

“ANTES QUE LOS RAZONAMIENTOS LLEGAN AL CORAZÓN LOS SONIDOS”: EL FOLCLORE COMO MEDIO DE PROPAGANDA DEL PRIMER NACIONALISMO VASCO (1895-1939)

Karlos Sánchez Ekiza
Universidad del País Vasco

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: VASQUISMO, FUERISMO Y NACIONALISMO

Podemos establecer la fecha de inicio del Nacionalismo vasco haciéndola coincidir con la del partido que expresamente manifiesta en su nombre esa ideología, el Partido Nacionalista Vasco, en 1895. Aunque la tesis inicial de su fundador, Sabino Arana Goiri, puede calificarse de revolucionaria –los vascos no eran españoles, y por tanto, en la época de los nacionalismos, debían construir un estado nacional propio distinto del de aquéllos– sus ideas crecieron y dieron fruto gracias a un humus profundo y antiguo.

Desde muy antiguo, en efecto, diferentes relatos y hechos históricos habían alimentado la idea de la singularidad del pueblo vasco, especialmente en su parte meridional: basta recordar las tesis defendidas en el siglo XVI por el licenciado Andrés Poza y por Esteban de Garibay, quienes, basándose en textos de San Isidoro y Flavio Josefo, defendían que un nieto de Noé, Tubal, arribó al País Vasco, lo que convertía a los vascos en los pobladores más antiguos de la Península, y por ello los más nobles. Esta tesis se utilizó para sustentar un hecho legal: el de la hidalguía universal –siempre que pudieran probar su limpieza de linaje– de la mayor parte de los vecinos de Vizcaya, Guipúzcoa, Laburdi, Zuberoa y valles alaveses y navarros¹.

1. Las razones dadas para explicar este hecho ciertamente original en el panorama europeo de la época han sido variadas, aunque hoy día es raro el autor que no menciona como fundamentales

Determinadas ramificaciones de este relato se conectaban con otro, el del hondo sentimiento cristiano de los vascos, patente, por ejemplo, en la idea de que la lengua traída por Tubal, el euskera, era no ya una de las lenguas que se hablaban antes de la caída de la Torre de Babel, sino, en algunas versiones, la verdadera lengua primigenia, la que se habló en el Paraíso. A estas ideas no les faltaron sus aplicaciones coreológicas: si una leyenda bearnesa recogida por el padre Donostia (1932, p. 103) refería que Adán y Eva dieron en el Paraíso el primer paso de danza, un *jauzi* vasco, Iztueta, citó en su famoso libro (1824, p. 74) a Juan Bautista Erro, en su afirmación de que la costumbre de evitar el contacto de las manos al bailar utilizando un pañuelo entre ellas –ejemplo de máxima honestidad– procedía “del patriarca Noé y de sus hijos”.

En este sentido, a mi modo de ver conviene diferenciar entre una tendencia que podríamos desde un punto de vista contemporáneo identificar, como hace Josu Chueca (1999: 173-174), como *vasquista*, entendiéndola ésta como la de la exaltación identitaria de todo aquello que se considera como vasco, de la *nacionalista*, que es una ideología política, y que conecta ese sentido identitario con el político, especialmente complicado de generalizar en la coyuntura actual, pero cuyo objetivo último es en principio el independentismo². En el caso vasco, además, es a mi juicio muy importante hablar, sobre todo a finales del siglo XIX, del *Fuerismo* político, como ideología vasquista pero no nacionalista, y de manera específica en el tema que nos ocupa, ya que el *Fuerismo* sostuvo un imaginario vasco que en buena medida fue modificado por la influencia nacionalista.

2. EL FUERISMO, EL RENACIMIENTO CULTURAL VASCO Y SU IMAGINARIO

Los territorios vascos, en efecto, y a diferencia de los de la Corona de Aragón, habían llegado a fines del siglo XIX manteniendo a duras penas y parcialmente un sistema legislativo propio, el de los Fueros. Amenazado por el centralismo borbónico, fue el estado liberal español el que en 1876 los suprimió en su mayor parte, más en Vascongadas que en Navarra, como consecuencia de las derrotas carlistas, facción que, como parte del mantenimiento del sistema del Antiguo Régimen, había hecho de ellos una de las columnas de su ideología. Se conoce por *Fuerismo* a la ideología –o sentimiento– que propugnaba una vuelta a la situación foral, y que fue compartido por muy amplias bases de la población de las tres provincias vascongadas y Navarra, pertenecientes a todas las clases sociales. La descripción del

motivos económicos. En un territorio pobre y con excedente demográfico, esta situación supondría un alivio económico (el impago de impuestos) y un elemento de control de la población (dificultar la inmigración).

2. Sin embargo, esto no significa que la frontera entre vasquismo y nacionalismo haya estado ni esté siempre perfectamente delimitada. El propio PNV, como es sabido, concedió especial importancia a la actividad cultural durante las dictaduras, durante las cuales su actividad política fue prohibida (por ejemplo S. de Pablo 1995, p. 13).

que fuera cronista de San Sebastián Francisco López Alén (1907) del “último *aurresku* foral” bailado en 1876 es muy indicativa de la idea que del Fuerismo tenían las clases altas urbanas vascas, que veían en el *aurresku* –mejor *soka-dantza*³– una perfecta metáfora de la interclasista democracia original de ese pueblo⁴:

Salieron primero las alcaldesas, después la hija del diputado general; luego los diputados á Cortes, la hija del general en jefe y las señoras principales del país.

Este baile, encarnación viva del carácter popular y democrático del Fuero, era un honor á que aspiraban en nuestro país las damas más encopetadas, teniendo viva satisfacción en bajar a la plaza pública y en bailar delante y con los aplausos del pueblo soberano.

En aquel memorable *aurresku* de 1876 tomaron parte las señoras de Brunet, Lizarraga, Troncoso, Carrasco, Arriola, Lasala, condesa de Llobregat, la marquesa de la Laguna, la señora de Samaniego, Machimbarrena, Egoscozabal, Olano, Castillo, duquesa de Bailén, Murillo, marquesa de Villayago, condesa de Villalba y dos señoras más que en este momento no nos es posible recordar.

Estas damas acompañadas de sus respectivos caballeros, se presentaron en la plaza de la Constitución y fueron saludadas por el pueblo euskaldun con marcadas muestras de deferencia y respeto y confundidos con él, simbolizaban la igualdad y fraternidad de las clases.



Figura 1. *Aurresku de honor*. I Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos. Oñate, 1918. Gipuzkoa Donostia Kutxa Fototeka.

3. *Aurresku* es, en sentido estricto, el nombre del primer *dantzari*, literalmente “mano delantera” de la “danza de cuerda” que es la *soka-dantza*. Éste es el que lleva el mayor peso en el baile, y hoy día una de las partes que ejecutaba en esa *soka-dantza* es lo que comúnmente se utiliza como homenaje y popularmente se identifica con el *aurresku*.

4. Ignorando, como es evidente, otras interpretaciones, ya que en esta danza es evidente tanto a nivel simbólico como histórico la escenificación de la jerarquía social (Sánchez Ekiza, 2000).

Y es que entre la intelectualidad vasca del momento se tiene la sensación –o la consciencia– de que las que consideraban ancestrales costumbres vascas se estaban perdiendo. Una de sus más señeras personalidades, Arturo Campión, volverá a recurrir a la música y danza tradicionales para ejemplificarlo en el cuento de 1917 *El último tamborilero de Erraondo*, en el que se cuenta la decepción del anciano Pedro Fermín Izko, un *txistulari* que, tras cincuenta años de pastoreo en Argentina, vuelve a una Zona Media de Navarra irreconocible para él, tálada y seca, donde nadie entiende ni el euskera ni su música, y decide marcharse. Esa cultura vasca, casi perdida pero recuperable, se considera una con unos Fuegos idealizados, que se aprecian igualmente casi perdidos pero recuperables.

En íntima relación con este Fuerismo político, y dentro de ese “vasquismo” que consiste en la defensa y exaltación de las características que se consideran como sustancialmente vascas, surge a finales del siglo XIX entre las clases altas y urbanas del País Vasco un movimiento cultural, romántico en su estética y conservador en su política, que se conoce con el nombre de Renacimiento cultural vasco.

Este movimiento, cuyos antecedentes se remontan a los “Juegos Florales Vascos”, certámenes poéticos en esa lengua organizados por Antoine d’Abbadie desde 1853, cristalizó de la mano de diversas asociaciones, siendo la primera de ellas la *Asociación Euskara*, creada en Pamplona, que en 1879 convocó en la localidad navarra de Elizondo los primeros “Juegos Florales” al sur del Pirineo, con la finalidad explícita de “fomentar la completa unión del pueblo vasco, conservar sus antiguas y sanas costumbres y contribuir en alguna parte al desarrollo material del país” (*Revista Euskara*, 1879, pp. 153-157). El programa era más amplio que en los primeros Juegos Florales de Iparralde: junto al habitual certamen literario, hubo otros de pelota (de dos modalidades en claro retroceso: rebote y chistera), *bertsolari*, *aizkolaris*⁵, otro de ganado, y otro de “tamborileros –*txistularis*– que ejecuten aires populares vascongados”. La presencia de un anciano José María Iparraguirre, el autor del himno fuerista por excelencia, el *zortziko Gernikako arbola*, tiene a nuestros ojos una carga simbólica trascendental, ya que este autor y sus *zortzikos* constituyen el buque insignia musical del movimiento.

El éxito de la convocatoria animó el desarrollo de una buena cantidad de festejos y certámenes de este tipo, que bajo el nombre de *Fiestas Éuskaras* o más comúnmente *Juegos Florales*, se celebraron en su mayor parte bajo la organización de la propia Asociación Euskara, de la Euskal-Erria, de Bilbao, así como por el entorno de la revista *Euskal-Erria*, de San Sebastián. Puede afirmarse, en efecto, que juegos florales y revistas fueron las manifestaciones más importantes de este movimiento.

5. *bertsolari*: improvisador de versos; *aizkolari*: cortador de troncos con hacha.

El desarrollo de estos concursos nos ofrece una serie de características muy interesantes sobre cómo entendían los organizadores la música y danza tradicionales vascas. Desde luego, todo hace pensar en que fueron motivos derivados del amor a la “tradición”, y no de índole estrictamente musical o estética, los que llevan a la proliferación de estos concursos. Un par de breves pero buenos exponentes pueden ser esta descripción del *aurresku* de honor de los de 1912 en Zarauz (*Euskal Erriaren Alde*, 1912, p. 579). “Bailó el *aurresku* el señor Aramburu, y bailó muy bien, pausada y señorialmente, sin contorsiones ni piruetas, como corresponde bailar á quien no pretende mostrar dotes gimnásticas y si rendir culto á nuestro espíritu tradicional”, o esta otra sobre la interpretación de los *txistularis* hermanos Uría en las Fiestas Éuskaras de Irún de 1881 (*Revista Éuskara*, 1881, p. 262): “Al escuchar los agradables sonidos que á sus instrumentos arrancaban: al observar la maestría en la ejecución y la perfección con que se acompañaban los hermanos Uría, cualquiera á no verlo, hubiera dudado de que tan sonoras y armoniosas notas, fuesen producidas por un instrumento tan ingrato como el silbo.”

En múltiples ocasiones, por ejemplo, se alude a que el repertorio fuera “de aires exclusivamente vascongados”, lo que no era ocioso en un momento en que buena parte del repertorio mejor conocido, el de los *txistularis*, estaba constituido en su mayoría por valsos, habaneras, contradanzas, mazurkas, polkas y otras danzas “internacionales” del momento (K. Sánchez Ekiza, 2005, pp. 153-154). En los Juegos de Zarauz de 1912 se otorgó un premio de 250 ptas. a la mejor “Sinfonía para banda”, en la que se describiera la lucha entre los cantos vascos y los exóticos, acabando por vencer aquéllos, pudiendo “servir de indicación ó pauta la Sinfonía solemne, 1812 de Tchaikowsky” (*Euskal Erriaren Alde*, 1912, p. 339)⁶. Otra cuestión es que se tuviera muy claro qué era indígena y qué extranjero. En este momento, por ejemplo, no parece ponerse en duda la vasquidad de la jota, incluyendo la entonces muy popular perteneciente a la zarzuela *El molinero de Subiza*, del compositor extremeño Cristóbal de Oudrid. Tampoco la de determinadas melodías, como la entonces también muy popular *Marcha de San Ignacio*, cuyo claro origen foráneo demostraría más adelante el padre Donostia (1931 y 1935)⁷.

Algo parecido ocurre con otro tema más espinoso, el de la búsqueda de, como lo definía la convocatoria de los concursos musicales de 1884 (*Euskal*

6. Se premió una obra de Jesús Franco, que se estrenó al año siguiente con gran éxito, repitiéndose su interpretación en diversas localidades (*Euskal Erriaren Alde*, 1913, p. 18).

7. Con todo, esta idea primordial expresada de forma abundante dejaba lugar a resquicios y sorpresas: sin duda la mayor de las mismas fue la convocatoria para los Juegos de Irún en 1927 de un concurso “al mejor fox-trot para banda composición que estará inspirada en melodías originales de marcado sabor vasco, tendrá los mayores puntos de contacto, en cuanto al ritmo y giros armónicos, con las exóticas de este género.” La obra ganadora fue *Vasconia en Nueva York*, de Ramón Méndez Orbeagozo, dejándose desierto el segundo premio (*Euskal Erriaren Alde*, 1927, p. 199).

Erria, 1884, p. 383), “un carácter genuinamente euskaro, ya sea por el ritmo, los diseños melódicos ó por cualquiera otro de los rasgos que integran y determinan la fisonomía especial de la música bascongada.” El problema, claro, era precisar en qué consistía esa fisonomía, en lo que no se avanzó más allá de tópicos como “la plácida melancolía dentro de los límites de la más cándida sencillez,” que se valoraron en la concesión de un premio de composición de *zortzikos* (*Euskal Erria*, 1896, p. 52).

El imaginario de este Renacimiento cultural ligado al Fuerismo se nutría básicamente de iconos heredados: sus manifestaciones musicales, que tenían sin duda una enorme importancia, eran el *zortziko*, entendido como un ritmo puntillado en 5/8 a la manera de Iparraguirre (K. Sánchez Ekiza, 2007), el *txistu* –“tamboril” en el lenguaje de la época–, el baile al suelto y especialmente la *soka-dantza*, y los coros, que nutrían buena parte de su repertorio de arreglos de canciones tradicionales (Nagore Ferrer 2001). Su labor consistió en la consolidación y defensa de esta iconografía, mediante unos medios –insistimos, certámenes y revistas– que hoy día no podemos considerar demasiado eficaces. Especialmente si los comparamos, como va siendo hora, con los del nacionalismo político.

3. LA NUEVA ICONOGRAFÍA DEL PNV

Y es que el Partido Nacionalista Vasco, y muy especialmente su fundador, Sabino Arana, mostró una enorme capacidad para, nutriéndose de ese imaginario previo, modificarlo, especialmente mediante la creación de nuevos símbolos de gran proyección futura. A él se debe, por ejemplo, buena parte del actual nomenclator vasco, cada vez más usual fuera de las fronteras de su idioma, y basado en la idea, tomada directamente del apologista vasco del siglo anterior, Astarloa, de que los nombres masculinos debían terminar en “a” y los femeninos en “e” porque con estas vocales emiten su primer llanto, respectivamente, los niños y las niñas (H. Knörr Borrás, 1999, p. 144). Creador también del propio nombre de la patria vasca, *Euzkadi*, cuya utilización –especialmente con zeta– ha ido a menos en los últimos años, otra parte de la iconografía por él creada –la *ikurriña* o bandera, un nuevo himno, la idea del diseño del escudo– continúan siendo básicamente en este momento los de la Comunidad Autónoma Vasca.

Y es que si el poso del que surge el nacionalismo vasco era espeso, la voluntad de Arana y el PNV de romper con el modelo de Juegos Florales es también evidente desde el principio. Para él, en efecto, la única consecuencia de los mismos era la visita de aluviones de habitantes de la ciudad, *maketos*⁸ y *maketizantes*, que provocaba la “extranjerización” y la “ruina moral” de la población

8. Término despectivo dado a los inmigrantes, afortunadamente cada vez en mayor desuso.

aldeana, cuyos resultados podían verse en el registro de nacimientos “semestre y medio después” (Arana 1897a).

El nacionalismo vasco, en efecto, es en sus inicios, y a diferencia del español y de la mayoría de los europeos, antiliberal. Por ello será el carlismo el enemigo electoral fundamental, y por ello también se produce una equivalencia entre lo vasco y lo cristiano, enunciado desde antaño con el dicho *euskaldun fededun*⁹. Es por ello que la dicotomía entre las danzas vascas “al suelto”, honestas frente a los licenciosos bailes extranjeros “al agarrado”, que encontró en la vieja obra de Iztueta (1824) un afortunado precedente, constituirá una actividad continua dentro del movimiento nacionalista. En palabras de nuevo del fundador del partido (1895, p. 267):

Ved un baile bizkaino presidido por las autoridades eclesiástica y civil, y sentiréis regocijarse el ánimo al son del txistu, la alboka o la dulzaina y al ver unidos en admirable consorcio el más sencillo candor y la más loca alegría; presenciad un baile español, y si no os causa náuseas el liviano, asqueroso y cínico abrazo de los dos sexos queda acreditada la robustez de vuestro estómago.

Si es cierto que esta actitud era compartida por buena parte de entidades católicas e incluso obreras, no lo es menos que el PNV hizo de ella una auténtica cruzada: alcaldes nacionalistas establecieron decretos municipales con multas para aquellos que fueran sorprendidos haciéndolo; afiliadas de determinadas localidades hicieron pública promesa de no bailarlo... titulares de la prensa penevista hacían especial llamamiento a que los militantes del partido no fueran vistos bailando al agarrado, aunque nada les pasara a los carlistas o incluso a los *luisés*¹⁰ si hacían lo mismo. Estos versos –por llamarlos de alguna manera– gozaron de una gran popularidad hasta no hace tanto tiempo. Cantados, a duras penas, con la poco cantable melodía del *aurresku*, representaban bien este imaginario de *txistu*, sano ejercicio físico y virilidad frente a los bailes españoles de estampa zarzuelera: organillos, chulapos y navajas:

No queremos chulapos ni maketos
ni pianos de manubrio ni nada de inmoral,
ni tampoco tratar con criminales
que siempre van provistos del mísero puñal.

9. Su traducción aproximada podría ser “vasco, hombre de fe”. En euskera, además, el paralelismo entre el propio idioma y la fe es patente, ya que el sufijo “dun” se aplica literalmente al dueño de algo, al que lo posee. De esta manera, euskara y fe católica vienen a considerarse sinónimos. A día de hoy, el *Aberri Eguna* o Día de la Patria Vasca se sigue celebrando el Domingo de Resurrección. Y quizás no esté de más a este respecto recordar cómo todavía a fines del siglo pasado las finales de los campeonatos de pelota vasca se celebraban de manera que fuese preciso detenerlas a las doce del mediodía para el rezo del Ángelus en plena cancha, con los finalistas flanqueando al sacerdote.

10. Organización juvenil católica. Véase por ejemplo *Gipuzkoarra*, 24-10-08, p. 3.

Allí baila el euskaldun, de raza viril,
luciendo bien su agilidad
al son del txistu y el tamboril.

El *txistu*, en efecto, siguió siendo el indiscutible instrumento nacional, y como tal se consideró un elemento susceptible de difusión, lo que también ocurrió con los coros y su repertorio vinculado a la canción tradicional (Ibarretxe Txakartegui, 1996 y 1999). No ocurrió lo mismo, sin embargo, con buena parte de la iconología musical heredada del XIX. Ése fue el caso, desde luego, de la danza. La tradicional *soka-dantza* dejó su lugar central a la *Dantzari-Dantza* de la Merindad de Durango, que con el nombre de *ezpatadantza* se difundió de forma extraordinaria por todo el País. El fundador del PNV, en efecto, mostró su entusiasmo por ella desde la primera vez que la vio ejecutar, en 1886, en Durango, con ocasión precisamente de unos Juegos Florales. Como casi toda la simbología nacionalista, tuvo a su favor su origen vizcaíno, y en este caso concreto el propio Sabino destacó su carácter “viril y majestuoso” del que carecían otros bailes, como por ejemplo la *zinta-dantza* (Arana Goiri, 1987b). En el caso de las chicas, el icono se formalizó en torno al *Gorulari dantza*, o baile de hilanderas, que avalaba su papel tradicional en esta actividad, en un discreto segundo plano respecto al masculino.



Figura 2. *Primer Aberri Eguna - día de la Patria Vasca- el 27 de marzo de 1932. Desfile de ezpatadantzaris e hilanderas. En Gorospe (1995, p. 52).*

Precisamente en la marcha inicial de la *ezpata-dantza* pensó Sabino durante su estancia en la cárcel para escribir unos versos que luego constituirían el *euzko-abendearen ereser'kija* o “himno nacional vasco”, actual himno de la Comunidad Autónoma Vasca (C. Jemein y Lanbarri, 1977, p. 288). En este aspecto, sin embargo, este “himno nacional” no acabó de imponerse sobre el tradicional himno fuerista, el *Gernikako arbola* de Iparraguirre¹¹.

4. LA ACTIVIDAD DEL PARTIDO

La actividad del PNV, sin embargo, dista mucho de limitarse a una nueva simbología, y fue fruto de una intensa labor práctica. Como el historiador del nacionalismo Josu Chueca ha afirmado (1999, 173):

la demostración folclórica, llevada a cabo por grupos de jóvenes, *gaztexus*, *pox-poliñas*¹², creados y vinculados a las propias organizaciones nacionalistas, fue una constante junto a los actos políticos, y componente de toda jornada de afirmación vasquista y/o nacionalista que se preciase.

Los actos nacionalistas, en efecto, siguen un patrón concreto, que se repite desde las grandes solemnidades, como la celebración del día de San Ignacio hasta en los más simples, como la inauguración de un *batzoki*¹³, según un orden muy similar. Tomando como ejemplo la reunión de las agrupaciones vizcaínas del 20 de julio de 1913, el modelo es más o menos éste: Dianas por la mañana, normalmente con tamborileros y dulzaineros; Misa solemne y cantada por algún orfeón; Festival vasco, con *aurresku*, *ezpata-dantza* y deportes rurales (pelota, *aizkolaris*, *palanka*, etc.). Por la tarde, después de comer, manifestación y mitin, terminando con romería vasca¹⁴ hasta el atardecer.

Prácticamente desde el principio, una parte importante de la actividad del PNV se centró en la música y danza tradicionales, cometido que recayó fundamentalmente en la rama juvenil del Partido, “Juventud Vasca” o *Euzko Gaztedi*, y secundariamente en la femenina, *Emakume Abertzale Batza*. El centro de Juventud Vasca de Bilbao, por ejemplo, inauguró en 1908 su propia academia de

11. A la hora de establecer el himno oficial de la Comunidad Autónoma Vasca, solo la mayoría del PNV consiguió que saliera adelante la propuesta del himno sabiniano, eso sí, sin su letra, considerada excesivamente clerical. Las otras propuestas fueron *Gernikako arbola* y, por parte de la izquierda abertzale, *Eusko Gudariak*. En los últimos meses se ha corrido el rumor de que la actual mayoría socialista-popular del Parlamento vasco iba a proponer el cambio de himno a favor de *Gernikako arbola*.

12. Término con el que se conoce a los componentes de los grupos de danza infantiles.

13. Centros sociales del PNV.

14. Este término se aplica en el País Vasco a largas sesiones de baile al suelto, generalmente al aire libre. Su origen, claro está, denota su clara relación con las fiestas religiosas.

música; en 1909 su propio orfeón, organizando incluso en 1910 un concurso entre los orfeones de los *batzokis*, o centros sociales del partido. En 1913 empezaron las clases de *txistu* y atabal (I. Camino y L. de Guezala, 1991, pp. 56 y 65).

Entre todas estas actividades, sin duda el desarrollo más importante fue el de la *ezpata-dantza*, de modo que un baile que se interpretaba en apenas unas pocas localidades del Duranguesado vizcaíno se expandió por todo el País de forma espectacular: en 1932 se creó *Bizkaiko Ezpatadantzari Batza*, o “Asociación de *Ezpatadantzaris* de Vizcaya”, y pronto surgieron organizaciones similares en otros territorios. En 1933, el día de San Ignacio, doscientos setenta y cinco grupos se reunieron para bailarla en el estadio de San Mamés, en una celebración cuyo plato fuerte era desde 1913 precisamente la *ezpata-dantza*, y que en 1934 sería prohibida por el gobierno derechista. Por esas fechas, la homónima guipuzcoana de dicha asociación tenía mil doscientos asociados, seiscientos la de Álava y quinientos la de Navarra. Más tardía fue la aplicación de un sistema similar para los coros (Tápiz, 2001).



Figura 3. Grupos de *ezpata-dantzaris* participantes en el festival del día de San Ignacio de 1933. En C. Jemein y Lanbarri (1977, pp. 362-363).

Algunas de las expresiones de esta actividad, especialmente las más tardías, realizadas en el breve tiempo y espacio en el que el Gobierno Vasco ejerció su poder durante la Guerra Civil, resultan más curiosas, y desde luego muy contemporáneas. En 1935, la editorial Boileau publicaba un cuaderno de música para acompañamiento de la entonces conocida como “gimnasia sueca”, nacida de un entorno pedagógico, el del colegio de los capuchinos de Lecároz, muy próximo al entorno nacionalista¹⁵. La música del padre Olazarán de Estella, una figura capital en el desarrollo del movimiento *txistulari* de la época, estaba armonizada

15. Como es sabido, los miembros de órdenes religiosas no podían militar en ningún partido. En el entorno del colegio de Lecároz, sin embargo, trabajaron eminentes figuras de la cultura vasca que se pueden considerar próximas al nacionalismo vasco, como el propio padre Olazarán, el padre Dostia o el autor de los textos de esta música, el padre Policarpo de Iraízoz.

para banda completa de *txistularis* y también para coro, con textos en euskera y castellano (*Txistulari*, nº 11, 2ª ép.: 8).

De esta manera, la preocupación por el deporte y la educación física por parte del nacionalismo vasco, fue, desde luego, de gran importancia, y el gobierno vasco introdujo la obligatoriedad de la educación física en la escuela en su decreto de 1937. Con el fin de relacionar más estrechamente educación física y folclore vasco, se creó incluso una Asesoría Técnica en Folclore Vasco (Sebastián García, 2001). Y, visto el tema que nos ocupa, también es reseñable el que las milicias vascas diseñaran algunos de sus toques reglamentarios sobre la base de determinadas melodías tradicionales, como *Jeiki, jeiki* o *Hator, bator* (Arana Martija, 1988).

Pero, sin duda, la expresión más alta de la utilización del folclore vasco por parte del nacionalismo la constituye la creación en 1937 por orden directa del *lebendakari*¹⁶ del grupo *Eresoinka*. En los espectáculos del mismo nombre, que se estrenaron en París el 18 de diciembre de ese año, se combinaban números corales, danzas tradicionales y coreografías basadas en música y danza tradicional acompañadas de orquesta, que suponían un esfuerzo de verdadera creación. Bajo la dirección artística de José Olaizola, en él colaboraron además artistas plásticos de la categoría de José María Uzelai o Antonio de Gueza. En los meses siguientes, el espectáculo, cuya finalidad expresa era la de hacer propaganda para la causa vasca, recorrió Francia, Bélgica, Holanda y Gran Bretaña, hasta que la invasión nazi de Francia obligó a su clausura (Arana Martija, 1988).

5. ALGUNAS CONSECUENCIAS DE ESA ACTIVIDAD

Como es de suponer, determinadas características de la danza y música tradicionales fueron convenientemente *retocadas* para que expresaran mejor la ideología nacionalista. El caso más evidente y fructífero fue sin duda la sustitución en la *ezpata-dantza* de la bandera municipal por la ikurriña. El momento en que, al finalizar el primer número del baile, la enseña es ondeada por encima de las cabezas de los *dantzaris*, puestos rodilla en tierra y con la cabeza baja, constituye uno de los momentos culminantes tanto de la danza como del espíritu patriótico vasco, y con ese fin se sigue utilizando hoy en día¹⁷.

Otro caso interesante es el de la danza de espadas de Jeméin, similar a otras muchas de la Península, *degollada* incluida, que mediante una coreografía -el *zortziko de San Miguel de Arretxinaga*- se convirtió en una verdadera lucha

16. Presidente del gobierno vasco.

17. Aunque fuera del contexto político, este video casero alojado en *youtube*, que recoge la actuación de un buen número de grupos en el *Día del Dantzari* de 2010, en Sondica (Vizcaya), puede dar una buena idea del espectáculo: http://www.youtube.com/watch?v=_xF7sJ6-174&feature=related.

entre el Bien y el Mal, entendidos a la manera cristiana, que acababa con el triunfo del Cristianismo representado por San Miguel. No es lo menos interesante evidenciar cómo estos cambios se obviaban, representándose su ejecución como si fuera “tradicional”. Referido a este último caso, por ejemplo, se decía textualmente (*Euzkadi*, 9-3-35) que “Se pudo salvar esta danza milagrosamente, pues la recordaba solamente un anciano de setenta años, superviviente único de los antiguos ejecutantes”.

En esta línea de renovación dentro de la tradición, otro de los casos más trascendentes es el de los coros de Santa Águeda. La víspera del día de dicha santa, en efecto, existía en muchos lugares la tradición, en pleno retroceso y pérdida en las ciudades más importantes, de salir a cantar canciones de cuestación. En 1910, la Juventud Vasca solicitó que se le remitieran melodías y textos de las distintas poblaciones con el fin de unificarlas en una de rango nacional (I. Camino y L. de Guezala, 1991, p. 68). Entre ellas, Javier de Gortázar y Jesús Guridi seleccionaron una que ellos consideraban claramente genuina, de compás irregular. Para aquella música compuso una letra en euskera uno de los más prestigiosos escritores del momento en aquella lengua: Evaristo de Bustinza, *Kirikiño*. En un primer momento se pensó armonizar la música, pero al final se decidió respetar la melodía “como una reliquia”, con un solista y el grupo al unísono. A partir de este momento, y hasta hoy en día, esta canción se ha convertido en “la” canción de Santa Águeda, llegando a sustituir las que se interpretaban en otras localidades, aunque tuvieran plena vigencia.

Aunque este proceso no siempre tuvo éxito –como ocurrió con la letra que Sabino Arana escribió para sustituir a una melodía de gran poder icónico en la época en Vizcaya y Guipúzcoa, como era la *Marcha de San Ignacio*– (K. Sánchez Ekiza, 2005, p. 182), o la intención de instituir como “danza nacional” a las *mutil-dantzak* baztanesas, haciéndolas interpretar por niños de ambos sexos en vez de, como el propio nombre de la danza indica, por muchachos (ibid., pp. 240-241), es evidente que estamos ante unos cambios importantes, ya que, como ocurre con los productos musical y coréutico, en tanto que nunca están acabados, los cambios en la apreciación de los mismos terminan por crear cambios intrínsecos a los mismos. Este proceso, por el cual una manifestación tradicional sujeta a cambios continuos acaba tomando unas características más o menos estables, y en este momento en general susceptibles de ser apropiados como “nacionales”, puede describirse de alguna manera como “folclorización”, es decir, el momento en el que la música y danza tradicionales deviene folclore, o incluso, en la terminología popularizada en España por Martí (1996), en que el folclore deviene en “folclorismo”.

Es evidente que la contradicción que existía entre el manifestado deseo de volver a la cultura tradicional y los cambios que realmente estaban produciendo en su ámbito no era percibida como tal, sino como la simple expansión, en

búsqueda de uniformización nacional, de un repertorio previamente depurado. Y también que el concepto de tradición que manejaban no era el de la simple conservación de un repertorio, sino el de su creación al servicio de una ideología: la causa del Nacionalismo vasco. Es obvio que el conocido concepto de “invención de la tradición” de Hobsbawm (2002) tiene en este sentido completa vigencia.

Por otro lado, esta vinculación entre el PNV y determinadas músicas y danzas tradicionales provocó que en los momentos de ilegalidad del partido compartieran de alguna manera su suerte determinadas manifestaciones culturales. Esto es, por ejemplo, lo que ocurrió en la localidad navarra de Estella, en la que el movimiento nacionalista tuvo una intensa actividad. En 1936, las fuerzas políticas y militares, que tomaron el poder y fusilaron al alcalde nacionalista Fortunato Aguirre, ordenaron que se entregaran todos los *txistus* en un bando que se ha hecho famoso, a la voz de “Se acabó el ‘gora euzkadi’, estamos en tiempos de VIVA ESPAÑA,” (Al-Taffaylla, 1986, t. I, p. 294). Y de forma similar, también llamó al cuartel a los danzantes del baile de la era, quienes tuvieron que entregar las ropas del grupo. Por otro lado, la costumbre nacionalista de terminar la marcha con la que se abre la *ezpata-dantza* con un ondeo de la *ikurriña*, y no la enseña municipal, sobre los danzantes postrados, provocó también la sustitución de la misma durante las dictaduras por la bandera española.

Estos hechos, con todo, dependieron mucho del lugar y de la significación política de los propios músicos y *dantzaris*. En San Sebastián, por ejemplo, las nuevas autoridades decidieron incluso, ante la necesidad de música para sus actos de protocolo, llamar del frente a un voluntario carlista, Secundino Martínez de Lecea, para recomponer la banda municipal de *txistularis* (J. L. Ansorena Miranda, 1996, p. 105 y ss.). El caso de Bilbao, cuyos *txistularis* municipales, y especialmente los hermanos Landaluce, estaban muy vinculados al PNV, fue muy distinto.

Y es que, a pesar de la ausencia en este momento de investigaciones serias sobre el tema, todo parece indicar que el modelo nacionalista de folclore no difirió mucho del que utilizó el carlismo en fecha similar. La descripción en la prensa carlista del *Gran día tradicionalista* en Elizondo, en 1933 (*El Pensamiento Navarro*, 24-9-33), por poner un caso, recogía la presencia de las bandas de Placencia de las Armas y Oñate, *chistularis*, el grupo de “Hilanderas” de Durango (nada menos), *dantzaris-txikis* de Leiza, danzantes de Ochagavía, *bersolaris* [sic], etc. El recientemente aparecido magnífico estudio sobre el folclore de Zarauz de Xabier Alberdi y Xabier Etxabe (2009) no deja lugar a dudas sobre lo ocurrido en esa ciudad, donde el Círculo carlista tenía grupo de danzas y de *txistularis* propio, y donde aparecen fotografías de la interpretación por parte de un grupo de niñas del famoso ondeo a la bandera ante el propio Franco en 1948 (2009, p. 246).



Figura 4. *Ondeo a la bandera delante del Caudillo. Zarauz, 28 de agosto de 1948.*
 En Alberdi eta Etxabe (2009, p. 246). Foto Gipuzkoa Kutxa Fototeka.

Es a partir de este año, en efecto, cuando según Estrella Casero (2000, p. 76), el régimen franquista empezó a dar verdadera importancia al elemento propagandístico que contenía el folclore mediante los coros y danzas de la Sección Femenina, otro aspecto del que sabemos muy poco referido al caso vasco. El ejemplo de Pamplona también puede ser instructivo, ya que el repertorio de grupos como *Mutbiko Alaiak*, muy ligado al carlismo y surgido en 1931, *Oberena*, ligado al Arzobispado y surgido en 1941, e incluso la creación nada menos que de un grupo municipal de *dantzaris* en 1949 -con una banda municipal de *txistularis* en 1944- no diferiría mucho del de los grupos nacionalistas. El espectáculo *Duguna*, estrenado por ese último grupo en 1951, calcaba el espíritu de *Eresoinka* con coreografías de músicas del padre Donostia, el padre Olazarán o Jesús García Leoz. El mismo caso de Estella y su *baile de la era* no deja de ser significativo, ya que el nombramiento como secretario del ayuntamiento de Francisco Beruete, uno de los *dantzaris* del grupo de antes de la guerra, allanará completamente el panorama para dicha danza, quizás la más popular en este momento en todos los territorios vascos (Villafranca y Lizarrako gaiteroak, 2003).

6. CONCLUSIONES

A diferencia de lo que ocurrió con la obra del llamado Renacimiento cultural vasco, la entusiasta labor del PNV del primer tercio del siglo XX consiguió

revitalizar, innovándolas, buena parte de elementos de músicas y danzas tradicionales vascas que estaban en franco retroceso. Las afirmaciones en este sentido desde el entorno nacionalista, en efecto, eran muy difíciles de desmentir. Valga como ejemplo esta del diario *Euzkadi* (9-7-1918, p. 1):

¿Qué fuerza viva existe en Euzkadi cuya acción euzkerizadora puede compararse á la del Nacionalismo vasco? ¿Qué organización propugna con igual empuje las instituciones sociales indígenas y el recto espíritu que las informará, que el Nacionalismo? ¿Qué otra colectividad que la nacionalista condena con energía constante é inflexible las complacencias con las diversiones corruptoras, y quién como ella desparrama sus espléndidas juventudes por las villas y aldeas contaminadas para saturarlas del regio, sano y bello júbilo de las cristianas romerías vascas? Ninguna.

Aunque es cierto que ni Sabino Arana ni los posteriores dirigentes del partido se preocuparon mucho de teorizar sobre la utilización política y propagandística del folclore, ello no quiere decir que no fueran muy conscientes de su potencial político. Así lo expresaba Engracio de Aranzadi, *Kizkitza*, desde las páginas del diario que dirigía (*Euzkadi*, 29-7-1918, pp. 1-2)

En la mayoría de las villas y aldeas de nuestra tierra, basta un grupo de jóvenes nacionalistas atrayentes por la fe con que defienden su Ideal, y la corrección innata á la raza con que lo exaltan, para que el pueblo les rodee y escuche. Y dado el relieve de las ideas fundamentales del credo vasco y la seducción egregia de los afectos que despiertan en las gentes su exposición sencilla, con la colaboración espontánea de la música popular y de los juegos vascos, que forman el programa profano de nuestros actos de propaganda, es suficiente para lograr frutos espléndidos.

A nuestro juicio, ese es el camino del éxito.

De parecida manera se expresaba Gaspar Lecumberri, uno de los primeros *txistularis* del *Batzoki* de Pamplona, al referirse a la importancia de la difusión de grupos de *ezpatadantzaris* (*Amayur*, 10-9-1932):

Nuestro deber e interés, ahora que desde Iruña se pueden desplazar maestros de *ezpatadantza* que pueden organizar equipos, debe estar en formar por todo Nabarra cuantos cuadros nos sea posible. Esta iniciativa creo que ha de ser bien acogida por lo menos en todas las localidades importantes en donde hay *batzoki* o está a punto de inaugurarse. Estas localidades deben darse cuenta de la enorme captación de voluntades para nuestra patriótica causa –sobre todo en la juventud, que es la que más nos interesa–, que se puede obtener haciendo actuar en ella en momentos oportunos, a un cuadro de *dantzaris* constituido por jóvenes de la misma localidad y nosotros, los precursores de estas actividades coreográficas vascas, nos debemos también quedar convencidos de cuánto y cuánto seguidor y simpatías logramos conquistar con nuestras actuaciones por pueblos y ciudades.

Y es que, de alguna manera, parece que la danza y música tradicionales juegan el papel de un señuelo sensorial y prelógico. Así, por ejemplo, al describir el primer encuentro de un grupo nacionalista al llegar a una localidad de la Ribera de Navarra, Cárcar, donde ni se hablaba el euskera ni existía el cliché de cultura vasca atlántica que se entendía como “genuinamente vasco”, se empezaba por un contacto con algunos niños de la localidad (*Euzkadi*, 5-7-1935, p. 4): “uno sabe jugar a la pelota, el otro quiere oír el “sistú”; éste, aprender la espantadanza [sic]; el de más allá desea hablar en vasco... El del “sistú” es el más afortunado, por cuanto inmediatamente, al son de una biribilketa, entra en la plaza nuestro segundo autocar”.

Y quizás por ello la mejor exposición de esta idea -¿o sensación?- se dé en una descripción perdida en las páginas interiores de la descripción de un magno festival folclórico celebrado en Pamplona (*Euzkadi*, 2-7-1935), al referirse precisamente a un grupo infantil:

Y movidos por las notas ligeras de la biribilketa entraron en primer término los mutikos poxpoliñas de Iruña. Cien niños vestidos con boina y blusa azul, abarkas y mantarras. ¡Los niños que escuchan la alegría de la danza antigua y siguen por los caminos de la patria! Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos de un txistu.

Da la sensación, en efecto, que la música sirve como atractiva introducción para aquellos que, como los niños, no son capaces de razonar, y sólo en segundo lugar “cuando la atmósfera está bien caldeada”, -como decía la descripción de Cárcar- se llegaba al turno de la oratoria, que era lo verdaderamente importante.

La potencia de la música y la danza para recrear imaginarios es algo que no ha escapado a la observación de los estudiosos de la cultura, aunque todavía no sepamos muy bien cómo se produce. De alguna manera, podemos insistir en el carácter no conclusivo del producto musical y coréutico, que lo convierte en continuamente vivo y sujeto a modificaciones. La necesidad de la interpretación de un hecho musical y coréutico surgido, como el tradicional, en el pasado combina necesariamente elementos pasados y presentes, de los que toda interpretación privilegia unos y abandona otros incluso antes de que el espectador efectúe procesos similares a través su propia percepción.

Así entendemos cómo determinados elementos considerados como “tradicionales” se mezclan con otros contemporáneos que refuerzan la sensación de conjunto que se quiere dar. Esto explica, por ejemplo, por qué la mayor parte de los vascos -y no vascos seguramente- pueden asociar una interpretación de *txalaparta* absolutamente contemporánea y sin base tradicional con la ancestralidad de la cultura vasca, convencidos de que están oyendo una música que les conecta directamente con la Prehistoria. Y, de forma parecida, cómo en la época que nos ocupa el ver a los *ezpatadantzaris* arrodillados ante una bandera recién-

temente creada no parece que quitara tampoco la sensación de comunidad no ya con el resto de los vascos, sino con generaciones muy anteriores, como parece obligado en una ideología nacionalista.

De esta manera, podemos considerar al primer nacionalismo vasco como un factor de suma importancia en el desarrollo y evolución de lo que se suele considerar como danza tradicional vasca. Una importancia, sin duda, mucho mejor conocida que otras peor documentadas en el tiempo, pero perfectamente rastreables como la del movimiento ilustrado (Sánchez Ekiza 1999). Pero sería inapropiado, en mi opinión, pensar en el Nacionalismo como una fuente exclusivamente de ruptura e “invención” frente a hasta entonces inmutables tradiciones anteriores. Si es cierto que “es el sin raíces, y no el enraizado, el que fetichiza sus raíces” (R. Jacoby, 1999, p. 48), también lo es que música y danza son irrepetibles en sí mismas y que el propio empeño del artista por “mejorar” y “modernizar” su producto, bien técnica o semánticamente, ha sido innegable a lo largo de la historia. Si podemos afirmar, con Jane M. Jacobs, que “si la tradición sobrevive, lo hace anacrónicamente [...] porque la modernidad ha asumido una postura paternal encaminada a protegerla y preservarla” (J. M. Jacobs, 2004, p. 31), me temo que esperar que dentro de esa “postura paternal” no se incluyera también transformarla es demasiado pedir.

La naturaleza de esta representación -de esta *performance*- es pues en muchos casos la de un producto “nuevo”, una “invención de la tradición” en el sentido de Hobsbawm, de alto poder simbólico. Como todo símbolo, una determinada lectura -interpretación- del mismo privilegia determinados significados y enmascara o elimina otros. Siguiendo las fases de la “lógica de la simulación” de Baudrillard (1993, p. 18), nos encontraríamos probablemente en la segunda fase, aquella en que la imagen, tras “ser un reflejo de una *realidad* profunda”, en realidad “enmascara y desnaturaliza una *realidad* profunda.” Pero el hecho musical y coréutico, aunque pueda simbolizar algo, nunca es “ese” algo, sino otra realidad, más o menos metafórica, pero en continuo cambio. De este modo, la interpretación del *agintariena* bajo la *ikurriña* en vez de la bandera municipal supone una innovación real, una alternativa que no “oculta” nada, sino que más bien crea no sólo un símbolo distinto, sino también una distinta realidad tangible. Ese producto nuevo solo tiene éxito en cuanto tiene un público que le otorga un significado, que no tiene siempre por qué coincidir con el de su creador. De hecho, una consecuencia de esa expansión de la *ezpata-dantza* a día de hoy es que en la localidad navarra de Leiza se le considere la segunda danza local, y con el tiempo haya desarrollado incluso determinadas variantes específicas, hasta el punto de estar en este momento completamente enraizada en la misma.

En este sentido, a pesar de las indicaciones que esta intervención suscitó en el Seminario, creo que los análisis relacionados con la simbología y la “Tradición” realizados desde puntos de vista más o menos posmodernos, como el del propio

Baudrillard o el de Kirshenblatt-Gimblet (1995), no se adecúan a un momento histórico como éste, el del primer tercio del siglo XX, que se caracteriza más bien por un proceso de la Tradición a la modernidad.

La música y la danza son unos elementos tan poderosos de propaganda que es probable que se hayan utilizado desde que el hombre es hombre. Y si no se utilizaron de forma intensa en propaganda política hasta entonces fue porque en ese preciso momento, a comienzos del siglo XX es precisamente cuando la política de masas, tal y como la conocemos hoy, empieza a existir. Aunque coincido con Estrella Casero (2000, p. 9) en que estas actividades, comparadas con otras, eran de índole “relativamente inofensiva, secundaria y políticamente poco trascendente,” su amplia utilización por parte del PNV en fecha tan temprana dan buena muestra de la moderna visión de futuro de este partido, el mismo que utilizó desde 1924 las mismas rotativas de su diario *Euzkadi* para publicar el primer periódico deportivo de España, el *Excelsior*. Difícilmente puede expresarse mejor esta consciencia que en la pluma del propio Presidente del Gobierno Vasco en el exilio, José Antonio Aguirre, al verse obligado por la invasión nazi a disolver *Eresoinka* el 4 de diciembre de 1939 (J. A. Arana Martija, 1988, p. 251):

ERESOINKA ha cumplido con su misión de despertar en diversos públicos y sobre todo en personalidades determinadas, una emoción de afecto doble hacia la causa de nuestro pueblo, emoción que difícilmente pudiera haberse logrado por otros procedimientos de propaganda. El arte exquisito de nuestra música y la perfección a que llegó el conjunto coral sobre todo, unido a los bailes magníficos de “Eresoinka”, han sido instrumento de penetración pacífica en las almas de los que no nos conocían, o de aquellos otros que nos desconocían y nos eran adversos.

En conjunto, podemos decir que el nuevo imaginario de la cultura vasca que propugnó ese partido, el de *ikurriña*, escudo *Zazpiak-bat*, *ezpatadantzaris*, *poxxpoliñas*, *txistu* y tamboril y masas corales, tuvo un éxito enorme, hasta el punto de ser relativamente asumido –cuando se consideraba estrictamente “cultural” e inofensivo– por las propias autoridades franquistas. Sólo en las últimas décadas del siglo XX empezará a desmoronarse ese imaginario, mediante un mucho más moderno proceso que tendrá lugar, eso sí, con una extraordinaria rapidez (Sánchez Ekiza, 2010). Pero ese proceso, en mi opinión de enorme interés, transcurre fuera de los límites cronológicos marcados en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Taffaylla Kultur Taldea: *Navarra 1936. De la esperanza al terror*, Tafalla: Al-Taffaylla, 1986.
- Alberdi Lonbide, X. eta X. Etxabe Zulaika: *Zarauzko folklorea: Eboluzio historikoa, haren aldaketan egon diren interesen azterketa eta festa-ereduen inguruko hausnarketa*, Zarautz: Udala, 2009.

- Ansorena Miranda, J. L.: *Txistua eta txistulariak*, Donostia: Kutxa Fundazioa, 1996.
- Arana Goiri, S.: “¿Qué somos?” (1895), en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. I, pp. 606-608, 625-628 y 637-641.
- Arana Goiri, S.: “Las fiestas éuskaras” 1897a, en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. II, pp. 1.256-1.259.
- Arana Goiri, S.: “*El ezpatadantza*” 1897b. en *Obras completas de Arana-Goiri’ tar Sabin (Sabino de Arana-Goiri)*, Donostia: Sendoa: D.L. 1980, t. II, pp. 1.366-1.367.
- Arana Martija, J.A.: *Eresoinka: embajada cultural vasca 1937-1939*, Vitoria: Gobierno Vasco, 1988.
- Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1993. Traducción española del original de 1981.
- Camino, Iñigo y L. de Guezala: *Juventud y Nacionalismo Vasco (Bilbao 1901-1937)*, Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1991.
- Campión y A. Jaime Bon: *El último tamborilero de Erraondo* (1917), en *Obras completas. Fantasía y realidad (2)*, Pamplona: Mintzoa, 1983, pp. 79-89.
- Casero, E.: *La España que bailó con Franco*, Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Chueca Intxusta, J.: *El Nacionalismo vasco en Navarra (1931-1936)*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999.
- Donostia, padre J. A. de: “La Marcha de San Ignacio” (1931), en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. I, pp. 223-230.
- Donostia, padre J. A. de: “Txistu y danzas”, (1932) en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. II, pp. 103-136.
- Donostia, padre J. A. de: “Más sobre la Marcha de San Ignacio” (1935), en *Obras completas del padre Donostia*, Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. I, pp. 313-318.
- Gorospe, A.: *Sabin Etxea: Euskal Abertzaletasunaren sortetxea*, Bilbao: Sabino Arana Kultur Elkargoa, 1995.
- Hobsbawm, E. J. y T. Ranger: *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002. Traducción española del original de 1983.
- Ibarretxe Txakartegi, G.: *El canto coral como entramado del nacionalismo musical vasco*, Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco, Departamento de Sociología, 1996.
- Ibarretxe Txakartegi, G.: “Movimiento coral y nacionalismo vasco”. En *Eusko-news & media*, nº 47 (1999). <http://www.eusko-news.com/0047zbnk/gaia4704es.html>
- Iztueta, J. I. de: *Gipuzkoa’ko Dantza Gogoangarriak* (1824), Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

- Jacobs, J. M.: "Tradition is (not) modern: deterritorializing globalization". In Alsyaad, N. (ed.): *The End of Tradition?*, London and New York: Routledge, 2004, pp. 29-44.
- Jacoby, R.: *The End of Utopia*, New York: Basic Books, 1999.
- Jeméin y Lanbarri, C.: *Biografía de Arana-Goiri'tar' Sabin e Historia gráfica del nacionalismo*, Bilbao: Geu, 1977.
- Kirshenblatt-Gimblet, B.: "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology*, 39, (1995) 3, 367-380.
- Knörr Borrás, H.: "Nombres de persona en el País Vasco: cuestiones históricas y de normalización", en *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 80, (1999), 135-154.
- López Alén, F.: "Recuerdos donostiarra: el último auresku foral", en *Euskal Erria*, 1907, 224-225
- Martí i Pérez, J.: *El folclorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona: Ronsel, 1996.
- Nagore Ferrer, M.: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid: ICCMU, 2002.
- Pablo, S. de y M. X. Aizpuru Murua (eds.): *Los nacionalistas. Historia del nacionalismo vasco 1876-1960*, Vitoria: Fundación Sancho el Sabio, 1995.
- Sánchez Ekiza, K.: *Del "danbolin" al "silbo": Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*, Pamplona: Euskal Herriko Txistularien Elkarte, 1999.
- Sánchez Ekiza, K.: "Ideologías, identidades y tradición en la danza tradicional vasca: el caso del auresku", en *Sukil* 3, (2000), Pamplona: Ortzadar.
- Sánchez Ekiza, K.: *Txuntxuneroak: Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*, Tafalla: Al-Taffaylla, 2005.
- Sánchez Ekiza, K.: "Sobre Iparraguirre y el *Gernikako arbola*", *Musiker* 15, (2007), 151-163.
- Sánchez Ekiza, K.: "músicas populares, tradicionales y folclóricas en la sociedad vasca contemporánea". *Jentilbaratz*, 12, (2010), 95-109. Un resumen con el mismo título puede verse en *Euskonews & Media*, núm. 499 (2009): <http://www.euskonews.com/0499zkb/gaia49901es.html>
- Sebastián García, L.: "La asesoría técnica en Folclore vasco del Departamento de Cultura de Euzkadi (1936-1937)", en *Sancho el Sabio*, 15, (2001), 113-138.
- Tápiz, J. M.: "Las organizaciones culturales del PNV durante la II República", en *Sancho el Sabio*, 15, (2001), 93-112.
- Villafranca, R. y Lizarrako gaiteroak: *El baile de la Era de Estella: tres siglos de danza*. Notas al DVD del mismo nombre, Estella: Ibai-Ega Dantza Taldea, 2003.