

# Txalaparta. Sentido e historia

# Txalaparta. Sentido e historia

Argibel Euba

erman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco    Euskal Herriko Unibertsitatea

*CIP. Biblioteca Universitaria*

**Euba Ugarte, Argibel**

Txalaparta. Sentido e historia /Argibel Euba. - [Leioa] : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2022. - 605 p. : il. ; 24 cm. - (Mikel Laboa Katedra Bilduma ; 7)

Bibliografía y fuentes documentales: p.475-500.

D.L.: BI 01697-2022. - ISBN: 978-84-1319-490-5.

1. Txalaparta, Música de. 2. Música - País Vasco.

789(460.15)

Gipuzkoako  
Foru Aldundia



ORAIN  
GIPUZKOA

Fotografía de cubierta: Actuación de Arza Anaiak en los Encuentros de Pamplona de 1972.

© Legado de/The Estate of KOLDO CHAMORRO, VEGAP, Bilbao, 2022.

© José Luis Alexanco, VEGAP, Bilbao, 2022.

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua  
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-1319-490-5

Lege gordailua: LG BI 01697-2022

Laboari buruz, ikus  
[www.mikellaboa.com](http://www.mikellaboa.com)

*En memoria  
de Eneko Abad*

# Índice general

Agradecimientos . . . . .	13
Introducción . . . . .	17
Nota sobre escritura . . . . .	21
1. Enfoque y metodología . . . . .	25
1.1. Planteamiento general: motivación y fundamentos teórico-metodológicos . . . . .	25
1.1.1. La txalaparta, objeto de estudio musicológico . . . . .	26
1.1.2. Dimensionamiento y perspectiva . . . . .	30
1.2. Métodos y técnicas de investigación . . . . .	33
1.2.1. Documentación. . . . .	33
1.2.2. Trabajo de campo . . . . .	34
2. Fuentes y estado de la cuestión. . . . .	37
2.1. Fuentes literarias . . . . .	37
2.1.1. Literatura escrita: consideraciones generales . . . . .	38
2.1.2. Literatura escrita: referencias y contenidos. . . . .	44
2.2. Fuentes visuales y sonoras . . . . .	97
2.2.1. Iconografía . . . . .	97
2.2.2. Videografía. . . . .	113
2.2.3. Fonografía . . . . .	124
2.3. Otras fuentes . . . . .	135
2.3.1. Música escrita. . . . .	135
2.3.2. Fuentes materiales y organológicas . . . . .	142
2.4. Recapitulación. . . . .	144

3. Definición y ontología . . . . .	147
3.1. Definiciones en fuentes escritas. . . . .	147
3.1.1. Objeto y acción. . . . .	147
3.1.2. Límites y parentescos . . . . .	155
3.1.3. Naturaleza musical . . . . .	173
3.2. Aproximación filológica . . . . .	173
3.2.1. Definiciones en diccionarios lingüísticos . . . . .	174
3.2.2. Campo semántico ampliado . . . . .	179
3.2.3. Palatalización y resemantizaciones. . . . .	181
3.3. Conclusiones . . . . .	184
4. Historia I. Los nacimientos . . . . .	187
4.1. La perspectiva histórica: fuentes e historiografía. . . . .	187
4.2. Antigua Era y primera transformación . . . . .	189
4.2.1. Primeras referencias históricas . . . . .	190
4.2.2. Promoción institucionalizada . . . . .	199
4.2.3. Publicaciones . . . . .	206
4.2.4. Lectura histórica . . . . .	239
4.3. Toberas: creación y novedad. . . . .	271
5. Historia II. El gran hito. . . . .	275
5.1. Segunda transformación y génesis de la txalaparta actual . . . . .	275
5.1.1. Txalaparta en la posguerra . . . . .	275
5.1.2. Cambio de era. . . . .	296
5.1.3. <i>Basker</i> . . . . .	317
5.1.4. Eclósión . . . . .	333
6. Historia III. Seis décadas de vida. . . . .	355
6.1. Popularización. . . . .	355
6.1.1. <i>Jalgi hadi (Trinitate) Plazara</i> . . . . .	355
6.1.2. Toberas: el regreso . . . . .	374
6.1.3. Hermanos Artze . . . . .	384
6.1.4. 1970-1985: socialización y expansión . . . . .	410
6.2. Tiempo presente . . . . .	419
6.2.1. Juan Mari Beltran en Hernani: institucionalización pionera . . . . .	419
6.2.2. Nuevas «variantes» . . . . .	430
6.2.3. La txalaparta actual y sus paradojas. . . . .	437
6.2.4. Nuevas líneas, modelos y referentes . . . . .	458

Conclusiones . . . . . 467

Referencias . . . . . 475

Bibliografía . . . . . 475

Fuentes documentales . . . . . 488

    Documentos históricos . . . . . 488

    Prensa . . . . . 496

    Diccionarios lingüísticos y enciclopédicos . . . . . 499

Entrevistas . . . . . 501

Anexos . . . . . 503

    Anexo 1. Presencia y uso de la txalaparta . . . . . 503

        Catálogo discográfico . . . . . 504

        Catálogo de composiciones de música culta . . . . . 529

        Catálogo filmográfico . . . . . 534

        Catálogo de espectáculos intermediales. . . . . 545

    Anexo 2. Documentos escritos relevantes . . . . . 557

# Agradecimientos

La publicación de esta investigación ha sido posible gracias al inestimable apoyo de la Cátedra Mikel Laboa de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, así como al Servicio Editorial de la misma universidad. Dirijo mi primer y principal agradecimiento a esta institución, y muy especialmente a los profesores Gidor Bilbao Telletxea y Pío Pérez Aldasoro, cuyo impulso ha sido crucial para culminar este proyecto.

El trabajo que se plasma en las siguientes páginas pudo realizarse gracias a la obtención de una Beca para Formación de Investigadores concedida por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, al que agradezco la confianza y la ayuda prestada durante varios años de labor investigadora.

Asimismo, gran parte de lo que aquí se presenta no habría sido posible sin contar con la colaboración de muchísimas personas que, desinteresadamente, han contribuido al desarrollo este proyecto.

Guardo una enorme deuda con mi directora Carmen Rodríguez Suso. Gracias a su rigor metodológico y terminológico, a su apertura de miras y su constante disposición al trabajo y al debate, este trabajo ha ganado en solidez y criterio.

Los profesores Karlos Sánchez Ekiza, Lourdes Oñederra y Soledad Silva aportaron en la fase incipiente de este trabajo valiosos comentarios que han constituido una importante guía para la investigación. Asimismo, Cristina Bordas, Francisco Ferrándiz y Karlos Sánchez Ekiza, miembros del tribunal que evaluó y calificó mi tesis doctoral, realizaron importantes contribuciones críticas que en gran medida he incorporado a esta publicación.



En el plano académico, extendiendo mi agradecimiento a los compañeros de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea con quienes he compartido trabajos y debates durante los últimos años: Mario Lerena, Kepa Pinedo, Xabier Etxeberria, Eugenio Bidegain, Mari Carmen Guillén, Alaitz Ruiz de Galarreta, Koldo Ríos, Aingeru Berguices, Auritz Aurtenetxe, Xabier Valle, Oier Araolaza y Enrique Hurtado. Agradezco también todas las preguntas, críticas y sugerencias recibidas en reuniones, jornadas, congresos y simposios, sin las cuales no habría podido acceder a importantes referencias bibliográficas, datos y reflexiones críticas fundamentales. A todos ellos debo aportaciones y correcciones cruciales para este trabajo. No obstante, la responsabilidad de cualquier error, imprecisión o interpretación incorrecta es única y exclusivamente mía.

El personal de numerosos archivos, bibliotecas y centros de documentación ha sido de una ayuda vital para poder realizar este trabajo: Maider Zendoia y María Lopetegui (Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia), Juan Mari Beltran (Herri Musikaren Txokoa/Soinuenea), Juan Luis Mendizabal y Nurria Montero (Kutxa Fototeka), Ander Manterola (Labayru Fundazioa), Irma Larrauri (Fondo Antón Larrauri) y el personal de Koldo Mitxelena, Fundación Sancho el Sabio, la Biblioteca Foral de Bizkaia y el Archivo Municipal de Iruñea. Mención especial merecen en este sentido los compañeros de Eresbil (Archivo Vasco de la Música).

La gestión de las imágenes que ilustran este trabajo ha sido posible gracias a la familia Zuaznabar, Arkaitz Olea (Tabakalera), Nerea Iztueta (San Telmo Museoa), Nadja Klich y Joakim Edholm (SVT), José Antonio Flores (MN-CARS), Mikel Astigarraga (Kutxateka), Borja González (Fundación Museo Oteiza), Paula Jiménez de Parga (A+V), Alberto Jauregi, Laurita Siles, Senda Gómez, Xabi Torres, Aitzol de Karlos, Blas Campos, Eduardo Muñoz, Oihane Chamorro, Esther Garate (VEGAP), Antonello Dellanotte, Jose Luis Elexpe «Pelex» y Juan Mari Beltran. Eskerrik asko benetan!

Ocupan un lugar importante todas aquellas personas que, de una u otra manera, investigan sobre la txalaparta: Josu Goiri, Jean-Claude Enrique, Francisco Javier Sánchez, Anai Gamba, Daniel García Cuesta, Enrique Hurtado, Beñat Ralla Yusta y, muy especialmente, María Escribano y Juan Mari Beltran. Agradezco a todas estas personas sus interesantes y profundos trabajos sobre la txalaparta, su disposición a la ayuda y el debate, su compañerismo y su comprensión para con un proyecto de investigación sobre un tema en común.

Muy poco de lo que menciono habría sido posible sin la colaboración, el contacto y la ayuda de numerosos informantes de campo que, bien a través de entrevistas, bien mediante múltiples conversaciones informales, han aportado información, puntos de vista y opiniones. Gracias, por extensión, a toda la comunidad txalapartari de todo el País Vasco y de fuera de él.

La experiencia de campo ha sido especialmente intensa en los ámbitos pedagógico e interpretativo. En el plano pedagógico, Ruben Isasi y Mikel Ugarte fueron los profesores que me abrieron las puertas de la práctica de la txalaparta. A los múltiples alumnos de txalaparta que he tenido durante años debo interesantes discusiones y valiosas reflexiones sobre rítmica e interpretación.

En el plano performativo, quiero extender mi agradecimiento a todos aquellos creadores y artistas que confiaron en mí como txalapartari y músico. Mil gracias también a todos los músicos con quienes he tenido el privilegio de tocar, a los txalapartaris con los que he improvisado, y especialmente a aquellos con quienes he compartido escenario, nervios, tensiones y emociones difícilmente descriptibles en torno a unas tablas: Ruben Isasi, Ander Sánchez, Lander Beato, Mikel Landa, Itziar Hernaez, Jon Curutchet, Ione Zabalegi, Ander Lezamiz, Ruben Pena, Anai Gamba, Mikel Hernández, Alberto Jauregi y Eneko Uribe. Y sobre todo a Iñigo Olazabal, gran compañero de camino cuya serenidad y nobleza siempre tendré como referente.

En el ámbito personal, este trabajo debe mucho a los amigos y compañeros que directa o indirectamente han sido partícipes de este trabajo (ευχαριστώ!). Especialmente importante ha sido el apoyo y la cercanía de todos mis familiares. A ellos les debo todo: a quienes nos dejaron; a quienes trabajan, sufren y sienten desde hace tiempo; a quienes acaban de llegar con vitalidad, carácter y sabiduría.

Contar con vuestra colaboración, amistad y compañía ha sido y es un privilegio. Mila esker bihotzez.

# Introducción

El presente trabajo tiene por objeto de estudio la txalaparta, práctica musical tradicional en el País Vasco. El término «txalaparta» alude simultáneamente a un instrumento musical y a la propia actividad de tocarlo. Consiste normalmente en un idiófono formado por uno o varios tablones de madera u otros materiales dispuestos horizontalmente sobre dos soportes, y percutidos verticalmente con baquetas de madera en una práctica de interpretación basada en la alternancia entre dos o más personas que da lugar a ritmos determinados. La marcada diversidad del fenómeno en términos de organología y práctica musical no permite concretar más allá de estas directrices generales.

Existe gran desconocimiento en torno a la historia y práctica de la txalaparta. De origen incierto, la primera referencia escrita a la «chalaparta» conocida data de 1882, y sabemos que fue una práctica conservada hasta mediados del siglo xx en zonas rurales de Gipuzkoa cercanas a Donostia. Había muy pocos practicantes a mediados de la década de 1960, cuando una nueva generación de músicos inició un efectivo proceso de aprendizaje, transformación y popularización que dura hasta hoy. En la actualidad se toca y enseña en todo el País Vasco (y en algunos puntos concretos fuera de él), cuenta con muchos practicantes y es considerada símbolo de la cultura y la música vascas.

La práctica ha experimentado numerosos cambios significativos desde su formato e interpretación histórica documentada hasta sus más recientes manifestaciones. Como consecuencia de estas transformaciones, se establece a menudo una distinción entre una txalaparta antigua, tradicional o clásica (normalmente denominada *txalaparta zaharra* en euskera) y una nueva o moderna (*txalaparta berria*). Los criterios para realizar tal distinción varían mucho (históricos, rítmicos, organológicos, interpretativos) y no existe un

consenso más allá del vago reconocimiento de esta distinción general. Con todo, algunas manifestaciones de la txalaparta pueden ubicarse clara y mayoritariamente en estas dos categorías:

- *Zahar*: práctica asociada con la fabricación de sidra, cal y otras labores comunales del mundo rural antes de la década de 1960. Un gran tablón apoyado sobre dos cestos, taburetes o cajas es golpeado por dos personas que improvisan ritmos en los que uno de los dos intérpretes proporciona una base regular (una sucesión de patrones de dos golpes llamados onomatopéyicamente *ttakun*; nombre que denomina también el rol de la persona que ejecuta dicha base regular) y el otro (*herren*) rompe el equilibrio del primero mediante la improvisación de golpes irregulares en sus espacios.
- *Berri*: práctica musical posterior a la década de 1960 consistente en la interpretación de dos personas sobre un instrumento compuesto de múltiples tablas y/u otros materiales, siguiendo una lógica alterna, aunque con roles complementarios que ejecutan a menudo ritmos regularizados en diferentes medidas, incluso melodías sobre los cuerpos sonoros afinados del instrumento.

La txalaparta es hoy un elemento popular y muy presente en la sociedad vasca contemporánea. Sin embargo, no parece haber un conocimiento social bien documentado sobre ella, y las estrategias para su enseñanza e interpretación son muy variadas, incluso incompatibles. La práctica continúa diversificándose, constituyéndose en interesante y vivo objeto de estudio al cual podemos y debemos aproximarnos desde una amplia perspectiva.

El estudio científico y riguroso de la txalaparta implica notables problemas. A la propia dificultad de acotar y definir el objeto de estudio (existen varias prácticas musicales cuyo grado de relación o parentesco no está claro) se añaden los debates en torno a su historia, origen y/o significados, así como la dificultad de analizar su repertorio y principales ritmos a través de la historia. Como fenómeno estrechamente ligado a la cultura y la política vascas, la txalaparta ha sido objeto de múltiples y dispares interpretaciones que influyen notablemente en su percepción e imagen social.

Planteo aquí la realización de un trabajo de investigación musicológica sobre la txalaparta, con el objetivo de obtener y exponer un conocimiento bien documentado y arrojar luz sobre este fenómeno complejo, variable y de gran actualidad.

Esta publicación constituye una versión adaptada de parte de la tesis doctoral titulada *Txalaparta: Estudio crítico de una práctica musical*, elaborada bajo la dirección de Carmen Rodríguez Suso y defendida en 2017 en el seno del programa de doctorado «Europa y el Mundo Atlántico: poder, cultura y sociedad», de la Universidad del País Vasco.

- Los dos primeros capítulos representan los fundamentos y la «cocina» de mi investigación. En el primero de ellos expongo el planteamiento teórico y metodológico de este trabajo; el segundo consiste en una presentación sistemática de las fuentes disponibles para su estudio y el tratamiento de las mismas.
- En el capítulo 3 abordo la cuestión fundamental de la definición y ontología de la txalaparta: qué es realmente, los diferentes significados del término en las fuentes y en diferentes épocas, y la visión general sobre su existencia.
- Los tres siguientes capítulos (4-5-6) constituyen una amplia relectura crítica de la historia de la txalaparta, que trata de aportar nuevos datos e interpretaciones sobre el conocimiento general acerca de esta.

Lejos de agotar el tema, se ofrecen aquí algunas claves ontológicas e históricas que considero fundamentales para su comprensión, y confirmo la necesidad de realizar nuevos estudios serios sobre algunas de las facetas analizadas u omitidas en este trabajo.

# Nota sobre escritura

Como es comprensible, un número considerable de palabras y términos en euskera pueblan las páginas de este trabajo de investigación escrito en lengua castellana. Explico aquí de qué manera se van a escribir y utilizar lingüísticamente estas palabras.

Al margen de pequeñas variaciones, no existen diferencias substanciales entre la fonética vasca y la castellana. Entre estas, destacamos por un lado la distinción de tres consonantes sibilantes fricativas *–/z/, /s/ y /x/–* en la escritura y pronunciación, tanto en el euskera unificado (*batua*) como en la mayor parte de sus dialectos.<sup>1</sup> En estrecha relación con ello, el uso de las sibilantes africadas */tz/, /ts/ y /tx/* tiene implicaciones más directas en nuestro estudio: las alveolares */tz/* (dorsal) y */ts/* (apical) no se utilizan en lengua castellana (salvo en algunas palabras de origen extranjero como «quetzal»). La palatal */tx/* se corresponde, en líneas generales, con la castellana */ch/*. Así, el nombre de nuestro objeto de estudio viene a pronunciarse como «chalaparta» en lengua castellana. En función de diferencias dialectales, tanto la */tx/* como la */t/* pueden ser sustituidas por la oclusiva sorda palatal */tt/*. Las palabras escritas con doble t (como *ttakun*) se pronuncian con esta consonante por parte de una minoría que la utiliza en su dialecto, y con la palatal */tx/* por parte de la mayoría, sin que ello implique variación ortográfica o semántica alguna.

Las normas de edición y estilo obligan a escribir en letra cursiva todos los términos procedentes de lenguas extranjeras que no pertenezcan al léxico

---

<sup>1</sup> Los dialectos nororientales del euskera muestran mayores diferencias para con el castellano en algunos de sus fonemas, como la pronunciación de la sibilante fricativa glotal */h/* o la vocal anterior redondeada */ü/* (ambas muy comunes en lengua francesa).

de la lengua utilizada. Infrinjo deliberadamente esta norma: salvo en la primera presentación de una palabra en euskera, en términos rítmicos u onomatopéyicos (*ttakun*, *herren*) o en el caso de términos no relacionados directamente con el objeto de estudio, conservo las palabras en euskera y su ortografía original, integrándolas en el flujo expositivo y argumental de la tesis doctoral, sin cursivas y con declinación castellana. Considero que el trabajo gana en legibilidad con esta medida, pero adopto este criterio principalmente porque es así como utilizamos dichos términos cuando los integramos en nuestro discurso en lengua castellana con naturalidad. De esta manera, por ejemplo, si el plural de la palabra *txalapartari* (tañedor de txalaparta, músico que toca txalaparta) en euskera es *txalapartariak*, utilizo aquí (y utilizamos en lengua castellana) el término «txalapartaris».

Los sustantivos en euskera no tienen género. Sin embargo, siguiendo el mismo principio sociolingüístico, les adscribo el género habitualmente utilizado al integrarlos en el discurso castellano: la txalaparta, la tobera, la makila, el bikote, el *ttakun*, etc.<sup>2</sup>

Precisamente en torno a la cuestión del género, la lengua castellana se antoja problemática e injusta cuando asigna el género masculino a conceptos neutros o mixtos en plural. La norma es escribir «los txalapartaris», aunque el colectivo referido esté formado por mujeres y hombres. Inicialmente traté de esquivar este sesgo y a la vez evitar neologismos (l@s) o incómodas duplicidades (los/las) utilizando el género masculino y femenino de manera indistinta y aleatoria, pero el texto resultaba confuso y dejé de lado esta estrategia. A la espera de soluciones más satisfactorias que de momento no he hallado, me atengo pues a la norma establecida, consciente del sesgo que implica.

Opto por escribir todos los topónimos en euskera. Por evidentes motivos políticos, en algunos casos dichos nombres y su ortografía tienen un carácter oficial admitido (como en el caso de Bizkaia y Gipuzkoa, nombres oficiales) y en algunos otros casos no (Navarra o Álava, por ejemplo). Mantengo un criterio coherente en este sentido, con el objeto de evitar la confusión y el baile entre nombres y grafías en euskera, castellano y francés. Tal criterio se rompe

---

<sup>2</sup> No entro a discutir o estudiar los motivos de esta interesante adscripción de un género particular a palabras que originalmente no lo tienen. Me limito a constatar y emplear la misma adscripción.

al utilizar gentilicios, que en este caso empleo ajustándome estrictamente a las normas de la lengua castellana. Así, en este estudio, un vecino de Donostia es un donostiarra, mientras que una vecina de Iruñea es una pamplonesa.

La escritura de nombres propios plantea numerosos problemas, dilemas e imprecisiones que obligan a adoptar una estrategia unificada y especificarla en este punto. Por lo general, trato de respetar la ortografía propia de cada lengua, pero esta norma se rompe en varias ocasiones. Respeto el criterio de las propias personas aludidas cuando utilizan nombres castellanos con ortografía euskaldunizada (Nestor Basterretxea, Belen Oronoz, Elbira Zipitria, Ramon Saizarbitoria). Asimismo, escribo apellidos vascos con ortografía castellana cuando al citar publicaciones firmadas con tal ortografía; por ello, en este estudio aludo frecuentemente a etnógrafos como Lecuona y Barandiarán (cuyas publicaciones constituyen pilares centrales de mi trabajo), cuando de otro modo me referiría a ellos como Lekuona y Barandiaran. Siguiendo estos criterios, un mismo nombre o apellido puede adquirir tratamientos diferentes en este trabajo: a la vez que me refiero a Edorta Agirre, cito frecuentemente a Severo Aguirre Miramón o a Rafael Aguirre Franco. Algunos autores referenciales para mi trabajo son más problemáticos, pues firman sus obras o son aludidos con ortografía variable (Larruquert/Larrukert, Basterrechea/Basterretxea, Achiary/Axiari) e incluso con múltiples formatos (Beltran, Beltrán, Beltran Argiñena, Beltrán Argiñena, Beltrán Argiñena). En estos casos, adopto un nombre unificado para referirme a dichas personas a lo largo del texto (Fernando Larruquert, Nestor Basterretxea, Beñat Achiary, Juan Mari Beltran), y respeto las diferentes grafías al referenciar sus trabajos, tanto en las citas mediante el sistema autor-fecha como en el apartado de referencias de este trabajo.

Los textos que he manejado en esta investigación se encuentran redactados en euskera, castellano, francés e inglés. Mi trabajo de campo se ha desarrollado en gran medida en euskera y castellano, con alguna entrevista excepcional realizada en inglés. Opto por no aportar traducción alguna de las citas en lengua inglesa; en cuanto al euskera, el texto principal incluye citas traducidas al castellano, y ofrezco a su vez el texto original en euskera como nota al pie.

El principal propósito de todas estas medidas es buscar un lenguaje coherente, de fácil lectura y acorde con los principios metodológicos de esta investigación.