencia al País Vasco y Andalucía, en *RIIPAC*, nº 2, 2013, páginas 105 - 148 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. LABACA ZABALA, M^a Lourdes. “La identificación de los agentes de la propiedad intelectual de los bienes culturales inmateriales y la OMPI”, en *RIIPAC*, nº 1, 2013, páginas 1 y ss. [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultados el 10-12-2015). <http://www.eumed.net/rev/riipac>. LABACA ZABALA M^a Lourdes “El XARE” modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores- artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”. *RIIPAC*, nº 5, 2014, páginas 125 -190 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultado 10-12-2015).

sustrato material asociado⁴. Destacar que la noción de Patrimonio Etnográfico que se desprende de la Ley de 1985 resulta limitada en relación al sentido amplio de Patrimonio Inmaterial que se contiene en la Convención de 2003 de la UNESCO⁵.

Por lo que podemos concluir que, “respecto al régimen específico y las medidas de tutela directa, la Ley se dispone a favor de los conocimientos y actividades inmateriales del Patrimonio Etnológico, resultan poco satisfactorias, además, que los bienes intangibles del Patrimonio Etnológico no disfruten de tutela jurídica sino meramente administrativa, al no formar parte de la definición legal de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico español del art. 148, y que los mecanismos de tutela administrativa previstos en el art. 47.3 de la Ley de 1985 cuya prescripción se circunscribe a los bienes intangibles amenazados de extinción, resulta muy pobres, limitándose a la práctica del estudio y la documentación de las manifestaciones culturales en cuestión⁶.”

1.- Régimen vigente

El Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre *Protección, Conservación y Acreditamiento de la riqueza artística*⁷, el Patrimonio etnológico, en cuyo seno se incluían las “manifestaciones inmateriales” será la primera norma jurídica que se promulga en España en relación con el Patrimonio Cultural Inmaterial. Posteriormente, la *Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional* de 13 de mayo de 1933 no menciona dicho Patrimonio. Serán los Decretos promulgados los años 1953 y 1961 los que, haciendo referencia a “inventarios, catálogos y servicios incluyen el Patrimonio etnológico o folklorico, pero exclusivamente de carácter material”.

Tras aprobación de la Constitución de 1978, se promulgará la *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico español*, que sí tiene en consideración

⁴ MARTÍNEZ, L. P. “La tutela legal del Patrimonio Cultural Inmaterial en España: valoración y perspectivas”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, Vol. I, nº 7, junio 2011, pp. 123-150.

⁵ MARTÍNEZ, L. P. ob. cit. p. 126. Para cuestiones del Patrimonio Cultural Inmaterial, ver: PÉREZ GALÁN, B. “Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre patrimonio cultural en España. Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección”, en *Revista de Antropología Experimental*, Número 11, 2011, pp. 11-30. PLATA GARCÍA, F. y RIOJA LÓPEZ, C. “El efecto dominó en el patrimonio etnológico”, en CARRERA GARCÍA, G y DIETZ, G., coordinadores., *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2005, pp. 181-195. AGUSO TORRICO, J. “Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”, ibidem., pp. 197-213”, VELASCO MAILLO, M. “El patrimonio cultural como sistema de representación y como sistema de valor”, en C. R. FERNÁNDEZ LIESA H. M. Dirs. *La protección jurídico internacional del patrimonio cultural. Especial referencia a España*, Constitución y Leyes S. A., Madrid, 2009, pp. 35-70; GARCÍA GÓMEZ, J. Estudios sobre el Derecho del Patrimonio Histórico, Fundación Registral, Madrid, 2008, p. 472; MINGOTE CALDERÓN, J. L. “A propósito de la terminología que define al ‘patrimonio etnológico en la legislación española”, en *Patrimonio Cultural y Derecho*, Número 8, 2004, pp. 75-115.

⁶ LABACA ZABALA, M^a Lourdes. “La protección del Patrimonio Etnográfico en España y en las Comunidades Autónomas:..., ob. cit. pp. 105 y ss.

⁷ Para más información en relación con la normativa promulgada en España en relación con el Patrimonio Histórico, ver:

<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo2.php>.

(Consultado 10-12-2016).

explícitamente los valores inmateriales del Patrimonio, denominándolos como “conocimientos y actividades”. Será en el Título VI, donde se contiene el Patrimonio Etnográfico, del que forman parte “*Los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales*”⁸.

Recientemente se ha aprobado a nivel estatal la *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*⁹.

2.- La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

Se trata con esta Ley de asumir en la legislación española “una nueva concepción de Patrimonio Cultural –Inmaterial- derivada de la teorización científica de la etnología y la antropología, a la que se asocia un incremento de la conciencia social acerca de estas otras expresiones y manifestaciones de la cultura. Este proceso se podría sintetizar ahora en la propuesta doctrinal del tránsito de los -bienes cosa- a los -bienes actividad- o, dicho en términos más actuales, de los bienes materiales a los bienes inmateriales. Sin perjuicio de que, en esencia, en todos los bienes culturales hay un componente simbólico no tangible y que la imbricación entre lo material e inmaterial es profunda y, en muchos casos, inescindible, la conformación externa de los soportes a través de los que se manifiesta el patrimonio cultural es lo que permite esa distinción entre lo material e inmaterial como asuntos singulares y distintos. Y ello comporta fórmulas y técnicas jurídicas claramente diferenciadas a la hora de su protección. Mientras que en la protección de los bienes materiales prima la “conservación” del bien en su configuración prístina y en su ubicación territorial (sobre todo en los de carácter inmueble), en los bienes inmateriales destaca una acción de “salvaguardia” de las prácticas y de las comunidades portadoras con el fin de preservar las condiciones de su intrínseco proceso evolutivo, que se realiza a través de la transmisión intra e intergeneracional. Los bienes inmateriales también poseen un “locus” espacial, pero éste puede presentar ámbitos y alcances más difusos en tanto en ellos prima la comunidad portadora de las formas culturales que los integran, así como su carácter dinámico y su capacidad de ser compartido”¹⁰.

El proceso de emergencia del patrimonio inmaterial es largo en el tiempo. Los estudios etnográficos y antropológicos, desde que lograron estatus científico en los últimos años del siglo XIX, habían ido impulsando el florecimiento del interés hacia las formas de expresión de la cultura tradicional. Desde el estudio

⁸ Para más información al respecto en relación con la normativa a nivel estatal y autonómico, más concretamente la que hacer referencia al País Vasco, ver: LABACA ZABALA M^a Lourdes “El XARE” modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores-artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”. *RIIPAC*, nº 5, 2014, páginas 127 -130 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultados el 10-12-2015)

⁹ Ver texto íntegro en: <https://www.boe.es/boe/dias/2015/05/27/pdfs/BOE-A-2015-5794.pdf>. (Consultado 10-12-2015).

¹⁰ Exposición de Motivos de la Ley 10/2015, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

del folclore, siguiendo con otras iniciativas adoptadas a finales del Siglo XIX en Inglaterra, se irán consolidando con el desarrollo científico de la antropología y la etnología a lo largo del Siglo XX.

La inserción de las manifestaciones culturales inmateriales en el ordenamiento jurídico es un hecho nuevo, que sólo ha empezado a tomar cuerpo en las últimas décadas, al compás de su creciente aprecio social. Esta inserción ha ido acompañada de un proceso de renovación jurídico doctrinal sobre el patrimonio cultural, en la que es obligado recordar la aportación en Italia, de la llamada *Comisión Franceschini* y de la construcción *doctrinal del iuspublicista Giannini*, que proponen un nuevo concepto amplio y abierto de bienes culturales como “todo aquello que incorpora una referencia a la Historia de la Civilización forma parte del Patrimonio Histórico”¹¹.

El impulso más decisivo del patrimonio inmaterial se sitúa en el Derecho Internacional, fundamentalmente en la acción de la UNESCO, que corona en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, de 2003*. Que se está ante un tratamiento general queda claro en tanto la ley se limita a perfilar un conjunto de líneas maestras que no impiden que a su vez las Comunidades Autónomas, en virtud de la regla de concurrencia normativa que las ampara, puedan dictar asimismo sus regulaciones específicas sobre la misma materia.

Las líneas generales que se contienen en la Ley son: a- fijar un concepto básico y general de patrimonio inmaterial, b- determinar los principios y derechos fundamentales implicados en el presente patrimonio, c- establecer los mecanismos administrativos y orgánicos generales de inserción del conjunto del patrimonio cultural inmaterial español (Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial), d- regular los instrumentos operativos de actuación (Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial), e- sentar las finalidades generales de los diferentes ámbitos y sectores (centros de depósito cultural, educación, medios de comunicación social...) que, de acuerdo con la Convención de la UNESCO, pueden ser de gran ayuda para una mejor salvaguardia y conocimiento del patrimonio inmaterial¹².

Para ello, teniendo en consideración las competencias que corresponden al Estado y a las Comunidades Autónomas, se establece como *objeto* de la Ley “regular la acción general de salvaguardia que deben ejercer –los poderes

¹¹ Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial en España y su evolución, ver: LABACA ZABALA, M^a Lourdes, “El Xare modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores-artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”, en *RIIPAC*, nº 5, 2014, [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>], pp. 128 y ss. Para más información al respecto ver: LABACA ZABALA, M^a Lourdes. “La protección del Patrimonio Etnográfico en España y en las Comunidades Autónomas: Especial referencia al País Vasco y Andalucía”, en *RIIPAC*, nº 2, 2013, páginas 105 - 148 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. LABACA ZABALA, M^a Lourdes. “La identificación de los agentes de la propiedad intelectual de los bienes culturales inmateriales y la OMPI”, en *RIIPAC*, nº 1, 2013, páginas 1 y ss. [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>].

¹² Exposición de Motivos de la Ley 10/2015.

públicos- sobre los bienes que integran el Patrimonio Cultural Inmaterial, en sus respectivos ámbitos de competencias”¹³.

Se afirma en la Ley el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial en los siguientes términos: “*Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular: a) Tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales; f) gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación; g) aprovechamientos específicos de los paisajes naturales; h) formas de socialización colectiva y organizaciones; i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional*”¹⁴.

Queremos destacar que, consideramos que estamos en presencia de una Ley de “mínimos” en cuanto a la delimitación del concepto del PCI. Es mucho más amplia la definición que se contiene en la *Convención Internacional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003* cuando se establece en relación con el concepto de PCI: Apartado 1 de su artículo 2:

“Se entiende por “Patrimonio Cultural Inmaterial” *los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas- junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este Patrimonio Cultural Inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana*”¹⁵.

De acuerdo con el apartado 2 de su artículo 2, El “Patrimonio Cultural Inmaterial” *se manifiesta, en particular, en las tradiciones y expresiones orales, en las artes del espectáculo, en los usos sociales, rituales y actos festivos, en los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y en las técnicas artesanales tradicionales*¹⁶.

Consideramos que esta delimitación debería haberse incluido en la nueva Ley 10/2015, la ausencia de algunos de sus extremos pueden llevar a no poder

¹³ Art. 1 de la Ley 10/2015.

¹⁴ Art. 2 de la Ley 10/2015.

¹⁵ LABACA ZABALA, M^a Lourdes, “El Xare modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores-artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”, en *RIIPAC*, nº 5, 2014, [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac/>], pp. 161 y ss.

¹⁶ Ver texto en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>. (Consultado 10-12-2015).

incluir como bienes del PCI bienes que sí se contendrían si la nueva Ley hubiera recogido el contenido íntegro de la Convención de 2003, a pesar de lo cual, entendemos que una interpretación conjunta de la Ley española junto con la Convención que ha sido ratificada por España permitirá incluir todos los bienes Inmateriales¹⁷.

Queremos destacar el mandato formulado por la Asamblea General de la OMPI en septiembre de 2009 para el bienio 2010-2011 en cuya decimosexta sesión celebrada entre los días 3 y 7 de mayo de 2010 se crearon tres grupos de trabajo, uno para las “*Expresiones Culturales Tradicionales*”, otro para los “*Conocimientos tradicionales*”, y el tercero para los “*Recursos genéticos*” con el fin de redactar varios textos que pudieran ser presentados a la Asamblea General de la OMPI en septiembre de 2011¹⁸.

En la Sesión (IWG 1) del Primer Grupo de Trabajo, “*Expresiones Culturales Tradicionales*” que se celebró el mes de julio de 2010 se logró presentar un texto de articulados en torno a las “*Expresiones Culturales Tradicionales (ECT) o folclor*”, que pudieron estudiarse durante las siguientes sesiones del Comité¹⁹ y como ejemplos de las mismas podemos destacar:

- a) *todas las formas tangibles o intangibles, o una combinación de ambas en que se manifiestan la cultura y los conocimientos tradicionales y que además se transmiten de generación en generación;*
- b) *las formas tangibles o intangibles de creatividad de los beneficiarios que se definen en el art. 2²⁰.*

Además se contienen algunos ejemplos de “*Expresiones Culturales Tradicionales (ECT) o folclor*”, entre los que destacamos:

¹⁷ LABACA ZABALA, M^a Lourdes, “El Xare modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores-artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”, en *RIIPAC*, nº 5, 2014, [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>], p. 162. Para más información sobre la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ver: CASTRO LOPEZ, María del Pilar, AVILA RODRIGUEZ, Carmen María: “La salvaguardia del patrimonio Inmaterial: Una aproximación a la reciente ley 10/2015”. *RIIPAC*, nº 5-6, 2015, páginas 89 - 124 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultado 10-12-2015). Se hace referencia en el citado artículo a la regulación anterior a la citada Ley 10/2015 y la propia Ley estableciéndose que estamos en presencia de una Ley “innecesaria y controvertida”.

¹⁸ Ver texto en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>. (Consultado 10-12-2015).

¹⁹ DESANTES REAL, M. “Reconocimiento, Salvaguardia y Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de las minorías culturales en el Siglo XXI: una aproximación conceptual”, en BARDIOLA M. y MELGAREJO, J. *Los bienes culturales y su aportación al desarrollo sostenible*. Universidad de Alicante, 2012. ver texto íntegro en:

http://www.researchgate.net/publication/261759221_DESANTES_REAL_Manuel_Reconocimiento_salvaguardia_y_proteccion_del_Patrimonio_Cultural_Inmaterial_de_las_minoras_culturales_en_el_siglo_XXI_una_aproximacion_conceptual_in_C._Bardiola_M._Lopez_y_J._Melgarejo_%28eds.%29_Los_bienes_culturales_y_su_aportacion_al_desarrollo_sostenible_Alicante_Publicaciones_de_la_Universidad_de_Alicante_2012_pp.183-212. (Consultado 14-12-2015).

²⁰ Ver en: Artículo 1.1) del Doc. WIPO/GRTKF/IC/19/4, “La protección de las Expresiones Culturales Tradicionales: proyecto de artículos”, http://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=168777, Obsérvese que la referencia es a “formas tangibles e intangibles”, no a “formas materiales e inmateriales”. En DESANTES REAL, M. “Reconocimiento, Salvaguardia...” Ob. Cit.

a) expresiones fonéticas y verbales como los relatos, las gestas épicas, las leyendas, la poesía, los enigmas y otras narraciones; las palabras, [los signos], los nombres [y los símbolos];

b) [**las expresiones musicales o sonoras**, como las canciones, [los ritmos] y **la música instrumental, los sonidos que son expresión de rituales**];

c) las expresiones corporales, como la danza, la representación escénica, las ceremonias, los rituales, los rituales en lugares sagrados y las peregrinaciones, los juegos [deportivos y tradicionales, las funciones de marionetas y otras interpretaciones y ejecuciones, independientemente de que esté o no fijadas en un soporte;

d) las expresiones tangibles, como las manifestaciones artísticas tangibles, [obras de artesanía], [atuendos y máscaras ceremoniales], [obras arquitectónicas], y [formas espirituales] tangibles y lugares sagrados²¹.

En la Misma línea se posiciona la Decimonovena Sesión celebrada en Ginebra los días 18 a 22 de julio de 2011 sobre “*La protección de las Expresiones Culturales Tradicionales: Proyecto de artículos*”, del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore, en cuyo art. 1º, dentro de la “materia protegida” afirma:

“Las “*Expresiones Culturales Tradicionales*”²² son todas las formas tangibles e intangibles, o una combinación de ambas, en que se manifiestan la cultura y los conocimientos tradicionales, y que además se transmiten [de generación en generación], / las formas tangibles o intangibles de creatividad de los beneficiarios que se definen en el artículo 2; que incluyen, entre otras:

b) [**las expresiones musicales o sonoras**, como las canciones, [los ritmos] y **la música instrumental, los sonidos que son expresión de rituales**]²³;

Es evidente que a partir del apartado b) del art. 1 del *Proyecto de artículos, del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore* (2011) se puede incluir el “Txistu y el Tamboril” como bienes tangibles e intangibles protegidos, a pesar de que la reciente Ley de Patrimonio Cultural Inmaterial también expresamente cita en el apartado i) *las manifestaciones sonoras, música... como PC*²⁴, dentro de lo que se pueden incluir los dos instrumentos.

²¹ Ver: Vid. Artículo 1.1 del Doc. WIPO/GRTKF/IC/19/4, “La protección de las Expresiones Culturales Tradicionales: proyecto de artículos”, en http://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=168777. (Consultado 15-12-2015).

²² Señala el texto que: A los fines del presente texto, los términos “Expresiones Culturales Tradicionales” y “expresiones del folclore” se considerarán sinónimos.

²³ Ver texto íntegro en: http://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=168777. (Consultado 15-12-2015).

²⁴ Art. 2 de la Ley 10/2015: En relación al Concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial afirma que: “Tendrán la consideración de Bienes del Patrimonio Cultural Inmaterial –los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en

Entendemos que “garantizar la conservación de este patrimonio inmaterial español, así como promover el enriquecimiento y fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a sus diferentes manifestaciones es una competencia que corresponde a la Administración General del Estado en base a lo que se establece en los artículos 44, 46 y 149.1-1^a y 28^a y 149.2 de la Constitución²⁵. Esta competencia será también asumida por parte de las Comunidades Autónomas, en nuestro caso ha sido asumida por la Comunidad Autónoma del País Vasco; las Diputaciones Forales y Ayuntamientos²⁶.”

3.- El Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco de 18 de noviembre de 2011

El 18 de noviembre de 2011 se promulga el *Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco*²⁷, en cuyo art. 4^o se contiene el Patrimonio Cultural Vasco Inmaterial, con el objeto de garantizar la debida defensa, enriquecimiento, difusión y fomento del Patrimonio Cultural Vasco, y en el marco de la competencia exclusiva que ostenta la Comunidad Autónoma del País Vasco en materia de Cultura. Destaca que, el Patrimonio inmaterial no se clasifica como consecuencia de su propia naturaleza²⁸.

Señala que la presente Ley tiene por *objeto* la defensa, enriquecimiento, protección y puesta en valor, así como la difusión y fomento del Patrimonio Cultural Vasco, de acuerdo con la competencia exclusiva atribuida a la Comunidad Autónoma por el artículo 10, apartados 17, 19 y 20 del Estatuto de Autonomía, y resulta de aplicación al Patrimonio Cultural Vasco, integrado por todos los bienes de interés cultural, materiales e inmateriales, que ostentan un interés artístico, histórico, arqueológico, paleontológico, etnográfico, documental, bibliográfico, lingüístico, científico e industrial para la Comunidad Autónoma.

En lo relativo al régimen competencial establecido en la *Ley 27/1983, de 25 de noviembre, de Relaciones entre las Instituciones Comunes de la Comunidad Autónoma y los Órganos Forales de sus Territorios Históricos*, la competencia autonómica tiene amparo en el artículo 6 que dispone la competencia de las Instituciones Comunes de la Comunidad Autónoma para la legislación y la ejecución en todas aquellas materias que, correspondiendo a la Comunidad

algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio Cultural, y en particular: i) Manifestaciones sonoras, música y danzas tradicionales-“.

²⁵ Art. 11.1 de la Ley 10/2015.

²⁶ Art. 11.2 de la Ley 10/2015. “Corresponde a la Administración General del Estado, a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, en colaboración con las Comunidades Autónomas las siguientes funciones: a.- La Propuesta, elaboración, seguimiento y revisión del Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. B.- La gestión del Inventario General del Patrimonio Cultural Inmaterial. C.- La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial mediante la Declaración de Manifestaciones Representativas del Patrimonio Inmaterial, en los términos previstos en esta Ley”.

²⁷ Para más información ver:

http://www.euskadi.net/contenidos/plan_programa_proyecto/py_ley_46/es_py_ley/adjuntos/PR_OPUENTA_NORMA.pdf. (Consultado el 17-12-2015).

²⁸ Exposición de Motivos del Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco 2011.

Autónoma según el Estatuto de Autonomía, no se reconozcan o atribuyan en dicho Estatuto, la citada Ley u otras posteriores, a los Órganos Forales de los Territorios Históricos. El apartado segundo de dicho precepto señala que, en todo caso, la facultad de dictar normas con rango de Ley corresponde en exclusiva al Parlamento²⁹.

Establece que “estamos ante una nueva concepción de Patrimonio Cultural, cada vez más ambiciosa en sus objetivos, que ha visto ampliado su ámbito de protección, centrada anteriormente básicamente en el Patrimonio Inmueble, ahora se incide en las tres grandes tipologías de bienes, incorporando junto con el Patrimonio mueble e inmueble, el Patrimonio Inmaterial, que en la normativa precedente quedaba referido de forma sucinta en el Patrimonio Etnológico. Con ello se trata de seguir los criterios marcados por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) que afirma que, durante los últimos años, el Patrimonio Inmaterial ha adquirido un verdadero reconocimiento mundial y su salvaguarda se ha convertido en una de las prioridades de la cooperación internacional³⁰.

A efectos de la Ley se considerará *Patrimonio Cultural Vasco Inmaterial*: “Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que se reconozcan como parte integrante de la cultura vasca”³¹.

Dentro del *Régimen de protección* se señala expresamente que, se integran las siguientes cuestiones: a- ámbito de aplicación, b- deber de conservación, c- autorización preceptiva previa a la autorización de intervenciones en el ámbito urbanístico, d- ejecución subsidiaria y multas coercitivas, e- expropiación forzosa de los bienes calificados e inventariados, f- información, y g- naturaleza de los bienes calificados e inventariados de titularidad pública³².

Se reconocen distintos niveles de protección del Patrimonio Cultural vasco y se realizará mediante su calificación como “*Bien de interés cultural*” o “*Mediante la inscripción en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco*”. Así también, señala que, se declararán:

a) “*Bienes culturales calificados*” aquellos bienes inmuebles, muebles o inmateriales que cuenten con una especial relevancia, carácter singular y valores culturales, por lo que merecen el nivel más alto de protección que otorga la presente ley”.

b) “*Se inscribirán en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco*” aquellos bienes muebles, inmuebles o inmateriales que, sin ostentar la relevancia o poseer el valor especial propio de los bienes calificados, cuenten con valores culturales que le hace merecedor de integrar el Patrimonio Cultural Vasco”³³.

²⁹ Exposición de Motivos del Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco 2011.

³⁰ Exposición de Motivos del Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco 2011.

³¹ Art. 4 del Anteproyecto de LPC del País Vasco 2011.

³² Art. 14 a 21 del Anteproyecto de LPC del País Vasco 2011.

³³ Art. 5 del Anteproyecto de LPC del País Vasco 2011.

Son administraciones competentes en relación con la presente Ley: a.- el Gobierno Vasco, b.- Las Diputaciones Forales, y c.- Los Ayuntamientos³⁴.

El *Régimen de protección del Patrimonio Inmaterial* se contiene en el art. 29 en los siguientes términos:

1.- Los *bienes inmateriales calificados o inventariados* deberán ser salvaguardados por las administraciones competentes, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes de conformidad con lo dispuesto en esta Ley, y se promoverá su investigación y su recogida exhaustiva en soportes materiales, que garanticen su transmisión a las futuras generaciones.

2.- A los efectos de la presente Ley se entiende por salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial las medidas encaminadas a garantizar su viabilidad, que comprende: “la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”.

3.- El régimen de protección de los bienes inmateriales calificados e inventariados será el que se fije en las resoluciones por las que se acuerda su calificación o inclusión en el Inventario General del Patrimonio Cultural Vasco, que deberán señalar las medidas de conservación, difusión y fomento de su investigación y mayor conocimiento.

4.- Únicamente se considerará Patrimonio Cultural Inmaterial el que sea compatible con los instrumentos internacionales de Derechos Humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre Comunidades, grupos e individuos.

5.- El Patrimonio Cultural Inmaterial vasco se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

a) *Tradiciones y expresiones orales de la cultura, incluido el idioma como vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial.*

b) *Artes del espectáculo.*

c) *Usos sociales, rituales y actos festivos.*

d) *Técnicas artesanales tradicionales*³⁵.

Compartimos el *Dictamen 15/12 sobre el Proyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco de julio de 2012*, elaborado por parte del Consejo Económico y Social Vasco cuando señala, en relación con el Patrimonio Inmaterial que:

Consideramos de especial relevancia que, acorde con la nueva concepción del patrimonio cultural, la nueva normativa incida en las tres grandes tipologías de bienes, incorporando junto con el patrimonio mueble e inmueble, el patrimonio

³⁴ Art. 8 del Anteproyecto de LPC del País Vasco 2011.

³⁵ Art. 29.5 del Anteproyecto de LPC del País Vasco 2011.

inmaterial, que en la vigente Ley quedaba referido de forma sucinta en el patrimonio etnológico.

En la Memoria explicativa del Proyecto se detallan como elementos que comprende dicho patrimonio inmaterial los siguientes: "...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes-reconocidos como parte integrante del patrimonio cultural vasco".

Resulta sorprendente, no obstante, que en el Proyecto de Ley, en su artículo 6, cuando se refiere a los bienes inmuebles (6.2) y muebles (6.3) de interés cultural, se detallan de manera suficiente las respectivas categorías pero, sin embargo, al referirse a los bienes inmateriales (6.4), no se detalla categoría alguna, olvidando las mencionadas en la Memoria explicativa.

Consideramos que si, como se dice en la Memoria, "una de las carencias que se ha detectado en la normativa vigente es la ausencia de categorías que reflejen fielmente la naturaleza de los bienes protegidos, resulta incongruente no categorizar a los bienes inmateriales, cuya incorporación a la regulación de la Ley constituye una de las novedades de la misma".

Y resulta más incongruente aún esta ausencia de categorización del patrimonio inmaterial, cuando en el artículo 32, referido al régimen de protección de dicho patrimonio, en el punto 5 se detallan cuatro "ámbitos" particulares en los que se manifiesta el Patrimonio Cultural Inmaterial vasco ("tradiciones y expresiones orales de la cultura, incluido el idioma como vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial"), que podrían constituir, precisamente, las categorías cuyo detalle falta en el artículo 6.

Por otra parte, sorprende que en el ámbito del Patrimonio Inmaterial Vasco no haya ni una sola mención al Euskara. Más allá de consideraciones antropológicas y culturales, en el ámbito estrictamente jurídico, la Ley Básica de Normalización del Uso del Euskera, Ley 10/1982, de 24 de noviembre, califica el Euskera como parte fundamental del Patrimonio Cultural del Pueblo Vasco, por ser la lengua propia del pueblo vasco, signo más visible y objetivo de identidad de nuestra Comunidad.

No se menciona en los ámbitos del citado artículo 32 del Proyecto de Ley, lo que produce su invisibilización, cuando, en nuestra opinión, debería ser objeto de realce, protección y promoción.

Consideramos, en suma, que este Proyecto de Ley, al regular el Patrimonio Cultural Inmaterial, debería mencionar y subrayar el Euskara, señaladamente, en la Exposición de Motivos, en la definición de Patrimonio Cultural Vasco inmaterial (artículo 4) y al fijar su régimen específico de protección (artículo 32).

Por último, llama de nuevo la atención observar que en el Capítulo III, relativo a los "Niveles de Protección de los Bienes Culturales", frente al detalle que se recoge en los artículos 48 y 49 respecto a los criterios de intervenciones sobre bienes inmuebles y muebles calificados, y en los artículos 54 y 55, respecto a

izquierdo y se toca con la mano derecha, con una fina vara llamada “*ziria*”. Este dúo instrumental es la variante vasca del *Tambourin* o *Flûte-tambourin* conocido en casi todo el mundo, especialmente en Europa, con distintos aspectos y formas⁴³.



(*Flautista con tamboril, Thoinot Arbeau-Orchésographie-1558*)⁴⁴.

1.- El Txistu: Origen y evolución

Destaca ANSORENA que se puede definir el Txistu desde dos vertientes: como instrumento y como institución. El *Txistu como instrumento* es “una flauta recta con embocadura de pico de 42 cm. de largo y 22 mm. de ancho en su parte baja, con boquilla y lengüeta incorporadas de madera o metal. Lleva unas anillas metálicas, que impiden su agrietamiento y le sirven de adorno. En la parte baja tiene un anillo destinado al dedo anular, para la mejor sujeción”. Por su parte, el *Txistu-institución*, es “el heraldo de las Corporaciones y el alma de las danzas, fiestas y otros acontecimiento populares vascos, filosóficamente hablando, el Txistu es el engendrador y mantenedor de las tradiciones y un símbolo integrador de las instituciones vascas”⁴⁵.

La popularidad de la que goza el Txistu en el País Vasco ha supuesto que muchos autores hayan escrito sobre ello de forma demasiado alegre, realizando afirmaciones arbitrarias e infundadas en relación con su origen, naturaleza, evolución..... Pero destaca ANSORENA que la aportación más seria y sólida que se ha realizado hasta ahora en relación con este instrumento

⁴³ ANSORENA MINER, J. I. “El chistu-tamboril vasco”. Euskonews&Media. Ver texto íntegro en: <http://www.euskonews.com/0010zkbk/gaia1002es.html>. (Consultado 10-12-2015).

⁴⁴ Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis II. Pequeña Historia de las Flautas verticales”, en *El Txistu y los Txistularis*, 1996. Ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-2-cas.htm. (Consultado 23-12-2015).

⁴⁵ ANSORENA, J. L. “El Txistu: Estado de la Cuestión”. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 20, nº 52, 1988, p. 357.

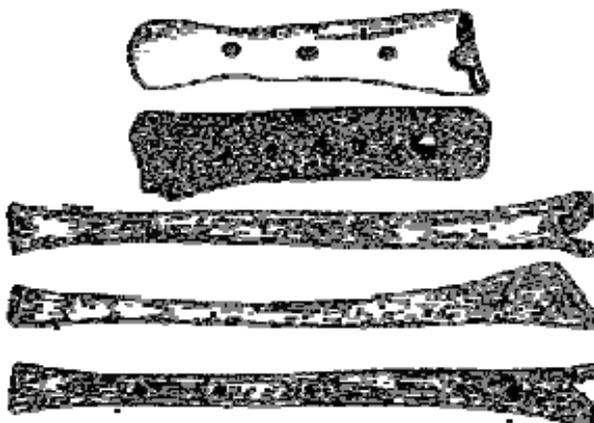
lo ha aportado el Padre Donostia⁴⁶, lo que no supone que no existan otros autores que también hayan realizado aportaciones valiosas⁴⁷.

Uno de los primeros testimonios de la “flauta” de la Prehistoria vasca se halla en el Museo de Saint-Germain-en Laye, cerca de París, que aparecieron en las excavaciones practicadas en la cueva de Istúriz por el Dr. E. Passemard en 1921, la flauta de Istúriz⁴⁸.



(Flauta de Istúritz-Prehistoria vasca)⁴⁹.

Todas las flautas de este periodo tienen en común que “son de huesos de ave o tibias de animales con dos o más agujeros. No se pueden destacar características propias por regiones de origen, ni atribuirle la paternidad inicial a nadie en concreto. Es el hombre de la prehistoria de todos los países el que se percató de que un tubo perforado produce unos sonidos de interés, para lo que se emplea como materia prima la más accesible en aquel periodo, el hueso”. Son flautas que “no tienen embocadura y que la parte superior puede o no tener una muesca o abertura, por su parte, la cabeza de la flauta, se apoya sobre el mentón o el labio interior. El resto lo hace la habilidad del intérprete, lo que equivale a soplar sobre el orificio del cuello de una botella, tratando de sacarle sonido⁵⁰.



(Flautas primitivas realizadas en hueso)⁵¹.

⁴⁶ DONOSTIA, P. *Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías y sus versos-Instrumentos musicales del pueblo vasco*. Pp. 57 y ss.

⁴⁷ ANSORENA, J. L. “El Txistu: Estado de la Cuestión”..., ob. cit. p. 357.

⁴⁸ ANSORENA, J. L. “El Txistu: Estado de la Cuestión”..., ob. cit. p. 358. Del mismo periodo cita el autor otras flautas análogas.

⁴⁹ Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis II... ob. cit.

⁵⁰ ANSORENA, J. L. “El Txistu: Estado de la Cuestión”..., ob. cit. p. 358.

⁵¹ Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis II... ob. cit.

Por su parte, destaca ARANBURU que la flauta de tres agujeros para una sola mano no nació espontáneamente sino que fue fruto de la innovación y del ingenio. Sus tres únicos agujeros, lejos de ser una restricción o condicionamiento representa la ventaja que permite al músico tocar piezas con una extensión superior a una octava valiéndose de una sola mano y lo consigue modificando para cada posición la presión del aire insuflado en el tubo, cuyo calibre interior y longitud determinan el efecto físico necesario. Así justifica el autor que el menor número de agujeros no supone más simplicidad, y correlativamente, mayor antigüedad. La clave evolutiva, no fue incrementar el número de agujeros, bien al contrario, la innovación tecnológica consistió en reducirlos a tres para poder ser tocada con una sola mano sin menoscabo del rendimiento musical. El fin que se perseguía con ello era tener libre la otra mano para atender a la percusión. Fue este paso lo que exigió un conocimiento más preciso de la organología y física del sonido. El resultado de la combinación de digitaciones con diferentes intensidades de ataque en la insuflación, además de obturaciones totales y parciales de los orificios. Concluye el autor indicando que, si esto fue así, la reducción del número de orificios de la flauta para liberar la otra mano a favor de la percusión exige un proceso de investigación teórica y práctica⁵².

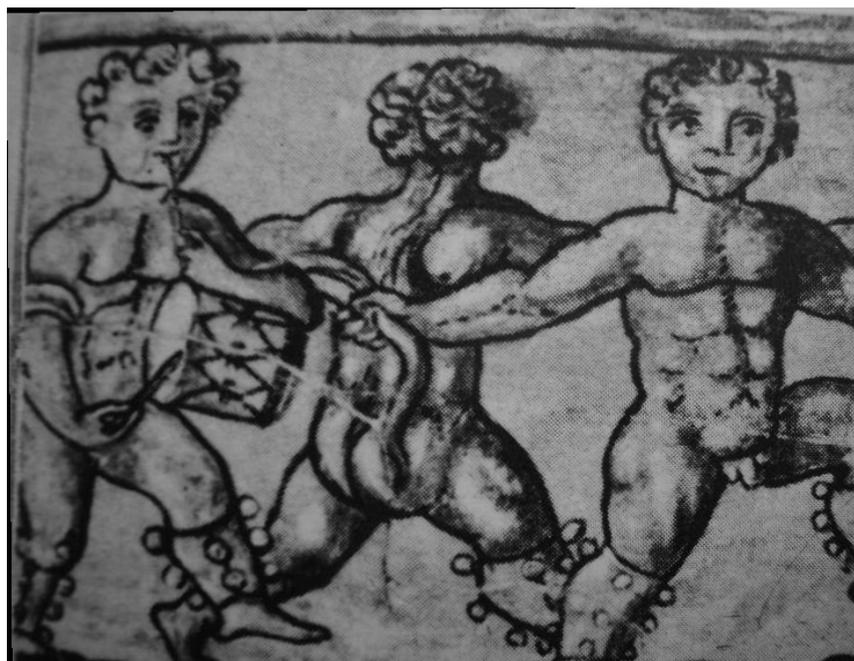
En distintas civilizaciones de la Antigüedad existen testimonios de instrumentos musicales y flautas, conservando hoy día evidencias en escritos e iconográficos en relieve.



(Músico de flauta y tambor en la Catedral de Pamplona)⁵³.

⁵² ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio", en *Jentilbaratz*, 12, 2010, pp. 15-35.

⁵³ Fuente: ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 6.



(Friso del Palacio de Oriz, Siglo XVI)⁵⁴.

Queremos destacar que muchos pueblos concedieron un “sentido trascendente y mágico a las flautas. Es por ello que, no podían faltar en las ceremonias rituales más sagradas, eran consideradas regalo de los dioses y su sonido escuchado como la voz directa de lo alto”⁵⁵.

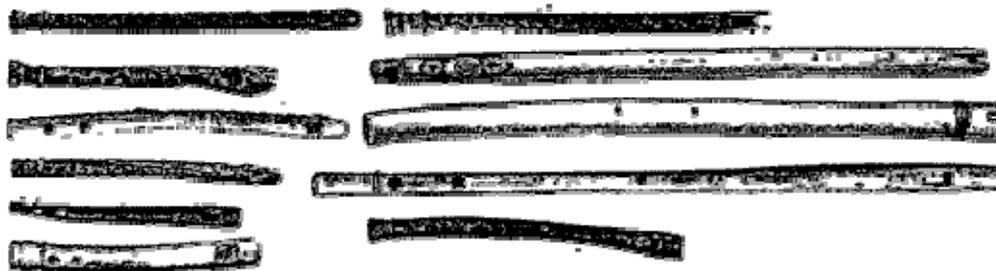
Afirma ANSORENA que su presencia en las *civilizaciones de la Antigüedad* podemos situarla en los cinco continentes. En cada época la evolución que se produjo fue muy importante en su fabricación. Además de utilizar el hueso, empleaban como materia prima, el cuerno de ovejas, cabras, vacas, la caña, la madera, el marfil, las cerámicas y hasta el metal. También se modifican las medidas, en un principio estaban sometidas a la longitud de los huesos, pero posteriormente y gracias a los nuevos materiales señalados anteriormente y siendo posible su manipulación cambian las dimensiones de las flautas. A pesar de ello, en la Antigüedad se mantenían con una longitud reducida, prevaleciendo en todas ellas un reducido número de agujeros, normalmente tres. Posteriormente, fue aumentando su longitud y el número de agujeros. Es de destacar que, los romanos ensayaron mayores dimensiones hasta fabricar una flauta grave, semejante al fagot. Lo que diferencia las flautas de los distintos pueblos es principalmente su ornamentación⁵⁶.

Podemos destacar que la flauta es un *patrimonio de todos los pueblos en la Antigüedad*. Así en Egipto se fabricaron flautas de caña, de madera en distintas tribus africanas y en el archipiélago de Nueva Hébricas, la *Tigia* en Mesopotamia, *Shakuhachi* en Japón, las culturas aztecas e incas, sobre todo ésta última desarrollaron más que ningún otro pueblo americano las flautas, como la *Antara* y el *Ujusini*.

⁵⁴ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. “El Txistu y el tamboril en Navarra”, en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 12.

⁵⁵ ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 357.

⁵⁶ ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. P. 359.



(Flautas de caña o madera)⁵⁷

En *Europa* se considera prototipo el nombre griego *Aulos*, aunque para ser más exactos debiera utilizarse la denominación de *Syrinx*, y sobre todo el romano *Tibia*, palabra latina que deriva del nombre del hueso que se empleaba para su elaboración. Posteriormente se utilizó este nombre para cualquier flauta que fuera la materia prima con la que se fabricara. Años más tarde, y sin poder concretarse la época, se llegaron a conocer datos sobre flautas en Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Alemania, Francia....

En el *País Vasco* no existen testimonios de la Antigüedad, pero podemos deducir que su trayectoria ha sido similar a la de otros pueblos, teniendo en consideración el precedente de la flauta de Istúriz. Su rudimentaria fabricación sobre materiales efímeros ha sido la causa de su desaparición⁵⁸.

Queremos destacar el papel que tuvieron las flautas en las ceremonias rituales, sobre todo en los funerales. Con la llegada de la cristianización al País Vasco y el interés de la Iglesia en abolir las tradiciones paganas, nuestros antepasados sufrieron la prohibición del uso de las flautas en los actos de culto, lo que no era óbice para que las emplearan en los actos civiles, aunque tampoco tenemos testimonio de ello⁵⁹.

En la *Edad Media* y el *Renacimiento* se produjo un gran “protagonismo y la decadencia de las flautas”, periodo en el que aparecen los trovadores y juglares. Si bien hasta este momento los flautistas eran individuos aislados, a partir de este periodo se vislumbran las características de un gremio de fabricantes e intérpretes de flautas, incluso entre personas de la alta nobleza. Es en este periodo cuando se tiene conocimiento y puede ser el origen del conjunto flauta-tamboril. A partir del siglo XII es fácil encontrar en toda Europa testimonios iconográficos de esta mini-orquesta que supuso una transformación en el concepto de flauta.

⁵⁷ Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis II... ob. cit.

⁵⁸ ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 359.

⁵⁹ ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 359.



(Karrikadanza con juglar de flauta y tambor. Claustro de la Catedral de Pamplona)⁶⁰.

Afirma ARANBURU que al menos en el Siglo XIII el Txistu ya estuvo en uso en los reinos cristianos de la Europa Occidental, cuestión que queda constatada como consecuencia de las distintas representaciones figurativas que existen, entre las que destaca: tallas en iglesias, ilustraciones de los manuscritos y pinturas. Aunque las ilustraciones de instrumentos musicales anteriores al Siglo XIII son muy escasos, destaca el autor la representación de la célebre miniatura del *Codex Antigas de Santa María* que ordenó hacer el Rey Alfonso X de Castilla en el Siglo XII. En el País Vasco, se cree que la primera representación es el icono del Monasterio de la Oliva, una figura del Siglo XIII⁶¹.



(Flautista con tamboril en el Monasterio de la Oliva-Navarra- Siglo XV)⁶².

⁶⁰ Fuente: ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 21.

⁶¹ ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 17.

⁶² Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis II.... ob. cit.

Los documentos disponibles revelan que la Corte del Reino de Navarra fue pródiga en juglares y trovadores que a menudo fueron contratados en otros países registrándose músicos alemanes, flamencos que cruzaban Francia para actuar ante el Rey de Navarra o los Señores de Vizcaya⁶³.

Durante la primera etapa del *Siglo XVI*, la flauta de una sola mano y el tamboril continuó en el contexto noble europeo. Será a partir de ese momento, cuando la flauta y el tamboril pierden prestigio, año 1550, y quedan relegados al ámbito popular. A partir de mediados del citado siglo se reproducen imágenes de parejas de flautistas o de una sola flauta en una mano y tamboril más violín en la otra. Testimonios de este periodo podemos encontrar en los bailes y bodas en Francia y en los Países Bajos⁶⁴.

A pesar de ello, se sabe que permaneció activo hasta el *Siglo XVIII*, momento en el que comienza su desaparición en algunos pueblos. En las zonas en las que sobrevivió lo haría vinculado al folklore. En el País Vasco su declive fue más lento y tardío y como consecuencia de factores extra-musicales, que no concreta, supusieron su revitalización⁶⁵.

Es de destacar que, como instrumento sólo, el Txistu era utilizado por los juglares de preludio y postludio de sus romances y canciones. A partir de que se asocia con el tamboril, instrumento rítmico, se marca al conjunto su destino de instrumento de danza. Es por ello que, se sitúa entre los años 1450 y 1550, sobre todo en Francia, el conjunto flauta-tamboril aparece en todos los bailes y fiestas. Será TOINOT ARBEAU en su *Tratado de danza* de 1588⁶⁶ el que aconseja la utilización del conjunto flauta-tamboril, debido a su carácter económico, al ser un solo músico reemplaza a varios⁶⁷.

Durante los Siglos *XIV* y *XV* la flauta de tres agujeros era muy similar a la que conocemos hoy. Se fabricaba con madera y se incluían los taladros al final del tubo estrecho y largo –para ser obturados por los dedos pulgar, índice y corazón- que se sujetaban mediante una pinza formada por los dedos anular y meñique y era capaz de ofrecer un razonable registro sonoro. La mano derecha solía golpear un tambor, tamborcillo u otro instrumento de percusión, que se suspendía del hombro, antebrazo o muñeca o del dedo⁶⁸.

Los testimonios que tenemos, tanto literarios como iconográficos, en la época en el País Vasco y Navarra son numerosos: Pamplona, Tudela, Xemein, Balmaseda Lequeitio.... También destacamos testimonios anteriores

⁶³ ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 17.

⁶⁴ ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 18.

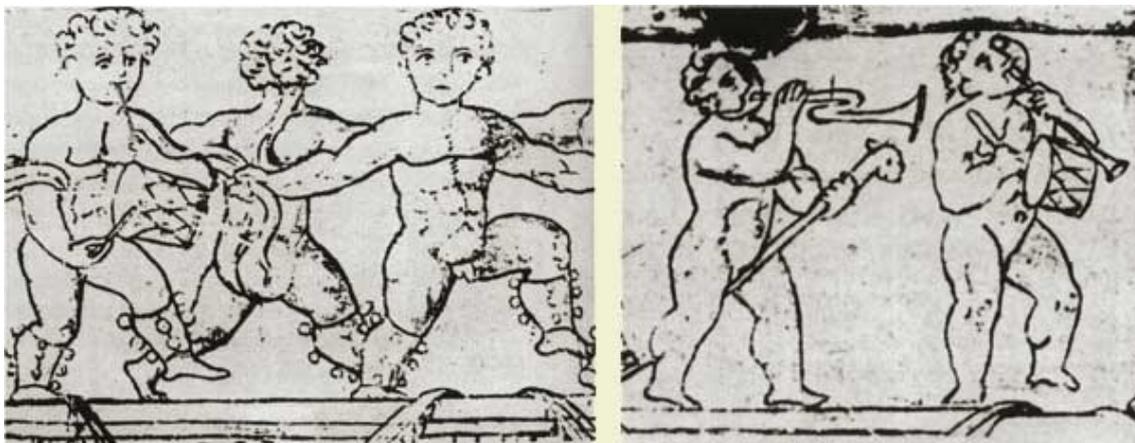
⁶⁵ ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 18.

⁶⁶ TOINOT ARBEAU, *Tratado de danza- "La Orchésographie"*, 1588.

⁶⁷ ANSOARENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión...", ob. cit. p. 360.

⁶⁸ ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. pp. 16-17. El autor sigue realizando una evolución del instrumento, Txistu, en Inglaterra, el Camino del Santiago, la Vía de la plata. Así también, se refiere a los documentos que se disponen de la Corte de Navarra, que fue pródiga en contratar juglares y trovadores que eran originarios de otros países como: Alemania y Flandes que cruzan Francia para actuar en Navarra o ante los Señores de Vizcaya.

iconográficos, que pueden contemplarse en esculturas, relieves, pinturas de las catedrales de Bayona y Pamplona, Iglesias del Monasterio de la Oliva, San Cernin (Pamplona), Lequeitio,... o el Palacio de Oriz en las cercanías de Pamplona. Se pueden ver en todos ellos testimonios de ángeles, niños, hombres, centauros, que tañen flautas rectas con tamboril.



(Fresco o murales del Palacio de Oriz, junto al Castillo de Tiebas- Siglo XVI)⁶⁹.

La irrupción del violín (1550) supone la decadencia del protagonismo que habían tenido las flautas en la Europa Occidental a mediados del Siglo XVI. El nuevo instrumento musical que irrumpe con fuerza y que compite con los conjuntos flauta-tamboril supone que éstos últimos pierden protagonismo. Las clases cultas imponen la moda del violín y los juglares flautistas sobreviven en el ámbito rural, siendo indispensables en las fiestas tradicionales, pero en los conjuntos instrumentales se va imponiendo como base la familia de cuerda. Estamos ante un momento crucial, las flautas buscan la supervivencia y encuentran su público en el pueblo. En este periodo de decadencia, cada región, acoge la flauta como instrumento del pueblo, incorporando características y refinamientos propios y pasa a caracterizarse por ser un instrumento tradicional⁷⁰.

También conservamos muestras de registros y cuentas municipales del Siglo XVI partidas que se refieren a la contratación de juglares flautistas.

⁶⁹ Fuente: ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis II.... ob. cit.

⁷⁰ En el mismo sentido y en relación con la decadencia del Txistu y el Tamboril como consecuencia de la aparición del violín, ver: ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 18.

1790

Rolde de los Juglares, Instrumentistas Danzas, Dicitarios etc. que
concurrieron á las Fiestas de San Fermín de Julio de 1790

de Juglares

mate	+ Juan Antonio Juglar	0 16 R. p.
mate	+ Benito J. de Arce Juglar	0 16 R. p.
mate	+ Juan Bautista Muguruza Juglar	0 14 R. p.
mate	+ Donato de Arce Juglar	0 14 R. p.
mate	+ María J. de Arce Juglar	0 10 R. p.
mate	+ Juan Agustín de Arce Juglar	0 6 R. p.
mate	+ Matías de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Agustín de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Ramón de Arce Juglar	0 8 R. p.
mate	+ Juan María de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Pedro de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Ramón Nieves Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Thomas de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ María Angel de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Pedro J. de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Benito de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Juan Ramón de Arce Juglar	0 0 R. p.
mate	+ Pedro María de Arce Juglar	0 14 R. p.
mate	+ Juan Bautista de Arce Juglar	0 14 R. p.
mate	+ Martín de Arce Juglar	0 14 R. p.
mate	+ Juan Miguel de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ J. de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Ignacio de Arce Juglar	0 12 R. p.
mate	+ Juan Miguel de Arce Juglar	0 12 R. p.
		294 R. p.

(Rolde de juglares (Txistularis) en los San Fermines de 1790)⁷¹

Destaca ANSORENA que es necesario desterrar algunas expresiones pronunciadas por parte de los escritos que contemplan la historia de las flautas verticales en el mundo y en especial en la Europa Occidental. Así, cuando se establece que el Txistu es el instrumento musical más antiguo del mundo; que el Txistu de Istúriz, no debe denominarse así sino “La flauta de Istúriz o el txilibitu de Istúriz”;.....⁷².

Con el fin de concretar el “origen del Txistu” se cuestiona ANSORENA si ¿Puede llamarse Txistu a las flautas primitivas del hombre de las cavernas o a las flautas de la Antigüedad, similares en las civilizaciones de los cinco continentes? Entiende que no.

Cuando los juglares extranjeros aparecen en la Edad Media en el ámbito cultural más alto o en los pueblos del País Vasco, es evidente que presentaban y desarrollaban un arte musical europeo, que fue imitado por nuestros juglares autóctonos, a medida que fueron apareciendo en nuestra región. Al abandonar las clases cultas las flautas y quedan en manos del pueblo, fue éste el que las definió como algo suyo, tanto en su elaboración, como en la música que interpretaban y los momentos en los que intervenían. Señala además que, en

⁷¹ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. “El Txistu y el tamboril en Navarra”, en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 23.

⁷² Para constatar más cuestiones sobre afirmaciones imprecisas, ver: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 361.

el País Vasco existieron otros instrumentos musicales de aprecio popular. Tras la progresiva desaparición de los mismos, nuestros antepasados afirmaron su predilección por la flauta a la que fueron incorporando paulatinamente los refinamientos que le han caracterizado como Txistu. Se cuestiona el momento en el que se produce la evolución señalada y señala que existen diferentes apreciaciones en relación con el tema. Concluye afirmando que para él, el punto de partida del Txistu es el Renacimiento⁷³.

Las flautas se instalaron en *España* y en el *País Vasco* como instrumentos tradicionales y con características propias en cada lugar. En España la flauta recta de tres agujeros con el tamboril es popular en la actualidad en Cataluña, Huesca, León, Santander, Zamora, Salamanca, Extremadura, Huelva, Islas Baleares, Canarias y en el País Vasco. En cada uno de los lugares se le reconoce con un nombre propio, entre los que destacamos: Txistu, Flabiol, Chiflo o Chifla, Xirimia, Pito, Gaita... También varía en cada región la dimensión, la ornamentación y la embocadura de las flautas, siendo generalmente de madera, aunque durante el último siglo se ha utilizado también el plástico⁷⁴.

Entre todas ellas, el Txistu ha alcanzado una personalidad superior, tanto en relación con el sonido, como de su brillantez, en la música que se interpreta con él y el entorno que rodea a los intérpretes. Todo este proceso ha ido evolucionando desde el Siglo XVI⁷⁵.

Destacar que todavía en el Siglo XX se han conocido en el País Vasco flautas de hueso, cuya dimensión estaba limitada a la longitud el tubo, aunque puede decirse que ya antes del Renacimiento en nuestros pueblos se habían implantado las flautas de madera. Aunque existen distintas medidas, a partir de un momento, comienza a prevalecer la flauta de 40 cm. de largo, siendo el carácter de instrumento solista que el conjunto flauta-tamboril da a la flauta permitía a los fabricantes no preocuparse por la afinación, y, por una medida estricta de longitud. Finalmente será en los Siglos XVIII y XIX cuando se concreta la medida y comienzan los dúos y tríos de Txistu. Será también este periodo en el que coexisten la Txirula-ttun ttun con el Txistu-Tamboril en las zonas próximas-hermanas del País Vasco, aunque con diferencias sensibles, teniendo sus orígenes en la familia de flautas soprano, flauta alto, flauta tenor⁷⁶.

Una cuestión importante en el Txistu es el desarrollo y evolución que se produce en la embocadura. En la Edad Media, el protagonismo de las flautas llevó a sus intérpretes a buscar su perfeccionamiento. En la medida en la que se fueron ensayando flautas de distintas medidas, era ostensible la necesidad de mejorar el punto de origen del sonido, tanto más cuanto mayor era la longitud de la flauta. La muesca de las flautas antiguas era insuficiente. Es por ello que, en distintas etapas fueron apareciendo modelos de boquillas y lengüetas, fabricadas de una sola pieza o a base de pequeñas piezas

⁷³ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión...", ob. cit. p. 362.

⁷⁴ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión...", ob. cit. p. 363.

⁷⁵ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión...", ob. cit. p. 363. En el mismo sentido, ver. LAUBER, J. *Los chistularis*, original inédito existente en Eresbil.

⁷⁶ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión...", ob. cit. p. 363.

incorporadas. Fue la aplicación del metal a una de estas piezas o a ambas a la vez, lo que supuso un importante avance en la evolución de las flautas modernas. Pero, podemos concretar ¿Cuándo se produjo la incorporación del metal en la boquilla o lengüeta? El profesor LAUBER en su obra “*Los chistularis*” afirma que: “El chistu (flauta antigua, recta, cuya lengüeta data del Siglo XV....) adaptaron la lengüeta incorporada⁷⁷”.

Señala ANSORENA que no es fácil encontrar flautas populares que empleen el metal en su embocadura, quizás la importancia de la industria y artesanía del hierro en el País Vasco desde la Edad Media ha podido influir en la incorporación del metal a la boquilla y lengüeta del Txistu. Sin embargo, existen posiciones que situarían la incorporación del metal en la eclosión industrial del País Vasco a mediados del Siglo XIX. Este último dato es aportado por parte del Padre Donostia⁷⁸ cuando establece que: “En 1650 por la Pragmática se prohibieron importar cascabeles con bordecillo medio, flautas y chiflos...”. Señala ANSORENA que si éstas palabras suponen o no protección a la industria del país, lo cierto es que nuestros Txistugiles han sido los artífices de la configuración paulatina del tixtu, tal y como ha llegado hoy día hasta nosotros⁷⁹.

Por lo que hace referencia al País Vasco, tenemos testimonios de que los primeros flautistas eran individuos aislados que por iniciativa privada cultivaban el arte de la flauta, más por satisfacción personal, que por espíritu de exhibición. Al irse refinando la música, se inicia el interés del pueblo y así nacen los juglares, que recorrían los pueblos y aldeas, siendo éste su sistema de sustento. Se cree que en la Edad Media no estaba muy extendido este modelo musical en el País Vasco, aunque sí existe documentación variada en relación con la contratación de juglares por parte de la Corte de Navarra, pero el nombre de los mismos eran extranjeros. También eran nombrados estos juglares o ministriles por parte de los Señores de Vizcaya. Será a partir del Siglo XV cuando comienzan a contratarse a éstos músicos por parte de la Corte, en la Catedral y en las parroquias para todo tipo de festejos civiles y religiosos. Tenemos constancia de estos hecho, por tener documentos de los Siglos XVI, XVII y XVIII en los que se establece los pagos que recibían tanto en Lekeitio, Rentería. Los datos que señala ANSORENA MIRANDA en relación con los documentos son: “*Entre las Ordenanzas Municipales de Rentería (Guipúzcoa) hay una del 28 de junio de 1525, que dice así:*

“Este día, mandaron hazer librança a Juanes, el atanbor, de una dobla por el serbicio que hizo quando fue con las hazabras a San Juan de Lus por mandado del regimiento”. *Las azabras eran unas embarcaciones ligeras, parecidas a los bergantines. No hay que olvidar que Rentería entonces era puerto de mar con astilleros y flota propia.*

Así también, en 1571 en Lekeitio:

⁷⁷ LAUBER, J. *Los chistularis*, original inédito existente en Eresbil.

⁷⁸ DONOSTIA, P. Historia de las Danzas..., ob. cit. p. 62.

⁷⁹ ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 363.

"Se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos de tamboril e rabel de arco, por dos días que se ocuparon en tañer en los regocijos del Nacimiento del Príncipe Señor, 740 maravedises".

Por su parte, en 1602 en Rentería se pagó a Martín de Chipres doce ducados:

"Por su ocupación de instrumento de tamboril en regocijar las fiestas de Pascua, etc. y a Nicolás Vidassoro por lo que trabajó con su rabel en regocijar la fiesta de los antruejo"⁸⁰.

El contratar a los músicos se realizó también por parte de los Ayuntamientos, que con el transcurso del tiempo realizaron contratos fijos, cuestión que fue muy bien acogida por parte de la gente llana. Fue a través de este sistema que los Txistularis fueron elementos decisivos en la creación y evolución del folklore que ha llegado hasta nuestros días⁸¹.

En euskera, los vocablos son más tardíos. Seguro que el pueblo utilizada desde sus orígenes las expresiones correspondientes pero no han llegado hasta nosotros. Los que sí hemos conocido son: *txilibitu*, *txirula*, *txirola*, *txürula*, *txulula*, *txilibitulari*, *txilibistari*, *danbolin*, *danbolinari*⁸².

A mediados del Siglo XVIII aparecen algunos documentos en los que consta la contratación de dos tañedores del silbo, con sus correspondientes tamboriles, además del atabalero. Además de ser importante la contratación de los músicos, se inicia el enriquecimiento de la música. Esta contratación de Txistularis supone la aparición de la polifonía en la música del Txistu, una polifonía elemental, simplista, ya que sus intérpretes desconocían el solfeo y la armonía. Estamos en presencia del comienzo del enriquecimiento de la música del Txistu y para los Txistugiles una exigencia mayor de cuidar la afinación en la fabricación de los Txistus. El Txistu, como instrumento popular, se mantenía como música para danzas, fiestas y actos diversos. Será necesario esperar hasta finales del Siglo XVIII o principios del Siglo XIX para que el Txistu se integre como instrumento en los conciertos. Don. Vicente Iburguren ejecutó en Madrid con el Txistu un concierto de Violín, con ello nace la figura del Txistulari moderno, que además de ocuparse de las obligaciones tradicionales de los Txistularis, iniciaron una nueva faceta de interpretación. A pesar de no existir obras escritas, ellos se ocuparon de adaptar las partituras de algunos autores clásicos, en forma de fantasía o variaciones, tan en boga en el Siglo XIX, creándose la necesidad y que en el Siglo XX se verá atendida por la gran aportación de los mejores compositores vascos⁸³.

La fundación en Arrate (Eibar) el año 1927 de la *Asociación de Txistularis del País Vasco* fue fundamental para lograr su consolidación y permanencia. Esta

⁸⁰ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión....", ob. cit. pp. 364-5. En sentido similar ver: ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 17. Datos que indica el autor que son de los Archivos de Rentería y Lekeitio.

⁸¹ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión....", ob. cit. p. 365.

⁸² ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión....", ob. cit. p. 366.

⁸³ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu estado de la cuestión....", ob. cit. p. 367.

Asociación recibió las obras escritas expresamente compuestas por parte de Gorosarri para dos Txistus y dos Silbote.



(Grupo de Txistularis en la Asamblea de Arrate de 1927)⁸⁴

Pero a partir de la aparición de la *Revista Txistulari*, las partituras se escribieron para dos Txistus y un silbote y la banda quedó fijada con esta composición.



¡AGUR!
ARRATEKO AMA

AL iniciar nuestra vida activa cumpliendo los mandatos y acuerdos de la memorable Asamblea de Eibar, nos es forzoso, en primer término, invocar el nombre de nuestra Patrona la Virgen de Arrate, dedicándole los primeros pensamientos de TXISTULARI, y ofreciéndole nuestra labor por el sano arte vasco, para cuya realización impetramos su ayuda. Hecha en agradecimiento, algo que a su oído suena mejor que aquellas cascadas de armonía que le dedicamos bajo el pórtico de su ermita, una oración.

Alkate soñua
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 doble significación hemos, hoy más que nunca, por la trascendencia de nuestro paso, 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. Y en esta labor, la colaboración de la Autoridad será el factor principal; y haciendo respetuoso uso de ese lazo de inmemorial dependencia con la misma, le pedimos aquella colaboración eficaz y necesaria a

nuestros fines, que por su carácter, se traducen en beneficio público y para el público.
¡Gobernadores Civiles, Diputaciones Provinciales, Ayuntamientos todos del País Vasco, los txistularis os saludan!

A la Prensa
A toda la Prensa del país enviamos desde estas líneas el más cordial de los saludos. No podemos olvidar la cortés, nobleza y simpatía con que en toda ocasión somos acogidos por ella. Por representar a todos los sectores de opinión del país y por la excepcional unanimidad, estamos más obligados a rendirle este gratísimo saludo, y agradecimiento práctico al público que representa.

Al Lector
TAMBIÉN te saludamos. Sabemos que sientes honda simpatía por nosotros y te lo agradecemos con mayor intensidad. Pero este agradecimiento queremos que ag traduzca en hechos para tí tangibles y que te llenen de satisfacción. En las manos tienes un hecho; las primeras páginas de música impresa para txistu, que han de llegar a manos de todos los txistularis del país. Este hecho se debe a tí; se debe a tu prestación, a tu ayuda. ¿Este hecho no es una satisfacción hondísima para tí? Ahí tienes nuestro agradecimiento. Lector, a tí también te saludamos.

LOS TXISTULARIS

ESTE NÚMERO HA SIDO REVISADO POR LAS CENSURAS ECLESIASTICA Y CIVIL

(Revista Txistulari- nº 1)⁸⁵

⁸⁴ Fuente: ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015). El 20 de septiembre de 1927 se fundó la Asociación en las campas de Arrate, se congregaron alrededor de un centenar de Txistularis de todo el País Vasco.

⁸⁵ Fuente: ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015). El primer número de la Revista vio la luz el año 1955.

Pieza fundamental que queremos destacar es la de Don Hilario de Olazarán, de Estella, que el año 1932 publicó el primer *método de Txistu*, siendo la primera fuente escrita de enseñanza de la disciplina. El siguiente paso se produce cuando el Ayuntamiento de San Sebastián solicita a Isidro Ansorena, director de la Banda municipal, el año 1950, que cree una academia de Txistu en el Conservatorio Municipal de San Sebastián. Ansorena editó un *nuevo método de Txistu* en dos cursos y las clases se impartieron con regularidad. Posteriormente, el año 1980 se declara oficial la academia del Txistu en el Conservatorio de San Sebastián y se transforma en cátedra. Fruto de todo ello, se crearon academias privadas, ikastolas, colegios,... con el fin de enseñar a tocar el Txistu⁸⁶.

1.1.- La denominación imprecisa del “Txistu” y el “Tamboril”

El conjunto de Flauta y Tambor no tomaron en la cultura vasca una denominación inequívoca y comprensiva de ambos instrumentos, lo que ha supuesto un grave problema para los investigadores. La denominación más común en los escritos que han llegado hasta nosotros han sido las de: *jular* o *juglar*, *tamborín*, *tamborillero* o *tamboritero*. Así también, el término *chunchunero* se ha utilizado en las zonas rurales castellanizadas de Vasconia, sin olvidar otros términos, como *danbolín*⁸⁷.

La denominación de “Txistu” y su derivado “Txistulari” es muy reciente. El primer escrito del que se tiene constancia es de 1864⁸⁸, aunque destaca ANSORENA que no tiene ningún testimonio anterior. Si se acude a los diccionarios antiguos de euskera no contienen el término “Txistu” como flauta popular vasca. Es por ello que el autor afirma que es necesario realizar una división entre los vocablos castellano y euskérico.

En castellano, desde que aparecen los juglares, se aplicó el nombre de juglar a los intérpretes de cualquier instrumento artista de la danza, recitadores de romances, chiste. La palabra juglar llevaba consigo un cierto sentido nómada. Es por ello que, en la medida en la que los Txistularis se convirtieron en músicos fijos, perdieron paulatinamente aquella primitiva denominación de “músicos juglares” o “juglares/julares” a secas. Desde el Siglo XIV leemos, en relación con el instrumentista del tambor como: *Tamborer*, tamborino, tamboril, *tamborin*, músico tamboril, tamborilero, *tambolintero*, *tuntunero* o *chunchunero*. Cuando el músico es nominado por la flauta, además de flauta o flautista, vemos también *pífano*, *silbato*, *silbo*, *silbo vizcáino* y *chilibistero*.

Si acudimos al Diccionario de la Lengua, el término “juglar” equivale a trovador o poeta, sin embargo, su acepción más usual hacía referencia a un músico independiente que era contratado para las fiestas. En la Baja Edad Media, el juglar era, además de músico, aquella persona que tenía habilidades de danza, acrobacia, mímica, malabarista.... Esta voz va evolucionando hasta que en el Siglo XI reservada para el músico instrumentista y no al cantor. Con el

⁸⁶ Para más información sobre la evolución del Txistu durante el siglo pasado ver: ANSORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu estado de la cuestión...”, ob. cit. p. 368.

⁸⁷ ARANBURU URTASUN, M. “El Txistu vasco, testimonio de ingenio”,... ob. cit. p. 19.

⁸⁸ OSTALAZA, M. “El tamborilero”, reproducido en la Revista Txistulari-enero-febrero 1929.

transcurso del tiempo pierde dignidad y en algunos ámbitos comienza a sustituirse el término por el de ministril o trovador, hasta que desaparece en el Renacimiento, con la excepción que designo a nuestro instrumentista⁸⁹.

Será durante los Siglos XV y XVI cuando en distintos documentos se vuelve a la clásica denominación de *Tamboril o Tamborin*. Pero en el País Vasco, a lo largo de varios siglos, en los expedientes administrativos de los Registros municipales y parroquias se contiene el término *Juglar* y se hace referencia al músico de flauta y tamboril. Con el fin de constatar este hecho, ARANBURU destaca los estudios desarrollados por parte de José María Iribarren, en su obra "*Vocabulario Navarro*" al dar la voz "*chunchunero*" cuando destaca que se trata del *Tamborilero o Chistulari* que toca a la vez el chistu y el tambor, y añade, antiguamente los llamaban *Juglares o Julares*⁹⁰.

Por su parte, los términos "*Chunchunero o Txuntxunero*" derivan de la onomatopeya chunchún, txun-txun que hace referencia al sonido del tamboril, instrumento que en todas las tradiciones da nombre al músico, antes que su flauta, siendo ésta una onomatopeya muy común en Navarra.

El término *Txistu* y su derivada *Txistulari* son acepciones modernas que no surgen hasta principios del Siglo XX. Es por ello que, ARANBURU entiende que la variedad nominativa ha propiciado frecuentes equívocos, y ha puesto que no se logre un conocimiento claro del origen y la evolución que se ha producido en relación con el instrumento en la historia⁹¹.

2.- El Tamboril

El *Txistu* y *Tamboril* vascos, así como la imagen tradicional del tamborilero municipal vasco y de buena parte de su repertorio y liturgia ceremonial, tienen su origen remoto en la creación europea *flutet-tambourin*, generalizada en el siglo XIII, según los numerosos testimonios gráficos existentes⁹².

La denominación de *Tamboril o Tamborin* fue habitual en los documentos que se conocen de los Siglos XV y XVI. Posteriormente, adquirió carácter exclusiva para designar al músico tamborino de lo que existe constancia en documentos recogidos en distintos archivos. Durante la Edad Media, los instrumentos que tañen los juglares eran diversos. Pero en el País Vasco durante varios siglos de expedientes administrativos en los registros municipales se contiene el término *juglar* con el que se hace referencia al músico de flauta y tamboril. Evidencia de ello se contiene en las investigaciones realizadas por parte de Iribarren cuando en su documento *Vocabulario Navarro*, cuando hace referencia a la voz

⁸⁹ ARANBURU URTASUN, M. "El *Txistu* vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 19.

⁹⁰ ARANBURU URTASUN, M. "El *Txistu* vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. p. 19.

⁹¹ ARANBURU URTASUN, M. "El *Txistu* vasco, testimonio de ingenio",... ob. cit. pp. 19-20. Para ver la evolución que se produce en los distintos Reinos Navarros, desde el Siglo XIII hasta la creación de la Real Bascongada de Amigos el País (mediados del Siglo XVIII) y Siglo XIX, ver: Del mismo autor, misma obra, pp. 20-25.

⁹² Ver texto íntegro en:

<http://www.eresbil.com/web/Txistu/Pagina.aspx?moduleID=2793&lang=es>. (Consultado el 10-12-2015).

“*Chunchunero*” señala que se trata del Tamborilero o Chistulari que toca a la vez el chistu y el tambor⁹³.

La referencia más antigua que tenemos del tamboril señala que se denominaba *Arratza*, término que ha caído en desuso y no lo conocen en la mayoría de los pueblos. Sí podemos destacar que tenemos un testimonio folklórico en la forma fosilizada de la letrilla que acompaña a la primera melodía del *aurresku* local o *giza-dantza*. Si bien originariamente significaba barril sin fondo hecho con la corteza de algún árbol, que se colocaban sobre la fregadera para hacer la colada. Por extensión se aplica también a otros barriles, así como a determinados cestos de pan o cereales. Otros términos con los que se le conoce son: *Dambolin*, que es el Tamboril que cuelga del antebrazo izquierdo del Txistulari. Destaca SATRUSTEGUI que, el accesorio de cono alargado que es este pequeño tambor, llegó a alcanzar más protagonismo que el propio silbo y dio origen al nombre del instrumentalista, que se llamaba tamborrero. También es conocido con el nombre de *Danbolina*, siendo éste el nombre con el que se conocía tradicionalmente en Urdiaín, *Danborra*, en este caso sinónimo de tamboril en sustitución de *arratza*. Así también se denominó *Danborrero* al componente de la banda de gaiteros que marcaba con el tambor el ritmo de las dulzainas⁹⁴. Señala ARANBURU que el tamboril es conocido con el término *Chunchunero-Txun-Txunero* que es una palabra onomatopeya, *chunchún*, *txun-txun* o *ttun-ttun* que hace referencia al sonido del tamboril, instrumento que en todas las tradiciones da nombre al músico, mucha antes que la flauta. Esta denominación es muy común en la zona rural de Navarra⁹⁵.

Otro elemento fundamental es el *Jaikuya*, palillo de percusión que actúa sobre el parche del tamboril⁹⁶.

Destaca SATRUSTEGUI que a partir del Siglo XIX se puede tener constancia de la figura de animador de las fiestas para los vecinos y surgen distintas generaciones de tamborileros, entre los que destaca los de Urdiaín⁹⁷.

3.- El Txistu y el Tamboril

El Padre Donostia nos describe la importancia que siempre han tenido estos conjuntos instrumentales, narrando que por allá en el siglo XVIII, cuando llegaba un forastero a la ciudad, toda la población iba a festejarle, a recibirle y a

⁹³ ARANBURU URTASUN, M. “El Txistu vasco, testimonio de ingenio”,... ob. cit. p. 19.

⁹⁴ SATRUSTEGUI, J. M. “Datos para el estudio de la evolución del Txistu”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 20, nº 52, 1988, pp. 345.

⁹⁵ ARANBURU URTASUN, M. “El Txistu vasco, testimonio de ingenio”,... ob. cit. p. 19.

⁹⁶ SATRUSTEGUI, J. M. “Datos para el estudio de la evolución del Txistu”,... ob. cit. p. 345. Para ver la influencia del Txistu y el Tamboril en el País Vasco ver: SÁNCHEZ EQUIZA, D. “Del danbolín al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración”, *CEEN* 1999. Pp. 147 y ss. Del mismo autor, “Del Tamborilero al Txistulari: la influencia de la música culta en la música popular del Txistu”, en *CEEN*, nº 52, 1988, p. 334 y ss. . IRIGOYEN, I. “Tambolintero o Txistulari. Una institución en nuestro pueblo”, en *Dantzariak*, 48, 1990, pp. 28 y ss.

⁹⁷ SATRUSTEGUI, J. M. “Datos para el estudio de la evolución del Txistu”,... ob. cit. pp. 348 y ss.

saludarle con un tamborilero y un Txistulari, que se situaban en frente del edificio donde se alojaban y tocaban un *zortziko*⁹⁸.

1.- Ficha para la inclusión del Txistu y el Tamboril como bienes del Patrimonio Cultural Inmaterial

Procedemos a concretar la configuración del *Txistu* y el *Tamboril* como Patrimonio Cultural Inmaterial, o como le denomina el Proyecto del Patrimonio Cultural Vasco (2011), como “*Bien Inmaterial calificado*” o “*Inventariable*” del País Vasco, sin olvidarnos de los artesanos-portadores que lo elaboran, y sus intérpretes.

Para ello entendemos que es necesario proceder a su identificación, descripción, documentación, para concluir tramitando el procedimiento necesario para incluirlo como Patrimonio Cultural Inmaterial del País Vasco-Bien Inmaterial calificado o Inventariable. Posteriormente solicitaremos la Declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial estatal y finalmente solicitaremos su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

4.1.- Características del Txistu

La familia instrumental del *Txistu* la componen: el *Txistu* propiamente dicho, (afinado en *Fa* o *Fa#*) el *Silbote* (que se afina en *Sib*, *Si* ó *Do*, es decir una cuarta o quinta más baja que el *Txistu*) y la *Txirula* en *Do*, una octava más alta que el *silbote*. La digitación es la misma para todos los instrumentos, aunque, claro está, cada uno presenta sus particularidades.



(Txistu, Silbote, Txirula)⁹⁹

⁹⁸ Donostia, P. J. A. (1952). “Instrumentos musicales del pueblo vasco”, *Revista Anuario Musical*, vol VII, 1952, 1-49.

⁹⁹ El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

A excepción de la *Txirula*, que es toda de madera y se suele fabricar de una sola pieza, el resto de los instrumentos se fabrican articulados, con la parte inferior cambiable según la tonalidad en la que queramos interpretar. La madera más utilizada es el ébano, aunque se han utilizado otras como el boj o el nogal, e incluso materiales plásticos o metal. En cuanto a las partes metálicas, éstas suelen ser cromadas o, en los mejores instrumentos, de plata¹⁰⁰.

Los Txistus originarios no difieren mucho de los actuales, son un eslabón inmediato en la evolución que ha sufrido el instrumento desde sus orígenes. Eran inicialmente de madera de manzano, los aros de metal amarillo soldado con estaño, siendo el anillo del extremo inferior más ancho. No existe soldadura alguna y podría estar modelado a torno.

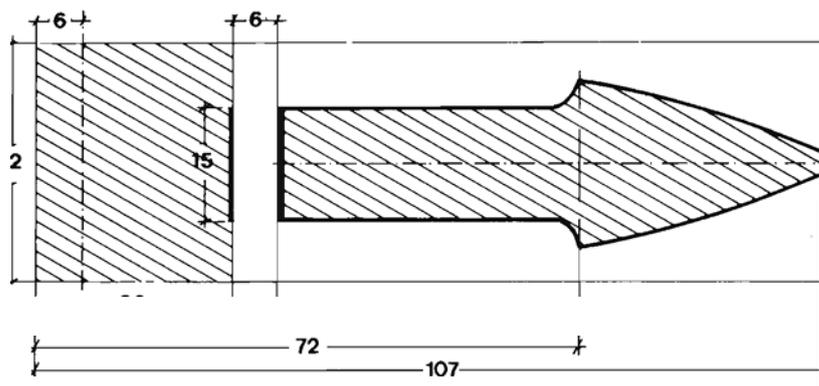


Por lo que se refiere al Tamaño del Txistu, el más antiguo es más delgado que el moderno y presenta una línea más fina y estilizada, frente a la sólida envergadura del actual. Es por ello que, da la impresión de ser más larga, aunque la diferencia es inapreciable: 419 mm. frente a 412 mm. desde el borde inferior de la boquilla; y 422 mm. Y 420 mm. respectivamente a partir del extremo superior de la embocadura¹⁰².

¹⁰⁰ Historia del Txistu, Danbolinzarra. En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015). El *Txistu en Urdiáin* perteneció a Miguel José Goicoechea Galarza (1820-1894) que fue tamborilero y dejó de ser utilizado por su hijo José Antonio que nació el año 1860 como consecuencia de otro más moderno que coincide con el Txistu actual

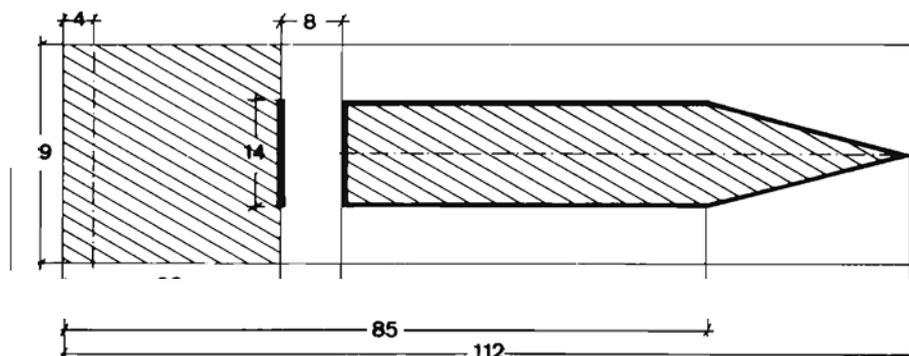
¹⁰¹ Fuente: SATRUSTEGUI, J. M. <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11.12-2015).

¹⁰² En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).



TXISTU CONVENCIONAL. Sección horizontal de la cabeza¹⁰³.

En cuanto a la diferencia de grosor del tubo y el sensible estrechamiento de un extremo a otro, el viejo modelo tiene más diámetro que el moderno en la embocadura, y es más estrecho en el extremo opuesto.



TXISTU ANTIGUO. Sección horizontal de la cabeza¹⁰⁴.

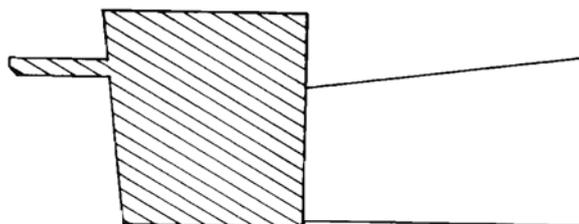
Apenas hay diferencia en las medidas de la boquilla metálica que en el instrumento del siglo XIX sigue siendo de metal amarillo, como los aros, con soldadura en el centro de la superficie inferior, en tanto que el material moderno es blanco cromado. La boquilla es plana y presenta un orificio entre dos láminas para el paso del aire. Sobresale en ambos instrumentos 13 mm., y el ancho de la línea de abertura que se sitúa en posición horizontal es de 16 mm., con un milímetro de margen entre ambos.

Más notable es la diferencia de diseño en el remate del tubo por el extremo de

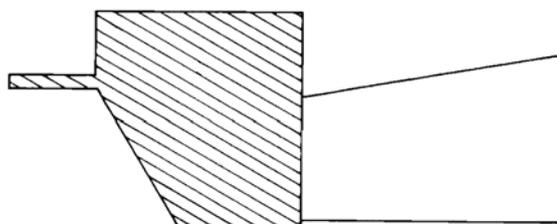
¹⁰³ En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).

¹⁰⁴ En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).

la boquilla. El silbo antiguo presenta el corte oblicuo con sólo 7 grados de ángulo en única dirección, desde el borde superior próximo a la nariz, hasta el extremo inferior que toca la barbilla. La embocadura moderna, en cambio, secciona el tubo en dos direcciones: hay un primer corte perpendicular al eje, desde el borde superior hasta la línea de la boquilla, 11 mm. aproximadamente, y otro plano sesgado con 21 grados de inclinación desde la altura de la boquilla al borde inferior de la cabeza de Txistu.



EMBOCADURA: TXISTU ANTIGUO¹⁰⁵.



EMBOCADURA: TXISTU ACTUAL¹⁰⁶.

El apéndice de la boquilla metálica está fijado al tubo por medio de una cuña plana de madera que presiona la junta herméticamente. Un círculo central de distinta madera delata asimismo la existencia de otra cuña cilíndrica de 13 mm. de diámetro, cuyo cometido específico desconozco.

Finalmente, la principal novedad del objeto radica en la carencia del anillo para el dedo anular que debería situarse en el espacio inmediato anterior al último aro. Los familiares no pudieron aportar ningún dato al respecto. La madera presenta, sin embargo, un ligero raspado en sentido circular que pudo producir el aro portador del anillo que falta.

En todo caso, desconocemos si sería elemento original o un complemento añadido y de poco uso, ya que el tubo no acusa el desgaste.

La afinación de un instrumento como el Txistu, que carece de llaves y cuenta con sólo tres agujeros, es compleja y depende en gran medida del ejecutante.

¹⁰⁵ En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).

¹⁰⁶ En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).

No obstante es primordial que la afinación básica del instrumento sea correcta, por lo que se han realizado gran número de investigaciones y ensayos hasta conseguir instrumentos como los actuales, capaces de interpretar afinadamente en cualquier tonalidad.

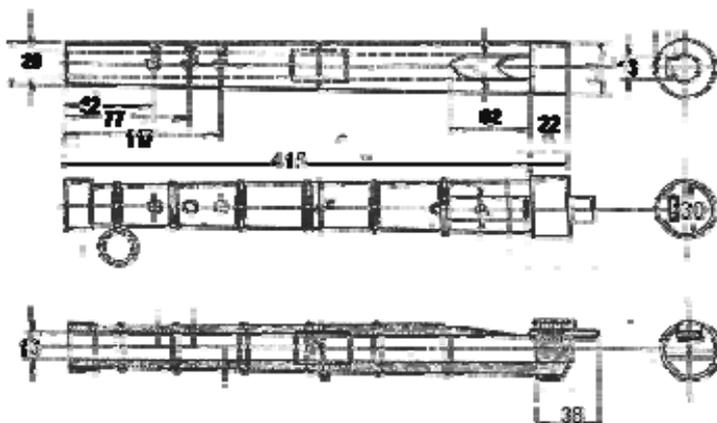
En todo caso, desconocemos si sería elemento original o un complemento añadido y de poco uso, ya que el tubo no acusa el desgaste.

La remesa de txistus del nuevo grupo de Urdiáin salió de la mano experta de Patxi Echeberría, quien personalmente torneaba, ensamblaba, lía y afinaba con mimo artesanal cada instrumento en su rudimentario taller de Elgoibar. Y al poco tiempo de la entrega falleció este hombre honesto y virtuoso del txistu que deberá figurar por méritos propios en la historia de los hombres del silbo vasco que está sin escribir.

Es necesario que cada pueblo se esfuerce en dar a conocer las noticias reseñables de su propio entorno para ir perfilando con objetividad y sin excesivas lagunas la deseable perspectiva del conjunto.

Vemos un esquema orientativo para un Txistu en *Fa*. Las medidas están en milímetros. Como puede verse, el agujero interior es cilíndrico¹⁰⁷.

La parte de madera suele ser de ébano o boj, aunque también se fabrican Txistus de materiales sintéticos. Las partes metálicas son de alpaca, latón o plata¹⁰⁸.



(Txistu moderno)¹⁰⁹

¹⁰⁷ En SATRUSTEGUI, J. M- "Datos para el estudio de la evolución del Txistu", p. 353. Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 11-12-2015).

¹⁰⁸ El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

¹⁰⁹ El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

Queremos destacar la forma en la que se toca el Txistu: en el gráfico se puede ver la digitación básica. Los agujeros que aparecen medio tapados, deberán taparse más o menos para conseguir la entonación adecuada.

The image shows four staves of musical notation for Txistu. Each staff contains notes with small circles below them indicating fingerings. To the right of the notation is a diagram of a hand with circles on the fingers, representing the basic fingering technique. The circles on the fingers are arranged to show how they would be positioned over the instrument's holes.

(Forma en la que se toca el Txistu)¹¹⁰

El Txistu está afinado en *Fa*. Eso significa que, cuando en una partitura de Txistu se vea un *DO*, el sonido que oirás será un *FA*. ¿Confuso, no? Se trata de costumbres antiguas, ya que antes se solía adjudicar la tonalidad de *Do Mayor* a la escala que partiera del sonido fundamental de un instrumento, independientemente de cuál fuera¹¹¹.

El ritmo que se toca el Txistu con el Tamboril en algunas danzas tradicionales vascas. Una de las formas en las que se lleva el ritmo con el tamboril es:

The image displays six rhythmic patterns for Txistu, each with a title and a corresponding musical staff. The patterns are:

- SORBITAJE M**: 8/8 time signature, showing a sequence of eighth and quarter notes.
- K. RIN. J. RIN**: 2/2 time signature, showing a sequence of quarter notes.
- SANDUNGO**: 3/4 time signature, showing a sequence of quarter notes.
- S. Z. P. M. DANZA**: E3/E4 time signature, showing a sequence of quarter notes.
- SORTZIKO**: 5/8 time signature, showing a sequence of eighth and quarter notes.
- CENTRALPAS**: 4/4 time signature, showing a sequence of quarter notes.

¹¹⁰ El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

¹¹¹ El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

(Ritmo para tocar el Txistu con el Tamboril)¹¹²

4.2.- Elaboración del Txistu

La elaboración de la primera flauta vasca la realizó Don. José Gancedo. Según relata el artesano, deseando adquirir un Txistu para su hijo José M^a se encontró con que su fabricante Joaquín Landaluce de Bilbao tardaba más de medio año en suministrarlo. Unido lo anterior al escepticismo de Arcadio de la Torre, director de la banda de música de Amurrio, sobre la posibilidad de que José pudiera construirlo, hizo que lo intentara una y otra vez, en una habitación de su casa, de forma totalmente artesanal, logrando que sonara el primero de que elaboró, en 1968¹¹³. Años más tarde, colaboró con el artesano su hijo José María, músico Txistulari, siendo hoy día vanguardista en la construcción de Txistus en el País Vasco. Hay que destacar el carácter innovador de los Gancedo, tanto en producto, como en los materiales empleados y los procedimientos para su fabricación¹¹⁴.

José Gancedo ha logrado que los precarios medios con que contaba inicialmente se hayan ido mejorando paulatinamente, hasta llegar a la favorable situación actual. Todavía puede observarse en su taller uno de los medios básicos que utilizaba en el proceso productivo inicial, una instalación con motor de lavadora sobre una mesa de trabajo, a cuyo eje se aplicaban las herramientas necesarias para llevar a cabo diversas operaciones.



(José María Gancedo)¹¹⁵.

¹¹² El Txistu. Ver más información en: Txistulari: Asociación de Txistularis del País Vasco: http://www.Txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11-12-2015).

¹¹³ Diputación Foral de Guipúzcoa: "Oficios tradicionales", ver texto íntegro en: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistu/keller/fabricacion.asp>. (Consultado 12-12-2015).

¹¹⁴ Ver texto íntegro en: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/gancedo/fabricacion.asp>. (Consultado 12-12-2015).

¹¹⁵ Fuente: Proceso productivo del Txistu: Artesanos Vascos. Diputación Foral de Guipúzcoa: José María Gancedo: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/gancedo/medios.asp>. (12-12-2015)

Los Gancedo disponen de un amplio taller de unos 150 m² situado en una planta baja en el centro de Amurrio, dividido en tres partes: la mecanización por un lado y el montaje y operaciones finales por otro y una tercera dedicada a exposición.

Una de las singularidades de este fabricante de Txistus es la adaptación de las máquinas que disponen a las operaciones que debe llevar a cabo. Entre las mismas destacan un ingenio equipado con cabezal tipo fresadora para hacer el canal de la boquilla y caja de la lengüeta. Asimismo disponen de torno, fresadora, varios taladros y pulidoras, así como prensas para montaje a presión y calibrado de los casquillos. También hay que señalar sopletes para realizar diversas soldaduras (oxígeno-propano). Hay que recordar que las máquinas facilitan el trabajo pero el ajuste final siempre es manual. El taller se complementa con bancos de ajuste, mesas de trabajo, tornillos de banco, además de herramientas y numerosas estanterías¹¹⁶.

4.3.- El proceso de elaboración del Txistu

La fabricación de los Txistus era completamente artesanal en sus orígenes. Cuando se requería un instrumento de superior calidad, para la construcción del cuerpo se utilizaba madera de ébano Mauricio (negro), procedente de Madagascar, pero habitualmente empleaba boj. Ambas maderas son duras, de mucha densidad y de estructura compacta y homogénea, de corte limpio y de gran belleza una vez pulidas, cualidades importantes que dificultan la absorción de humedad y mantienen constante el sonido una vez puesto a punto.

Desde casi al principio José Gancedo llevó a cabo la fabricación de los Txistus prácticamente de manera integral, a diferencia de la forma en que lo hacían los restante artesanos de la época, que subcontrataban una parte del proceso productivo. Esta circunstancia le permitió una menor dependencia de terceros y el consiguiente mayor control de la producción.

Los Txistus se han fabricado con ebonita (preparado de goma elástica, azufre y aceite de linaza) y que ha sido sustituida por el ABS que por sus características físicas es adecuado para la elaboración de los Txistus. Partiendo de este termoplástico, adquirido en el mercado, el proceso de fabricación básicamente consiste en:

- Corte, torneado y en su caso repaso del interior del tubo
- Mecanización del alojamiento de la boquilla y de la lengüeta,
- Ajuste de los casquillos (herrajes)
- Pulimento y
- Prueba y afino.

Las boquillas y lengüetas se fabricaban y montaban separadamente.

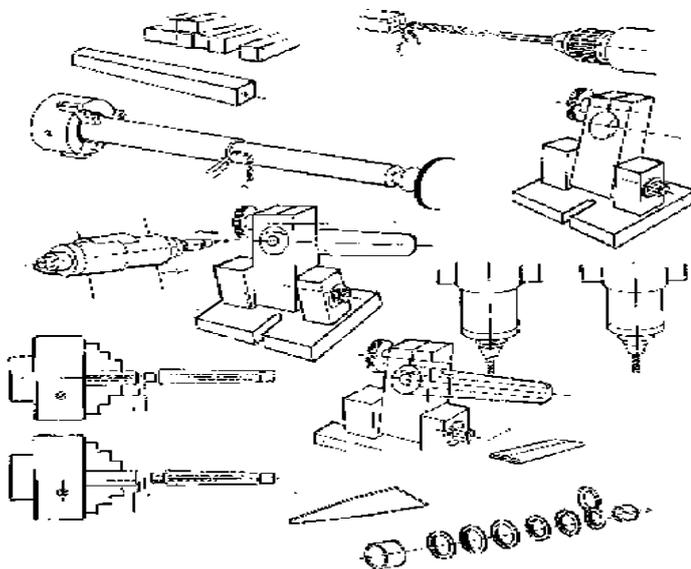
Los Gancedo para la elaboración de los Txistus de madera han utilizado boj, ébano y granadillo. En el caso del primero (con crecientes problemas de

¹¹⁶ Ver texto íntegro en: Artesanos Vascos. Diputación Foral de Guipúzcoa: José María Gancedo: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/gancedo/medios.asp>. (12-12-2015)

suministro) tiene gran importancia la forma y sobre todo la época de su corte en el bosque, siendo lo más conveniente llevarlo a cabo en luna menguante el mes de febrero. Actualmente emplean sobre todo el granadillo procedente de la costa oriental africana, de gran densidad (1,45) y de elevado precio, unos 22.000 € el m³ secado, seleccionado y presentado en cuadradillo.

Con esta materia prima el proceso se inicia con el taladrado de la parte central del cuadradillo de granadillo, para pasar al torneado exterior hasta conseguir lo que se conoce como “premedida”, es decir, una aproximación a la dimensión final. Para llevar a cabo esta operación el artesano debe protegerse con una mascarilla, pues se desprende un polvo con características tóxicas. A continuación se pasa al secado para lo que la pieza torneada se coloca en posición vertical, operación cuya duración depende de las condiciones ambientales y que puede ser del orden de un año, controlándose su medida mediante un calibre y comprobando que la sabia, que es muy aceitosa, deja de rezumar.

Una vez concluido el secado se procede al torneado a las medidas finales deseadas y se continúa mecanizando el alojamiento de la boquilla y la lengüeta. Tiene especial importancia el ajuste de los casquillos, boquilla y lengüeta para pasar al pulimento y la prueba final y el afino. La operación de afinado requiere conocimientos musicales, aunque actualmente se utilizan programas informáticos preparados para esta finalidad.



(Proceso de fabricación de un Txistu. Julen Zabaleta)¹¹⁷

¹¹⁷ Fuente: Diputación Foral de Guipúzcoa: Artesanos. Ver: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/gancedo/proceso.asp>. (Consultado 10-12-2015).

Se iniciaba el proceso productivo sujetando en el plato del torno el cuadradillo de madera en bruto y refrentaba la cara del mismo para posteriormente iniciar correctamente el orificio central. Este se realizaba colocando un porta-brocas en el contrapunto con una herramienta de serie standard, lo cual no le permitía terminar dicho orificio en una sola puesta, ya que la broca era más corta que la longitud del Txistu. Una vez perforada la mitad de la pieza de madera, se soltaba del plato y se volvía a atar en sentido opuesto, refrentaba la cara y perforaba el resto del orificio. Ambas partes debían ser totalmente concéntricas pues en caso contrario la desviación podía afectar al sonido del Txistu. Cuando pudo conseguir en el mercado brocas de serie larga, realizaba la operación de un solo atado.

Continuaba el mecanizado sujetando la pieza entre puntos para torneear y pulir el diámetro exterior en forma cónica para pasar a insertar el taco, fabricado previamente con el mismo material que la pieza principal, que taponaba el orificio central y seguidamente fresaba los alojamientos de la boquilla y la regilla de ajuste. A continuación en un taladro realizaba los orificios de salida de aire.



*(Materiales, herramientas y proceso de elaboración del Txistu)*¹¹⁸

Las anillas de embellecimiento y de sujeción las elaboraba a partir de tiras de chapas de acero que cortadas a la medida precisa las enrollaba y soldaba. Posteriormente limaba los sobrantes de la soldadura, les daba forma abombada, las pulía y niquelaba. El anillo donde el txistulari introduce el dedo

¹¹⁸ Fuente: Oficios tradicionales: Diputación Foral de Guipúzcoa. <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/segurola/elaboracion.asp>. (Consultado 10-12-2016).

anular lo construía de alambre, procediendo en el resto de operaciones de la misma forma que con los anillos.

La boquilla y lengüeta los construía también de modo muy artesanal. Para la primera cortaba la chapa a la medida requerida, después la enrollaba dándole la forma adecuada, y seguidamente la soldaba, limaba, pulía y niquelaba. En cuanto a la segunda, también metálica, la cortaba y la limaba hasta conseguir la forma adecuada.

La cuña superior que abraza a la boquilla se preparaban a lima, usándose el mismo material que para la fabricación del cuerpo. Se encolaba después de colocar la boquilla y se le mantenía hasta su secado sujeta con una abrazadera. Después, el exterior se arreglaba a lima.

Los Txistus fabricados con madera de ébano negro no necesitan teñirse ni pintarse. Los de boj, se podían dejar en su color natural amarillo-limón, pero lo normal era que antes de montarlos se les tiñera o pintara de negro.

El montaje pero sobre todo el ajuste del sonido presentaba especiales dificultades para lo cual Patxiko utilizaba un dispositivo, conocido como "e/ diapasón" cuya estructura se puede apreciar en el dibujo.



(Diaspasón- Foto Julen Zabaleta)¹¹⁹

La madera la adquiría en almacenes y en algunos casos como el ébano tenía que acudir a Valencia a especialistas en su importación. Llegaba en tablones lo que le obligaba a reducirlos a cuadradillo, que encargaba a otros talleres que disponían de la sierra adecuada.

La fabricación de Txistus comienza en Keller el año 1969 en un contexto propicio para la elaboración de un nuevo instrumento musical que, además, tenía y sigue teniendo un relevante simbolismo para la sociedad vasca.

¹¹⁹ Oficios Tradicionales. Diputación Foral de Guipúzcoa. <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/etxeberria/proceso.asp>. (Consultado 10-12-2015).

El responsable de la puesta en marcha de su producción fue Don. José María Aldalur Larrañaga (Zarautz 1933) responsable del taller mecánico. Los comienzos, como no podía ser de otra manera, fueron lentos, con notables dificultades que hubo que superar. Fue muy destacable la ayuda prestada por los maestros Juan Ignacio Ansorena y Kepa de Miguel, profundos conocedores del instrumento y de las técnicas para su adecuada sonoridad.

En un pequeño local José Mari inició los trabajos para elaborar Txistus que en la época eran de una sola pieza. Su conocimiento de la mecanización favoreció la tarea, pero la insuficiente formación musical obligó a contar con terceras personas. Tras innumerable pruebas acabó lográndose un instrumento comercializable.



(José María Aldalur y Kepa de Miguel)¹²⁰.

La aportación de José María Aldalur ha sido fundamental en la fabricación de Txistus artesanales en Enrique Keller S. A. En 1989 le sustituyó su hijo Valentín Aldalur Múgica (Zarautz 1964), que desde la jubilación de su padre asumió la responsabilidad de esta sección en la empresa¹²¹.

Los materiales utilizados para la elaboración de Txistus y Silbotes, que se adquieren en el mercado, son la ebonita y la madera, si bien el *pospolín*, instrumento para niños, es metálico. Con la primera se fabrican los instrumentos para los que se inician en su utilización y con la segunda los que emplean el Txistu más profesionalmente. En este caso la materia prima se mantiene durante unos dos días introducida en aceite caliente, secándose posteriormente.

La mecanización de las partes metálicas que forman el Txistu se lleva a cabo en el taller mecánico, que cuenta con tornos, fresadoras, taladros, entre otras máquinas-herramienta, a los que se adaptan colocaciones específicas para las

¹²⁰ Fuente: Revista Txistulari Aldizkaria nº 145, año 1991.

¹²¹ Página de la Empresa Enrique Keller en Zarautz: <http://www.enriquekeller.com/>. (Consultado 10-12-2015).

piezas a mecanizar. Lo mismo ocurre en el taller de carpintería con los componentes de madera. Los procesos productivos no difieren sustancialmente de los descritos al referirnos a otros fabricantes de Txistus, como los Gancedo de Amurrio.



(Las manos del artesano elaborando un componente de un Txistu)¹²²

La sección específica de Txistus cuenta con un local de unos 50 m², con los medios totalmente artesanales para llevar a cabo su montaje y realizar los ajustes necesarios para obtener el sonido adecuado. Valentín Aldalur también destaca la importancia de la experiencia para lograr un buen resultado.



(Valentín Aldalur trabajando en la elaboración de una pieza de Txistu)¹²³

Uno de los fabricantes de Txistus contemporáneos más destacados es Don. Jesús Segurota Urkiola (Zumárraga, Guipúzcoa, 1920) que desde su juventud mostró una singular destreza para el dibujo. Tras cursar sus estudios básicos en el Colegio La Salle de su villa natal y diversas experiencias laborales, puso

¹²²

Fuente:

Oficios

Tradicionales:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/etxeberria/proceso.asp>.

¹²³

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/keller/fabricacion.asp>.

en marcha un taller que le permitió dominar diversas especialidades metal-mecánicas.

Su inicio en la construcción de Txistus, mediados los años sesenta del siglo XX, fue consecuencia de la petición de su hermana de que le construyera un ejemplar. La solicitud llegó acompañada de un documento de Isidro Ansorena en el que figuraban las medidas de nuestro instrumento musical popular más importante. Con esta información y la madera de boj facilitada por José Ramón Barrenetxea construyó cuatro unidades, contactando con un Txistulari para comprobar su funcionamiento. Recuerda que tres "sonaban bastante bien".

Completó su formación con enseñanzas de Txistu, con el Txistulari Iñaki Murua, hermano lego en el Santuario de Aranzazu (Oñati). También fue valiosa la ayuda de José Ramón Barrenetxea, al que nos hemos referido anteriormente, con el que le unía una buena amistad y en cuyo taller de modelista probaron un notable número de maderas para la elaboración de Txistus, desde las del país (roble, nogal, castaño, boj y acebo entre otras muchas), hasta las de otros países como el ébano. Entiende Jesús "que las mejores maderas autóctonas son el castaño y el espino o elorri, así como el avellano y la peor el roble pues no suena por el tipo de veta".

Destaca Jesús Segurola que en sus inicios "los Txistus no estaban ajustados, es decir, sin cogerles el punto", en lo que se avanzó notablemente. Sus visitas al Conservatorio de música San Sebastián para afinarlos con la ayuda de José Ignacio Ansorena fueron frecuentes.

Tras conseguir el ajuste de los Txistus "que eran de una sola pieza de 420 mm de longitud y en fa sostenido", empezaron a utilizarse por los Txistularis entre ellos el citado Ansorena. Siguiendo su consejo empezó a fabricarlos de dos piezas (cabezal y complemento) resolviéndose las dificultades de armonización de estos Txistus con otros instrumentos con la elaboración del suplemento en "*fa natural*".



(Jesús Segurola- Fotos Javier Carballo 07/2001)¹²⁴.

¹²⁴ Fuente: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/segurola/index.asp>. (Consultado 11-12-2015).



(Jesús Seguro- Fotos Javier Carballo 07/2001)¹²⁵.

En el caso de Jesús Seguro es destacable no solo su aportación a la renovación del Txistu y a su difusión, sino sus investigaciones sobre las raíces de nuestro idioma, sobre las que ha publicado dos libros (Lar en 1985 e Izadi eta Gizaki Arteko Arremanetan Lar en el 2001). Hay que señalar también su condición de pintor y escultor, habiendo diseñado el monumento al Txistulari de Zumárraga¹²⁶.

Es necesario destacar que Jesús Seguro iniciaba el proceso redondeando el cuadradillo del que al final saldría un Txistu, para lo que utilizaba un torno. Se continuaba agujereando el interior en un torno sujetándolo en un plato. Esta operación tenía su dificultad, pues era frecuente el embotamiento de la herramienta (broca). Seguidamente se rebajaba la parte superior para asiento de la lengüeta, empleando una fresa. Colocada la pieza entre puntos en un torno mediante una cuchilla se lograba la conicidad exterior deseada. Posteriormente se agujereaba la parte superior en un taladro.

Para la elaboración de la lengüeta se partía de chapa de acero inoxidable a la que se le daba las medidas deseadas en prensa mediante un troquel para terminarla manualmente.

Para lograr la boquilla se utilizaba el mismo material de menor espesor que para la lengüeta, que se cortaba también en prensa para proceder a continuación a envolverla sobre si misma y soldarla. Se trataba de una operación que requería una gran habilidad manual y experiencia.

¹²⁵ Fuente: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/segurola/index.asp>. (Consultado 11-12-2015).

¹²⁶ Ver texto íntegro en: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/segurola/index.asp>. (Consultado 11-12-2015).

Para fabricar los casquillos superior e inferior se partía de tubo niquelado. El proceso para obtener los anillos intermedios y el del dedo meñique era más sencillo.



(Segurola elaborando un Txistu al inicio de la última década del siglo XX. (Fotos Javier Carballo 07/2001)¹²⁷.

Queremos destacar, también, como artesano que elaboró Txistus a Don. Inaxio Begiristain Albizu, que nació en Altzo (Guipúzcoa) en 1922 y falleció en Alegia (Guipúzcoa) en 1984 fue un artesano vinculado a nuestra cultura popular.

Trabajó en la CAF en Beasain, en la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX ante la necesidad de disponer de Txistus para los intérpretes de este instrumento musical inició su elaboración de forma autodidacta.

Inicialmente contó con la ayuda de algunos amigos, utilizando los materiales que podía adquirir en la zona. Sin embargo, en fecha que no se ha podido determinar, adquirió algunas máquinas-herramienta, entre ellas un torno, y comenzó a fabricar Txistus con ébano. Hacia 1980 llegó a fabricar alrededor de cien unidades al año. Este artesano es un buen ejemplo de impulsor de la cultura popular que supo desarrollar sus capacidades artesanales en la elaboración de Txistus¹²⁸.

¹²⁷

Ver

texto

íntegro

en:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/segurola/elaboracion.asp>.

(Consultado 11-12-2015).

¹²⁸

Ver

texto

íntegro

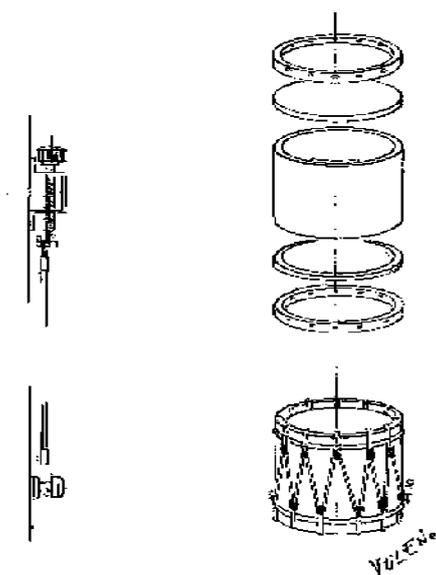
en:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/begiristain.asp>. (Consultado 11-12-2015).

5.- El Tamboril: Características y Elaboración

El tamboril es un instrumento musical de percusión de menor tamaño que los tambores que acompañan al Txistu. Se cuelgan del antebrazo izquierdo, en el caso de los diestros, del tamborilero mediante un cordón y se toca con una sola mano y una única baqueta o palo.

Aunque no se conoce con precisión cuándo el tamboril empezó a formar un conjunto con el Txistu, lo cierto es que a mediados del siglo XVIII aparece documentada la contratación de "dos tañadores de silbo con sus correspondientes tamboriles, además del atabalero"¹²⁹.



(Distintas fases de la elaboración de tamboriles). (Julen Zabaleta)¹³⁰

El año 1984 inició Don. Joxe Manuel Agirre Aróstegi la elaboración de tamboriles, siendo el único que actualmente los fabrica profesionalmente. Su diámetro es de 10 pulgadas (254 mm) y con una altura de 30 cm. Los principales materiales utilizados son el okume, contrachapeado y nogal, aunque también emplea el abedul, con lo que se forma el cuerpo de dos capas, haya, para construir los aros, que antes se pintaban de negro y actualmente se mantiene su color natural, cuerdas de cáñamo, cuero de cabrito o cabra, aunque también se ha utilizado de oveja y el plástico, intestino para formar el bordón que activa la sonoridad, sus tensores, antes clavija de madera sustituido por metálico en la actualidad, cordón de seda para colgar el tamboril del antebrazo del tamborilero y tensores de cuero (diez por instrumento) también anteriormente elaborados a mano y actualmente a troquel¹³¹.

¹²⁹ Fuente: Oficios tradicionales, Diputación Foral de Guipúzcoa: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/tamboril.asp>. (Consultado 10-12-2015).

¹³⁰ Fuente: Oficios tradicionales, Diputación Foral de Guipúzcoa: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/tamboril.asp>. (Consultado 10-12-2015).

¹³¹ Ver texto íntegro en: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/tamboril.asp>. (Consultado 11-12-2015).

Nacido en Tolosa el año 1956, Joxe Manuel Agirre Aróstegi es un maestro artesano de excepcional destreza, especializado en la elaboración de un gran número de instrumentos musicales. Posiblemente influido por el ambiente de la época en su entorno, desde casi su niñez estudió solfeo, primero con Ignacio Mokoroa y sobre todo con Salustiano Balza (1934-1984), ambos organistas de la parroquia de su ciudad natal. A los diez años inició el aprendizaje del Txistu, el tamboril y el atabal en la *Tolosako Musika Eskola* con el profesor Miguel Martínez de Lecea (1893-1984), quien al propio tiempo le adiestró en las tareas de mantenimiento de los instrumentos.

En 1970 se integra en el conjunto *Udaberrri Dantza Taldea* y empieza a tocar la dulzaina. En 1972, con dieciséis años, consiguió una plaza de Txistulari en la Banda Municipal de Tolosa.

Cumplido el servicio militar trabajó por cuenta ajena durante siete años, simultaneando con reparaciones de instrumentos musicales para, en 1984, dedicarse profesionalmente a su fabricación y mantenimiento. En esta época constituye con otros partícipes *Tolosako Dultzaineroak* dedicada a amenizar fiestas y otros acontecimientos del mismo carácter, entidad que sigue en activo. Joxe Manuel ha enseñado la interpretación de la dulzaina en varias *Musika Eskolak* y actualmente lo hace en la de Tolosa. Cuenta con una amplia experiencia de colaboración con distintos grupos musicales del país.



(*El maestro artesano en su taller*)¹³².

El artesano destaca la importancia de la buena transmisión de los conocimientos musicales y la motivación de los alumnos, poniendo como ejemplo que una buena parte de los que estudiaron en su época han mantenido una notable actividad en torno a la música, entre otros Iñaki Letamendia, Xabier Celaya, Pedro Ugarte o José Luis Aizpún.

¹³²

Oficios

tradicionales:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/aguirre/index.asp>. (Consultado 10-12-2015).



(Joxe Manuel Agirre Aróstegi)¹³³

Las operaciones básicas de la elaboración de un tamboril se inician con el corte a las medidas deseadas de los tableros de madera, que van a formar el cuerpo del instrumento. Se continúa con su encolado y moldeado para pasar a realizar los agujeros donde se encajan los tensores del bordón para, tras rebajar la parte inferior, lijar y lacar (tres manos) proceder al montaje de las distintas partes y el tensado final. Todo ello requiere además de destreza una notable experiencia.

Elabora anualmente unas 80 unidades, pudiendo llegar a unas 1.200 las fabricadas desde 1984¹³⁴.

5.1.- Los materiales utilizados para la elaboración del Tamboril

La gama de instrumentos musicales que elabora Joxe Manuel es muy amplia y abarca *tamboriles, bombetes, atabales, baquetas o palos, panderos, dulzainas y tambores*, entre otros, en su mayoría de varios modelos y distintos colores. También lleva a cabo su reparación y mantenimiento. Asimismo fabrica diverso material para los grupos de danzas. En su trabajo, Joxe Manuel cuenta, en ocasiones, con la ayuda de su familia.

Para la mecanización de las partes que requieren este proceso el maestro comparte un taller de unos 150 m² que dispone de los medios necesarios. Por otra parte, para el montaje, afinación y, en su caso, reparación de los

¹³³

Oficios

tradicionales:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/aguirre/index.asp>. (Consultado 10-12-2015).

¹³⁴

Ver

texto

íntegro

en:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/aguirre/elaboracion.asp>. (Consultado 10-12-2015).

instrumentos musicales, cuenta con una lonja separada de la anterior de unos 60 m2 y una entreplanta de otros 30.



(Joxe Manuel Agirre Aróstegi)¹³⁵

Al ser su trabajo muy artesanal únicamente utiliza dos taladros, uno de los cuales está adaptado para trabajar como fresadora, un esmeril y una cortadora. Dispone igualmente de varias mesas y estanterías.

Los productos necesarios para la fabricación los adquiere en el mercado, señalando el artesano la creciente dificultad para disponer de los mismos, sobre todo con las calidades deseadas al desaparecer los obtenidos artesanalmente y tener que ser sustituidos por los de producción industrial.

Queremos destacar también a Don. Inaxio Barrio Urtizberea, nacido en Irún (Guipúzcoa) en 1918. Desde su juventud mostró interés por los instrumentos musicales. Será a partir de 1980, cuando a petición de Ignacio Ansorena, empezó a fabricar tamboriles de forma autodidacta y totalmente artesanal, iniciando más adelante la elaboración de atabales.



(Don Inaxio Urtizberea-Irún)¹³⁶

¹³⁵

Oficios

tradicionales:

<http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/aguirre/index.asp>. (Consultado 10-12-2015).

¹³⁶ Oficios tradicionales: <http://www.oficiostradicionales.net/es/industriales/Txistus/barrio.asp>. (Consultado 10-12-2015).

6.- El “Oficio de Txistulari”

Por lo que se refiere al “*Oficio de Txistulari*”, estos flautistas populares, que recorrían por iniciativa propia los pueblos, fueron creando la necesidad de contar con ellos para cualquier acontecimiento público. Es por ello que los Ayuntamientos comenzaron a contratarles con contratos más o menos estables. Se conocen contratos temporales de todo tipo, según la actividad social de las poblaciones: por años naturales o por fiestas determinadas durante varios años.



(Pintura de un Tamborilero antiguo)¹³⁷

Casi todos los Ayuntamientos llegan a crear el puesto fijo del Txistulari, considerándolo tan necesario como el maestro, el médico y el boticario.

Es de destacar que, en las *Ordenanzas Municipales de Rentería* desde comienzos del siglo XVIII se hablará de tamborines asalariados y estos solicitarán en ocasiones determinados adelantos con cargo a su salario.

Los compromisos o funciones del Txistulari podían variar un tanto, según zonas del País Vasco. Pero ordinariamente eran:

- *Abrir las Corporaciones, que se dirijan a cualquier acto civil o religioso.*
- *Solemnizar las procesiones, sobre todo la de Corpus Christi y la del patrono del lugar.*
- *Recibir a personajes ilustres.*
- *Animar las romerías y dirigir la danza popular los domingos y días festivos.*
- *Alegrar las corridas de toros con su "Iriyarena", interponiendo en los intermedios música apropiada.*
- *En las noticias de importancia, que se realizaban en los pueblos con repique de campanas, el Txistulari las daba a conocer, recorriendo las calles del lugar*¹³⁸.

¹³⁷ Fuente: ANDORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios”, ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015). Puede verse también más información sobre los primeros Juglares y Ministriles contratados.

Las Ordenanzas Municipales exigían al Txistulari que tuviese algún alumno, al que no podía cobrar derecho alguno por la enseñanza. Estos alumnos eran los que le suplían en sus servicios en ocasiones, que a veces se prolongaban muchos meses y aún años.

El Txistulari intervenía en las alboradas o felicitaciones a personas, que celebraban su onomástica o cumpleaños o cualquier otro acontecimiento importante, lo que le suponía una fuente de ingresos. Aceptaba todas las ofertas de intervención en localidades próximas, con el fin de aumentar sus ingresos, lo que en no pocas ocasiones colisionaba con las obligaciones que derivaban del pueblo en el que estaba contratado.

En ocasiones el Txistulari absorbía otras modalidades similares de servicios musicales. Una de éstas era la de músico militar. Los documentos hablan del tambor de guerra y del pífano, flauta vertical de seis agujeros, instrumentos que los Txistularis fácilmente llegaban a dominar para poder recibir la remuneración de este servicio.

Pero, si bien el Txistulari explotaba al máximo sus posibilidades de músico, aún éstas no alcanzaban materialmente el nivel de una profesión ordinaria de jornada completa. De ahí que sus aspiraciones fuesen encaminadas a lograr otro oficio complementario. Los Ayuntamientos eran conscientes y buscaban soluciones de muy distinto género. Era muy frecuente encomendarle el papel de pregonero; cartero, campanero o cuidador del reloj de la torre. En algunas zonas de Vizcaya era muy corriente que el Txistulari fuera el aguacil.

Con la aparición de las Bandas de Música Municipales, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se crean nuevas disposiciones, por las que el atabalero debe ser al mismo tiempo caja de la Banda y los Txistularis deben aprender algún otro instrumento de la Banda.

La plaza de Txistulari era apetecida por gente llana, que a la larga llegó a ser pieza clave en el mundo musical de nuestros pueblos, que de hecho no conocían más música que la de la iglesia y la de su Txistulari¹³⁹.

5.2.- Txistularis destacados

Señala ANSORENA MIRANDA que consultando en los archivos de los pueblos las Ordenanzas Municipales de siglos pasados, puede llegarse al conocimiento de una larga lista nominal de Txistularis¹⁴⁰.

¹³⁸ Para más información sobre actos en los que se puede ver los actos en los que participaba el Txistu: Cortejos religiosos, Rondas callejeras, Danzas-juego, danzas guerreras, danzas masculinas, danzas mixtas, ver: Txistulari. El Txistu: texto íntegro en: http://www.txistulari.com/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=352. (Consultado 11.12-2015).

¹³⁹ ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

Pero no es fácil deducir de esta documentación nombres destacados por sus dotes de Txistulari. En todo caso puede señalarse a los que duraron muchos años en la misma plaza de Txistulari.

Tal vez el origen humilde de los Txistularis y en el siglo XVIII la adversa campaña, que sufrieron por parte de cierto sector clerical, que les acusaba de ser creadores de inmoralidad pública, pudieron contribuir a que no llegaran hasta nosotros nombres de Txistularis distinguidos en los siglos XVI, XVII y XVIII.

En torno a la campaña clerical contra los Txistularis es conveniente recalcar que se debía a un limitado grupo de oradores sagrados.

La conocida defensa que el P. Larramendi hace en este tiempo de los Txistularis y de los bailes vascos en su "*Corografía de Guipúzcoa*", no era un caso aislado, sino el reflejo de la opinión de sectores importantes clericales. No es nada raro certificar los gastos de las parroquias en la organización de la contratación de músicos e incluso la programación de bailes, en ocasiones iniciados por el párroco del lugar.

La opinión de los Ayuntamientos tenía un peso específico, como la *Ordenanza del 17 de junio de 1778 en Rentería*:

"En este Ayuntamiento dixerón sus mercedes que en esta villa se halla sin músico tamboril que dé diversión pública... y por combenir por muchos graves motivos haia dicho tamboril por ser la única diversión del País la que él causa con la música acordara se trate este punto en el mismo aiuntamiento general para que se tome la resolución correspondiente en su razón".

Sin duda alguna con el advenimiento de la Ilustración llegó la liberación del Txistulari y, no solo recuperó su justo aprecio, sino que se situó en niveles culturales de importancia.

Diríamos que Juan Ignacio de Iztueta es el padre de la imagen del tamborilero, guardián de nuestras tradiciones, melodías y danzas. En su obra "*Guipúzcoa'ko Dantza gogoangarrien Kondaira*", editada en 1824, con diatribas y ponderaciones determina la responsabilidad y el honor del tamborilero fiel a su vocación y destino.

Es ahora cuando todo se presta a la creación de una tradición familiar Txistulari, a través de varios miembros del mismo apellido, que cultivan la profesión con orgullo y gran aceptación popular.

¹⁴⁰ ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015). Para más información sobre Txistularis ver: ARANBURU URTASUN, M. "El Txistu vasco, testimonio de ingenio", *Jentilbaratz*, 12-2010, pp. 15 y ss.



*(Hermanos Ansola con Isidro Ansorena)*¹⁴¹

Como txistularis destacados recordemos a los anteriormente citados: Baltasar de Manteli (Vitoria 1748-1831) y Vicente Iburguren (San Sebastián 1764-1845). Cronológicamente se han ido sucediendo Txistularis, que han pasado a la historia como excepcionales intérpretes solistas. Así Francisco Arsuaga "Chango" (Tolosa 1800-1881), Pedro Ignacio de Latierro (Azpeitia 1792-1836), Eusebio Basureo (Orío 1856-1921), Juan José Cestona (Tolosa), Alejandro Lizaso (Orlo 1909-1936) y los contemporáneos Polentzi Gezala (Lezo), Bonifacio Fernández (Bilbao), José Luis Garay (Pamplona), etc...

En cuanto a dinastías de Txistularis, que han vivido una tradición familiar, Francisco de Uriarte escribía en 1929: "¿Quién no ha oído hablar de los Arzuagas, los Bergareches, los Urías, los Basurcos, los Alberdis, los Gallasteguis, los Onraitas y los Gorosarris? ¿Quién no conoce hoy mismo a los Elolas, los Landaluces, los Uriartes, los Azcárates, los Amezuas, los Azurmendis, los Echenagusias y cien más que harían esta lista interminable". Y nosotros añadiríamos los Erauskin, los Dorremotz, los Ansola, los Elizalde, los Lascurain, los Martínez de Lecea, para desembocar en los Ansorena.

En este sucinto análisis, que acabo de hacer, tenemos que incluir como primerísima figura a Isidro Ansorena, tanto en su faceta de Txistulari solista, como en la de ser el epicentro de la tradición familiar de los Ansorena. A lo que añadiría además su papel de director de las Bandas de Hernani y San Sebastián.

Como Txistulari solista, tuvo una etapa inicial, en la que brilló a gran altura, hasta adquirir fama de número uno entre los más distinguidos del momento. Con la aparición de Alejandro Lizaso, Txistulari de Rentería, apodado "*el ruiseñor del Txistu*", se creó entre los admiradores de ambos una permanente rivalidad de preferencias. Alejandro Lizaso murió en la guerra española con 28

¹⁴¹ ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

años. Isidro Ansorena evolucionó hacia una concepción artística del intérprete más próxima a un cuidadoso fraseo y fidelidad rítmica, algo más exigente en definitiva. Esto mismo fue palpable en sus composiciones, en sus comienzos apoyadas en frecuentes juegos de variaciones y más tarde en desarrollos más técnicos. Lo mismo que experimentaron sus discípulos, que, cuando intervenían públicamente, tenían siempre en consideración las enseñanzas del maestro.

En cuanto se refiere a la aparición de apellidos ilustres en el mundo Txistulari, creo que podemos afirmar que los Ansorena han marcado un hito. De momento señalamos aquí cómo son más de doce los Ansorena, que han cultivado el Txistu en todas sus manifestaciones. Pero que de todos ellos Isidro Ansorena ha sido hasta el momento la figura más distinguida y admirada.

En la constitución de bandas de cuatro músicos, silbote incluido, Isidro Ansorena fue promotor excepcional. Nombrado en 1910 Txistu 1º de Hernani, inmediatamente consiguió que en su pueblo natal se formase por primera vez la banda completa, con la que alcanzó tal categoría artística, que vencieron en cuantos concursos participaron en los 12 años de su permanencia en esta plaza. Trasladado a la banda de San Sebastián en 1922, cuando en ella no existía plaza de silbote, nuevamente consiguió ser director de una banda completa, que con él alcanzó el máximo nivel artístico y que ya no perdería jamás la plaza de silbote.

Desde el primer momento de la fundación de la *Asociación de Txistularis del País Vasco*, Isidro Ansorena aparece involucrado entre los responsables de su mantenimiento y desarrollo.

En la ampliación de repertorio de música para Txistu, trabajo de primera necesidad en los comienzos de siglo, Isidro Ansorena se lanzó a una fuerte campaña, especialmente desde su puesto de Txistulari municipal de San Sebastián. No solamente acertó a reunir lo ya existente, a lo que añadió un fondo importante de partituras por él escritas, sino que consiguió interesar a los mejores compositores vascos del momento, para que aportasen su inspiración a la música de Txistu. De aquí nació la colaboración permanente, que tanto juego dio a las publicaciones de la revista "Txistulari".

En la sistematización de la enseñanza del Txistu, Isidro Ansorena colaboró con el P. Hilario de Estella en la publicación del primer *Método de Txistu*. Pero tras la constatación de que sus páginas no presentaban la progresión pedagógica conveniente, inició la publicación en "*Txistulari*" de unas páginas dedicadas a Txistularis principiantes, en las que expuso la nueva teoría de los golpes binarios y ternarios. Todo esto cuajaría con el tiempo en el *nuevo Método de Isidro Ansorena*, que tanto servicio prestaría en el aula de Txistu del Conservatorio donostiarra y en otros centros privados.

Todavía añadiremos un apartado más en la trayectoria admirable de Isidro Ansorena: su habilidad para la *fabricación* de Txistus. Algo heredado de su padre, Francisco Ansorena, pero que él elevó a cotas más altas. Los Txistus de Isidro Ansorena llegaron a ser solicitados por todas partes, como el intento más

logrado por todos conocido. ¿Puede alguien presentar otra figura Txistulari con mayores o iguales títulos, dignos de reconocimiento público? Creemos que no. Por eso afirmamos que Isidro Ansorena ha sido el Txistulari más completo de todos los tiempos, maestro de maestros del Txistu¹⁴².

Siguiendo con los Tamborileros municipales, destaca Iñaki IRIGOYEN que desde el siglo XIX han existido en Bilbao grandes txistularis entre los que destaca, entre los siglos XVIII, XIX y XX a Julián de Bengoa, Joaquín M^a De Olasagasti, F. M. De Arzuaga y Letamendia (Txango). También hace referencia a la relación musical que existía con las anteiglesias vecinas, como la de Abando, Deusto y Begoña¹⁴³.

Así también, el autor hace referencia a la música que se tocaba por las calles, plazas públicas, en las fiestas de toros y novillos, las fiestas de calles en la villa, acompañando a gigantes y cabezudos, en alboradas particulares, y romerías con Txistu y Tamboril¹⁴⁴.

Destacamos también a Don. Miguel Martínez de Lecea (1893-1984) que compuso y armonizó obras, algunas de las que podemos destacar: GOIZ ARGI (Diana), HILETA DOINUA¹⁴⁵. En muchas ocasiones pudo interpretar en el Prado Grande de Igarondo (Tolosa) distintas obras, como el *Aurreku de San Juan*, en el que se puede ver a Miguel con sus hijos Antonio (Txistu), Jesús (Atabal), junto con José Antonio Iturrioz (Silbote)¹⁴⁶. Miguel Martínez de Lecea obtuvo la plaza de txistulari primero de la Banda de txistularis de Tolosa el año 1925 tras pasar por la Comisión de Instrucción Pública. Se emitió un dictamen por parte del Tribunal designado para examinar al aspirante a la plaza de músico primero juglar de la banda de tamborileros de la villa de Tolosa. Se le otorgó la plaza pues “en los ejercicios de pieza de libre elección, impuesta y a la primera vista, así como en la transcripción de una pieza para dos silbos y

¹⁴² ANDORENA MIRANDA, J. L. “El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios”, ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015). Para más información sobre Txistularis ver: ARANBURU URTASUN, M. “El txistu vasco, testimonio de ingenio”, en *Jentilbaratz*, nº 12, 2010, pp. 15 y ss. De Donostia, P. J. A. (1952). Instrumentos musicales del pueblo vasco. *Revista “Anuario Musical”* vol VII, 1952, 1-49.

¹⁴³ IRIGOYEN, I. “Tamborileros municipales en Bilbao durante el Siglo XX”, Bidebarrieta 25-2015. Ver texto íntegro en: http://bidebarrieta.com/includes/pdf/5_20150618114655.pdf. (Consultado 10-12-2015).

¹⁴⁴ IRIGOYEN, I. “Tamborileros municipales en Bilbao durante el Siglo XX”, Bidebarrieta 25-2015. Ver texto íntegro en: http://bidebarrieta.com/includes/pdf/5_20150618114655.pdf. (Consultado 10-12-2015).

¹⁴⁵ GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Miguel Martínez de Lecea (1893-1984), Eusko Ikaskuntza, 2009. Ver texto íntegro en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jgl/58001025.pdf>. (Consultado 10-12-2015). Obra escrita por Don Iñaki Letamendia Loina, Director de la Banda Municipal de Txistularis de Tolosa. Destaca las distintas obras que compuso y arregló, entre la que destacan, además de las que hemos señalado: Alborada de Segura, Zortziko, Andre Madalen, Abanera seguido con biribilketa, Fandango..., p. 11.

¹⁴⁶ GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Miguel Martínez de Lecea (1893-1984), Eusko Ikaskuntza, 2009, ob. cit. p. 14. Así también, el año 1956 en la Plaza de Justicia, en el Alarde de txistularis, dirigido por Miguel Martínez de Lecea. p. 15. También se hace referencia a Miguel Martínez de Lecea por parte de LINAZASORO, I. “La Banda Municipal de Txistularis de Tolosa”, en *Txistulari Aldizkaria*, nº 154, abril, mayo y junio de 1993, p. 15. El año 1926 Miguel Martínez de Lecea sustituye a Leandro Zavala.

silbote, había acreditado aptitudes para el desempeño de la plaza que se le otorgaba”¹⁴⁷.

La primera *Banda Municipal de Txistularis de Tolosa* está formada, según establece GARMENDIA LARRAÑAGA, por Miguel Martínez de Lecea (Txistu 1º), Alberto Alberdi (txistu 2º), José Chinchilla (Silbote) y Esteban Iribas (Atabal). Se establece ya dos años más tarde en relación con la Banda Municipal de Txistularis que: “*Martínez de Lecea, con Alberdi, Chinchilla e Iribas forman parte de un cuarteto de difícil superación*”. También se cita a Martínez de Lecea en los siguientes términos: “*Esta tibia vasca, ese instrumento pastoril y pagano, ha sabido ser tañido por los músicos juglares tolosanos, como en ninguna otra parte. Desde Don. Nicolás Erausquin hasta al actual Don. Miguel Lecea, pasando por Don. Juan José Cestona y Don. Leandro Zavala, jamás el txistu ha sonado con el preciosismo y la cristalina diafanidad, como en la boca de estos magos, que han sabido realizar con la tibia vasca sorprendentes creaciones musicales*”¹⁴⁸. La dirección de la Academia de Música de Txistu, que obtuvo grandes resultados, y el Orfeón de la Sociedad Gure Txokoa fue dirigido también por Miguel Martínez de Lecea. La obra en la que se destacan todos estos datos de los que fue artífice Don. Miguel Martínez de Lecea es un homenaje que le rinde “en admiración y reconocimiento sincero a la actual y querida Banda Municipal de Txistularis de Tolosa a Don Miguel Martínez de Lecea”¹⁴⁹.

5.3.- Del “Tamborilero Ilustrado” a la “Decadencia”

A partir del último cuarto del siglo XVIII se desarrolla una etapa, que podíamos llamar de apogeo del Txistu. Los Txistularis ya no proceden solamente de gente llana y humilde. En ellos se genera la convicción de que *son músicos*. Pero automáticamente se produce un menosprecio de las danzas populares. Se crean nuevos géneros de música: *Minué, Idiarena, Alkate soinua*, etc...

¹⁴⁷ Acta de la Comisión Municipal Permanente de diciembre de 1925. Fuente: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jgl/58001025.pdf>. p. 15, (Consultado 10-12-2015). En la citada página se puede ver la Procesión de los Escolapios de Tolosa, a Antonio Martínez de Lecea (Txistu), Juan Martínez de Lecea (Txistu), Miguel Martínez de Lecea (Silbote), Jesús Martínez de Lecea (Silbote), y José Martínez de Lecea (Atabal).

¹⁴⁸ GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Miguel Martínez de Lecea (1893-1984), Eusko Ikaskuntza, 2009, ob. cit. p. 22.

¹⁴⁹ GARMENDIA LARRAÑAGA, J. *Miguel Martínez de Lecea (1893-1984)*, Eusko Ikaskuntza, 2009, ob. cit. p. 23. También pueden encontrar esta obra en: *MARTÍNEZ DE LECEA, M. (1893-1984)*, GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Prólogo de Iñaki Letamendia Loinaz, 2007, p. 40. Edición dedicada a la Banda Municipal de Txistularis de Tolosa. Y en *MARTÍNEZ DE LECEA, M. GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Prólogo de Iñaki Letamendia Loinaz, en Miscelánea III, (Euskal Herria. Etnografía, Historia. Obra completa)*, Eusko Ikaskuntza, 2008, Donostia. GARMENDIA LARRAÑAGA, J. *Miguel Martínez de Lecea (1893-1984)*, Prólogo de Iñaki Letamendia Loinaz, Eusko Ikaskuntza, 2009, p. 90. Edición dedicada a la Banda Municipal de Txistularis de Tolosa. *El Txistu. Fuentes, Documentos sonoros, Repertorios en Eresbil*. En la obra se hace referencia a la Asociación de Txistularis, que fue el catalizador de un sentimiento de pertenencia a un grupo cultural que arraigó fuertemente entre muchos de los que habían elegido este instrumento. En el Siglo XX marcaron nuestra historia txistularis como: Isidro y José Ansorena, Miguel y Secundino Martínez de Lecea,... Con la llegada del Alzamiento franquista, la Asociación de Txistularis quedó desecha y el txistu fue motivo de sospecha. Ver texto íntegro en: <http://www.eresbil.com/web/txistu/Pagina.aspx?moduleID=2798>. (Consultado el 10-12-2015).

Disminuye el tamaño de los Txistus y tamboriles, resultando los nuevos más ágiles y vivos. En opinión de Izueta, mejoró su sonoridad. Se amplía la escala del Txistu y se le incorpora el empleo del cromatismo. Se conocen las primeras tentativas, como instrumento de concierto, cuando tradicionalmente había sido en exclusiva el animador de las danzas, fiestas y acontecimientos diversos¹⁵⁰.

Izueta atacará duramente a las nuevas generaciones de Txistularis que habían comenzado a inventar melodías nuevas, despojando a las danzas de las que eran tradicionales. ¿Era esto una manifestación más de la clásica lucha entre lo nuevo y lo viejo? Debemos destacar que Izueta no era consecuente, cuando evocaba elogiosamente al Conde Peñaforida "quien entre varias obras compuso una ópera en bascuence que demuestra su genio y su inteligencia"¹⁵¹.

El Conde Peñaforida y su círculo de la *Real Sociedad Bascongada* fueron quienes más impulsaron los *Minués* y demás música francesa, aunque también cultivaron el *zortziko*. Diríamos que apoyaron por igual la música tradicional y las corrientes de la nueva música.

Producida esta apertura, ya no habría freno en la absorción de otras danzas foráneas: *fandango*, *vals*, *polka*, *rigodón*, *mazurka*, *redova*, *habanera*, *bolero*, etc... tal y como se puede comprobar en los fondos conservados de música manuscrita para Txistus.

En los comienzos de esta etapa se generaliza la interpretación a dúo, con acompañamiento de redoblante y se inicia la búsqueda de la tercera voz con el empleo del silbote.

En el género de concierto recordemos a Baltasar de Manteli (Vitoria 1748-1831), que interpretaba con el Txistu unas variaciones sobre el tema "O cara armonia" de "La flauta mágica" de Mozart o a Vicente Iburguren (San Sebastián 1764-1845), que ejecutó en Madrid con el Txistu un concierto de violín¹⁵².

Pero esta etapa de apogeo no sería muy duradera, porque todo el protagonismo histórico que el Txistu había tenido en el País Vasco, conoció a partir de la mitad del siglo XIX unos momentos cruciales con la aparición de las bandas de música, charangas, acordeón, trikitixa y otros conjuntos musicales, que se ganaban la atención del pueblo, llega así la decadencia del Txistu-Txistulari.

Se deja ver una estilística en la música de Txistu, elaborada con la indigenización del abundantísimo material importado. Y frente a las innovaciones extranjeras y libidinosas, especialmente representadas y

¹⁵⁰ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis, IV. Los Txistularis", 1996. Ver texto íntegro en: http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

¹⁵¹ IZTUETA, J. R. *Gipuzkoako Datzak*, Eusko Ikaskuntza, 1929.

¹⁵² ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis, IV. Los Txistularis", 1996. Ver texto íntegro en: http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

concentradas en el acordeón (*Infernuko auspoa*), el tamborilero comienza a ser visto como el músico de las tradiciones seculares, limpias y honestas.

El Txistu y el tamboril se irán uniendo cada vez más a otros valores sentimentales e ideológicos. Cuando el Cura de Santa Cruz accedía con sus guerrilleros a una población, exigía al Txistulari del pueblo que interpretase exclusivamente melodías tradicionales vascas.

En 1879 se inician las *Fiestas Eúskaras*, que tendrán lugar anualmente de forma rotativa por todo el País Vasco. Servirán de apoyo a la cultura vasca y en ellas se programan concursos de Txistularis y de composición de obras para Txistu. Isidro Ansorena nos recordará cómo el Txistulari de Hemani, Teodoro Erauskin (1850-1909) fue quien con ejemplos vivos, a los que daba un carácter semi-religioso, le enseñó y exigió que tuviera siempre en cuenta la importancia de nuestras costumbres tradicionales¹⁵³.

Con el avance progresivo de los nuevos conjuntos instrumentales, el Txistu ya no será el único instrumento musical del pueblo, sino que se significará, como el instrumento propio de "lo vasco".

Dentro de esta decadencia podemos señalar diferentes fases: un primer momento, hasta la llegada y expansión del nacionalismo, en el que se produce una estabilización y acomodación de lo evolucionado, aunque con características distintas, según los territorios del País. Un segundo momento de fuerte empuje ideológico -el nacionalismo- caracterizado por una determinada estética de lo vasco. El Txistu, calificado por los antiguos de dulce y suave, pasa ahora a ser guerrero, chillón y agridulce, mediante la restricción del repertorio, la técnica imperfecta en el manejo del Txistu y el desplazamiento de su escala hacia arriba. Si los tamborileros antiguos usaban casi en exclusiva del *Re bajo* el pentagrama hasta el *La* encima del pentagrama, los actuales rara vez interpretan por debajo del *La* del segundo espacio y su octava preferida es del *Do* del tercer espacio al *Do* sobre el pentagrama. Todo esto que, en principio, pudiera parecer renovador, llevaba en sí mismo el germen de la caída posterior¹⁵⁴.

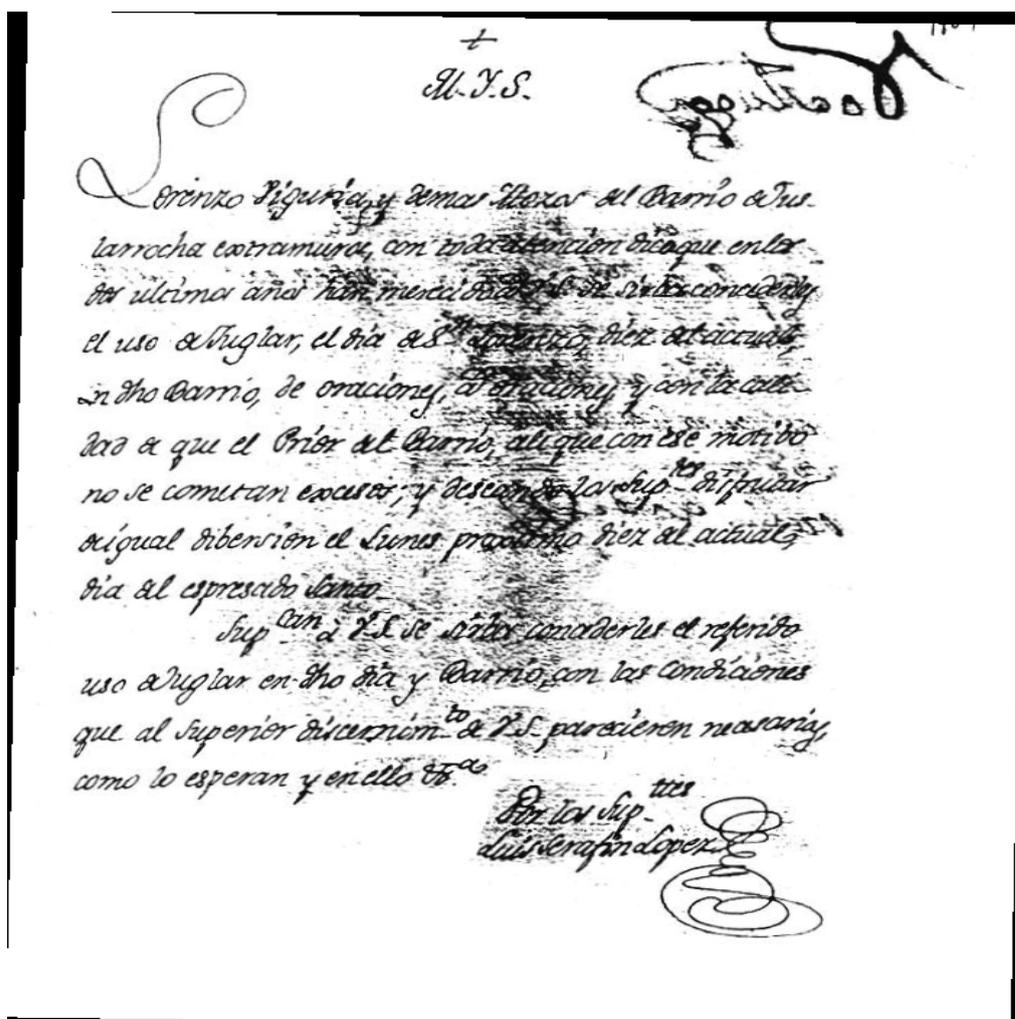
Tampoco podemos generalizar demasiado, puesto que estos nuevos Txistularis convivían con los herederos de la fase anterior, para quienes el ser tamborilero tenía unas pautas muy marcadas y muy respetables. Algo puede ilustrarnos el hecho de que Isidro Ansorena llegaría a titular su método: "*Txistu, ots gozoa nola* – Cómo obtener sonido dulce del Txistu".

Comienza a no ser rentable el oficio de tamborilero y la gente se dedica menos a él. Paulatinamente fue creciendo el desinterés de los Ayuntamientos por mantener las plazas fijas de sus Txistularis.

¹⁵³ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis, IV. Los Txistularis", 1996. Ver texto íntegro en: http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

¹⁵⁴ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis, IV. Los Txistularis", 1996. Ver texto íntegro en: http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

Con la creación de la *Asociación de Txistularis del País Vasco* en 1927 se inició una etapa de recuperación, que fue contrarrestada por la guerra española de 1936. Este es un tercer momento inicialmente caracterizado por el parón que supuso la dispersión de los Txistularis en muchas poblaciones, en virtud del miedo generado por los odios y persecuciones nacidas en aquella guerra fratricida. El intento de recuperación del movimiento Txistulari en la década de 1950 se convierte en una crisis de identidad¹⁵⁵.



(Los mozos de Juslarrocha solicitan permiso para uso de juglar-1801)¹⁵⁶

¹⁵⁵ ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis, IV. Los Txistularis", 1996. Ver texto íntegro en: http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

¹⁵⁶ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 24.



(Fiesta de Huarte 1955- Gigantes y cabezudos)¹⁵⁷.



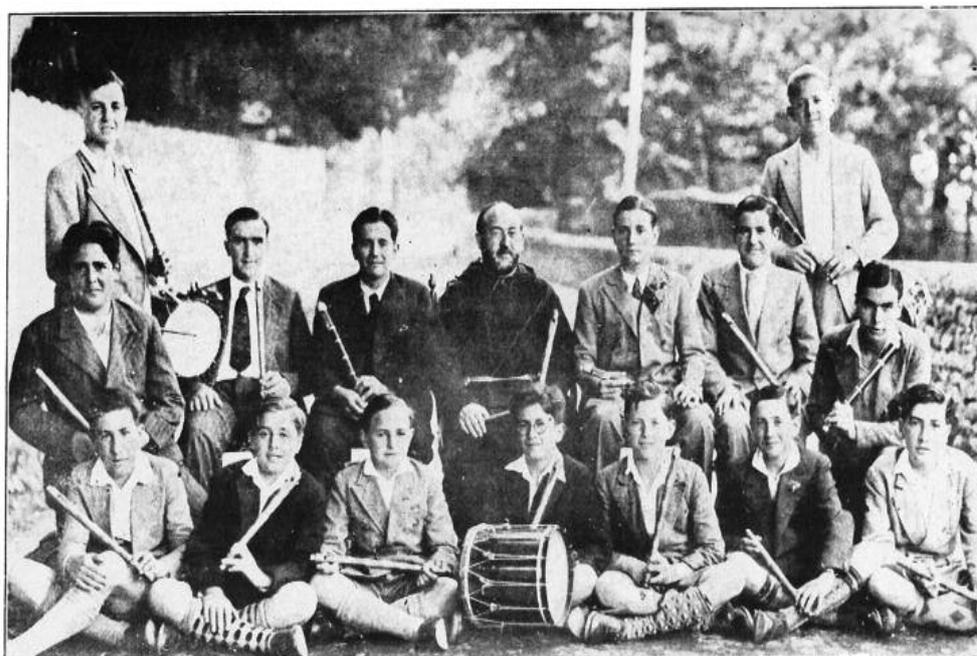
(El Txistugile Teodoro Larrande de Arantza)¹⁵⁸

¹⁵⁷ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 36.

¹⁵⁸ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 37.



(Cartel de San Fermín de 1927)¹⁵⁹



(El Padre Hilario OLAZARÁN con sus alumnos de Lekarotz)¹⁶⁰

¹⁵⁹ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 42.

¹⁶⁰ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 44.



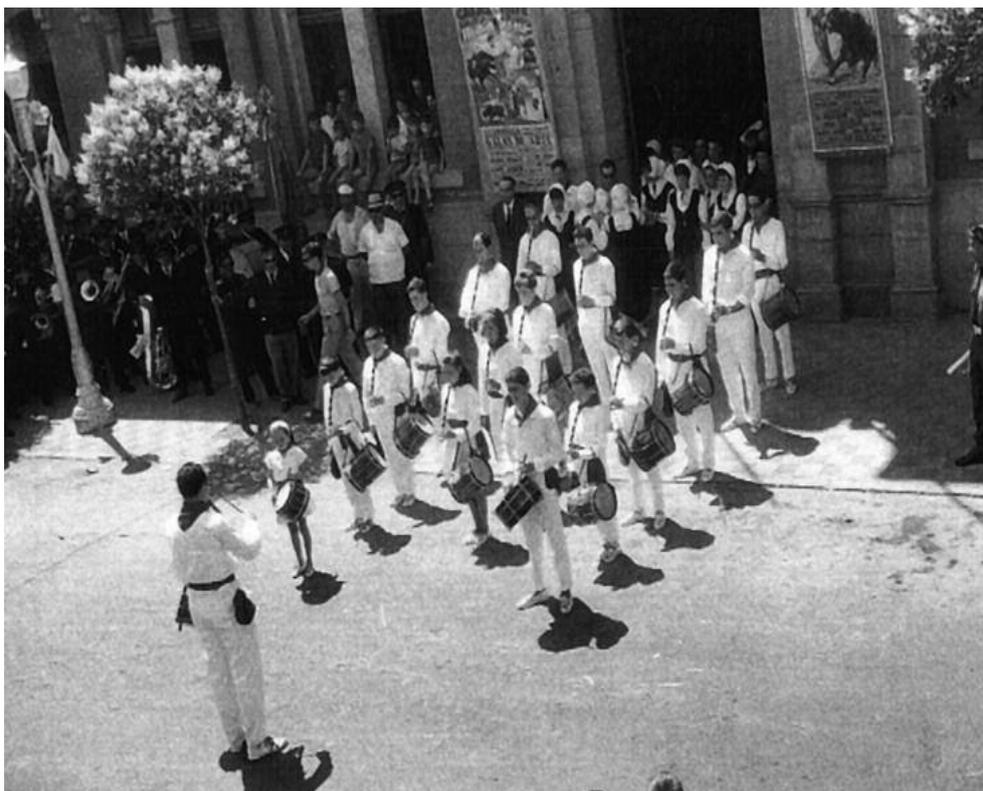
(Banda de Chisturalis del Ayuntamiento de Pamplona 1943)¹⁶¹.



(Grupo de Txistularis en Sanfermines-Mujeres)¹⁶²

¹⁶¹ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 48.

¹⁶² Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 49.



(Grupo de Txistularis en el cohete de las fiestas de Estella-1965-
mayores y pequeñas-os)¹⁶³



(Escuela de Txistu de Oberena-Pamplona 1975)¹⁶⁴

¹⁶³ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 50.



(Diana dominical de Txistularis del Ayuntamiento de Pamplona)¹⁶⁵

CONCLUSIONES

El Txistu-Tamboril son un dúo de instrumentos característicos utilizados en la mayoría de la regiones del País Vasco que lo componen, por un lado el Txistu, flauta de pico que se toca con una sola mano, normalmente la izquierda, que además del correspondiente al tubo, utiliza sólo tres orificios para la obtención de las diferentes notas, por otra parte, el Tamboril, que es un pequeño tambor cerrado con un solo bordón en el parche trasero, que se cuelga del brazo izquierdo y se toca con la mano derecho, con una fina vara denominada *ziria*, siendo esta variante vasca del *Tambourin* o *Flûte-tambourin*, conocido en casi todo el mundo, especialmente en Europa, aunque tiene en éste último caso distintos aspectos y formas.

Los dos instrumentos son, al menos en sus orígenes, elaborados con materiales como los huesos, madera... hasta llegar a nuestros días, en el que el proceso de elaboración sigue siendo artesanal.

El oficio de "Txistulari", flautistas populares recorrían en el País Vasco las calles en las fiestas populares, abrían las comitivas de las corporaciones, acompañaban a las procesiones religiosas, animaban romerías, corridas de

¹⁶⁴ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 52.

¹⁶⁵ Fuente: ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012, p. 54.

toros... Es por ello que, muchos Ayuntamientos contaban en sus plantillas con Txistularis-Juglares. Tenemos constancia documental de este personal municipal que en muchas ocasiones contaban con contratos fijos desde el Siglo XVIII.

La Fundación en 1927 en Arrate (Eibar) de la *Asociación de Txistularis del País Vasco* fue determinante para la consolidación y permanencia del Txistularis en nuestro país.

Es a partir del Siglo XX cuando comienzan a proliferar no sólo txistularis individuales sino también las sagas de txistularis que de generación en generación han ido transmitiendo sus conocimientos de padres a hijos. Es por ello que, podemos decir que hay familias de txistularis que han pasado a la historia como excepcionales intérpretes solitas.

La legislación española se ha adaptado a los compromisos asumidos por parte del Estado español en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 a través de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En la citada Ley ha concretado el Concepto de lo que se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial, afirmando que: "Tendrán la consideración de PCI –los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que la comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, citando expresamente, entre otras, i) las manifestaciones sonoras, música y danza tradicional-", dentro de las que podemos incluir el Txistu y el Tamboril.

También podemos incluir estos dos instrumentos musicales, Txistu y Tamboril, en el Texto articulado del Grupo de Trabajo de "Expresiones Culturales Tradicionales", celebrado el año 2010 en el que destaca que son ejemplos de Expresiones Culturales Tradicionales o Folclor: b) Las expresiones musicales o sonoras, como las canciones, los ritmos y la música instrumental, los sonidos que son expresión de rituales".

En la misma línea se posicionó la Decimonovena Sesión celebrada en Ginebra el año 2011, cuando dentro de la materia protegida de las Expresiones Culturales Tradicionales afirma, en su artículo 2º: que integran... "Las expresiones musicales o sonoras, las canciones, los ritmos, la música instrumental, y los sonidos que son expresión de rituales".

Menos evidente es la protección que recibirían el Txistu y el Tamboril si se tiene en consideración el Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural del País Vasco de 2011 que se está elaborando. Compartimos íntegramente el Dictamen 15/12 que elaboró el Consejo Económico y Social Vasco que destaca que el Patrimonio Inmaterial está deficientemente protegido en el Anteproyecto. Se afirma que "no existen categorías que reflejen fielmente la naturaleza de los bienes protegidos, además de resultar incongruente no categorizar los bienes inmateriales cuya incorporación a la regulación de la Ley se constituye en una novedad en sí misma, en relación con la legislación promulgada hasta este momento".

Consideramos factible incluir el Txistu y el Tamboril como Patrimonio Cultural Inmaterial o como lo denomina el Proyecto de Patrimonio Cultural Vasco (2011), como Bienes Inmateriales calificados o Inventariables del País Vasco, además de los artesanos-portadores que los elaboran y sus intérpretes.

Tras proceder a la identificación, descripción, documentación del Txistu y el Tamboril como Bienes-Patrimonio Cultural Inmaterial, entendemos que es necesario iniciar los trámites necesarios para solicitar su Declaración de Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial estatal, como Bienes Inmateriales calificados del País Vasco y finalmente solicitar su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSO TORRICO, J. "Patrimonio etnológico y Juego de identidades", *Revista Andaluza de Antropología*, nº 2, Patrimonio cultural y Derecho Colectivos, marzo 2012.

AGUSO TORRICO, J. "Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado", PH Cuadernos, nº 15, 2005.

ANDORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis-IV- Los Txistularios", ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-4-cas.htm. (Consultado 10-12-2015).

ANSORENA MINER, J. I. "El chistu-tamboril vasco". Euskonews&Media. Ver texto íntegro en: <http://www.euskonews.com/0010zkb/gaia1002es.html>. (Consultado 10-12-2015).

ANSORENA MIRANDA, J. L. "El Txistu y los Txistularis II. Pequeña Historia de las Flautas verticales", en *El Txistu y los Txistularis*, 1996. Ver texto íntegro en: http://www.Txistulari.com/contenidos/musikologia/tx_tx-2-cas.htm. (Consultado 23-12-2015).

ANSORENA, J. L. "El Txistu: Estado de la Cuestión". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 20, nº 52, 1988.

ARAMBURU URTASUN, M. "El Txistu y el tamboril en Navarra", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN), nº 87, 2012.

CASTRO LOPEZ, María del Pilar, AVILA RODRIGUEZ, Carmen María: "La salvaguardia del patrimonio Inmaterial: Una aproximación a la reciente ley 10/2015". *RIIPAC*, nº 5-6, 2015, páginas 89 - 124 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultado 10-12-2015).

DONOSTIA, P. *Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías y sus versos-Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Itxaropena, sin año.

DONOSTIA, P. J. A. (1952). "Instrumentos musicales del pueblo vasco", *Revista Anuario Musical*, vol VII, 1952.

DONOSTIA, P. *Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías y sus versos-Instrumentos musicales del/pueblo Vasco*, Itxaropena, 1950.

DONOSTIA, P. *Obras completas*, Tomo VIII, 1955.

DESANTES REAL, M. "Reconocimiento, Salvaguardia y Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de las minorías culturales en el Siglo XXI: una aproximación conceptual", en BARCIELA M. y MELGAREJO, J. *Los bienes culturales y su aportación al desarrollo sostenible*. Universidad de Alicante, 2012.

GARMENDIA LARRAÑAGA, J. *Miguel Martínez de Lecea (1893-1984)*, Eusko Ikaskuntza, 2009. Ver texto íntegro en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jgl/58001025.pdf>. (Consultado 10-12-2016).

GARMENDIA LARRAÑAGA, J. *Miguel Martínez de Lecea (1893-1984)*, Eusko Ikaskuntza, 2009.

GARMENDIA LARRAÑAGA, J. *Miguel Martínez de Lecea (1893-1984)*, Prólogo de Iñaki Letamendia Loinas, Eusko Ikaskuntza, 2009. Edición dedicada a la Banda Municipal de Txistularis de Tolosa. *El Txistu. Fuentes, Documentos sonoros, Repertorios en Eresbil*.

GARCÍA GÓMEZ, J. *Estudios sobre el Derecho del Patrimonio Histórico*, Fundación, Registral, Madrid, 2008.

IRIGOYEN, I. "Tambolintero o Txistulari. Una institución en nuestro pueblo, en *Dantzariak*, 48, 1990.

IRIGOYEN, I. "Tamborileros municipales en Bilbao durante el Siglo XX", *Bidebarrieta* 25-2015. Ver texto íntegro en: http://bidebarrieta.com/includes/pdf/5_20150618114655.pdf. (Consultado 10-12-2015).

IZTUETA, J. R. *Gipuzkoako Dantzak*, Eusko Ikaskuntza 1929.

IZTUETA, J. R. *Gipuzkoako Dantza gogoangarrien condaira edo historia*, 1924.

LABACA ZABALA, M^a Lourdes. "La protección del Patrimonio Etnográfico en España y en las Comunidades Autónomas: Especial referencia al País Vasco y Andalucía, en *RIIPAC*, nº 2, 2013, páginas 105 - 148 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>].

LABACA ZABALA, M^a Lourdes. "La identificación de los agentes de la propiedad intelectual de los bienes culturales inmateriales y la OMPI", en *RIIPAC*, nº 1,

2013, páginas 1 y ss. [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultados el 10-12-2015).<http://www.eumed.net/rev/riipac>].

LABACA ZABALA M^a Lourdes “El XARE” modalidad de pelota vasca e instrumento de juego, el Trinkete y sus portadores- artesanos como Patrimonio Cultural Inmaterial (I)”. *RIIPAC*, nº 5, 2014, páginas 125 -190 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]. (Consultado 10-12-2015).

LARRAMENDI, P. M. DE *Coreografía de Guipúzcoa*. Descripción escrita en 1754.

LAUBER, J. *Los chistularis*, original inédito existente en Eresbil.

LINAZASORO, I. “La Banda Municipal de Txistularis de Tolosa”, en *Txistulari Aldizkaria*, nº 154, abril, mayo y junio de 1993.

MARTÍNEZ, L. P. “La tutela legal del Patrimonio Cultural Inmaterial en España: valoración y perspectivas”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, Vol. I, nº 7, junio 2011.

MARTÍNEZ DE LECEA, M. GARMENDIA LARRAÑAGA, J. Prólogo de Iñaki Letamendia Loinaz, en *Miscelánea III, (Euskal Herria. Etnografía, Historia. Obra completa)*, Eusko Ikaskuntza, 2008, Donostia.

MINGOTE CALDERÓN, J. L. “A propósito de la terminología que define al ‘patrimonio etnológico en la legislación española”, en *Patrimonio Cultural y Derecho*, Número 8, 2004.

OSTALAZA, M. “El tamborilero”, reproducido en la *Revista Txistulari*-enero-febrero 1929.

PÉREZ GALÁN, B. “Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre patrimonio cultural en España. Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección”, en *Revista de Antropología Experimental*, Número 11, 2011.

PLATA GARCÍA, F. y RIOJA LÓPEZ, C. “El efecto dominó en el patrimonio etnológico”, en CARRERA GARCÍA, G y DIETZ, G., coordinadores., *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2005.

SÁNCHEZ EQUIZA, D. “Del Danbolín al Silbo. Txistu, Tamboril y Danza vasca en la época de la Ilustración”, *CEEN* 1999.

SÁNCHEZ EQUIZA, D. “Del Tamborilero al Txistulari: la influencia de la música culta en la música popular del Txistu”, en *CEEN*, nº 52, 1988.

SATRUSTEGUI, J. M. “Datos para el estudio de la evolución del Txistu”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 20, nº 52, 1988.

SATRUSTEGUI, J. M- “Datos para el estudio de la evolución del Txistu”, Ver texto íntegro en: <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0052-0000-0343-0356.pdf>. (Consultado 10-12-2016).

VELASCO MAILLO, M. “El patrimonio cultural como sistema de representación y como sistema de valor”, en C. R. FERNÁNDEZ LIESA H. M. Dirs. *La protección jurídico internacional del patrimonio cultural. Especial referencia a España, Constitución y Leyes* S. A., Madrid, 2009.