

MISCELÁNEA

*EUSKAL TXISTU ETA DANBOLINA:
JATORRIA ETA HISTORIA LABURRA*

Helburua

Lerrook tresna hauen historia ezagutzeko sarrera laburra izan nahi dute, egun ditugun datuen arauera. Agertzen den edozein arlotan sakontzeko, aipamen bibliografiko osagarriak jarri dira, egile desberdinen iritziak batzuetan kontrajarriak badira ere.

Laburpena

Euskal txistu-danbolinaren urrutiko jatorria (baita udaletako txistularien irudi tradizionala, neurri handian bere erreperitorioa eta dagokion liturgia zereemoniala ere) Europako leku ezezagunean sortu zen *flutet-tambourin* tresna bikotean dago. Lekukotza ugarirengatik, badakigu XIII mendean zabaldu zela, ez noiz sortua den ordea.

Euskal Ilustrazioak, horren gainean eta herri ohiturak arrazionalizatzeko jokabideari jarraituz, egun ezagutzen dugun txistu-danbolina moldatu zuen. Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte eta Bergarako Seminarioa izan ziren erreforma horren erdigunea.

Geroago gertatu diren gora-behera historikoez ñabardurak gehitu dizkiete tresna hauei, XXI mende honetan, oraindik euskal kulturaren osagarri biziak direlarik.

Flutet-tambourin tresnak

Jatorri geografiko eta kronologiko zehatza ezagutzen ez badugu ere, XIII mendean Europan zabaldu zen, erromes bideen sarean barrena, *flutet-tam-*

*bourin*¹ tresna bikotea. Aurrerapen tekniko berezia zekarren², alegia jotzaile bakar batek doinua eta erritmoa batera jo zitzaizkeela³, era honetan dantzen laguntzarako ezin egokiagoa zen musikari tankera sortu zelarik.

Danbolinaren garrantzi musikalak eta sozialak gorabeherak izan dituzte eta modu desberdinetan garatu dira hainbat inguru kultural eta geografikotan. Errenazimendua Europa osoan garairik indartsuena izan zen. Geroago herrialdeen arauerako beherakada izan zuen, herri dantzaren alorrean XVIII mendera arte ia leku guztietan nahikoa sendo mantendu bazen ere. Ordutik aurrera, nabarmenagoa izan zen gainbehera eta inguru askotan desagertu egin zen, beste batzuetan soilik nekazarien giroan eta kultura tradizionalan iraun zuelarik (Penintsula Iberikoan Kantauri itsasertzeko herrialde batzuetan eta *Zilarrezko bidean*; sakanatutako hainbat herrialdetan: Katalunia, Balear Uharteak, Kanariar Uharteak, Sardinia, Italiako eta Britainia Handiko bazter batzuetan... eta, Europako etorkinen eraginez, Amerikako hainbat lekutan ere bai⁴). Inguru gutxi batzuetan, garai eta tankera desberdinez (Proventza, Katalunia edo Euskal Herria) jardun eta kategoria musikala altxatzeko ahaleginak egin dira.

XVII eta XVIII mendeetan, *Tambourin* izeneko genero musikala sortu zen frantziar konpositoreen artean: Proventzako danbolinen estiloa imitatzen zuten pieza laburrak ziren hauek. Danbolin hauek sarri agertzen baitziren Parisko Gortearen opera barrokoaren emankizunetan. Hasiera batean, ekitaldien tarte ugarietan doinu solteak jotzen zituzten. Musikagileak jabetu ziren bazutela euren tankera berezia eta teklatu, talde txiki edo orkestretarako, ope-retako tarte exotiko gisan horrelakoak (erritmo biziko dantza doinu alaiak, danbolinaren imitazioan baxu nahikoa geldoak lagunduta) idazten hasi ziren. Ezagunenak aukeran Jean-Philippe Rameauk (1683-1764) eta François Couperinek (1668-1773) sortutakoak izan litezke. Burutapenak arrakasta izan

(1) Hauxe izan da denbora luzez lokuziorik zabalduena. Euskaraz *flauta-danbolina* behar luke, baina egun oso zabaldu da ingelesezko modua: *pipe and tabor*. Txistuaren historiaren sarrera labur moduan, hemengo aurreko hiru atalak ikus daitezke: ANSORENA, J.L. *Txistua eta txistulariak*. Kutxa Fundazioa, 1996.

(2) ARANBURU, M. *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*. Pamiela, 2008, 17 o eta aurrerakoak. Ideia honek gure flauten jatorrizko soiltasunaren inguruko mito txikia hautsi egiten du. Lan honetan, bestetik, hemen oso gaitetik aipatzen ditudan hainbat alderdi historikoez xehetasun ugariak zertzen dira.

(3) MONTAGU, J. “*Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?*” *Txistulari*, 172 (Errenteria, 1997), 69 or.

(4) Eskualde eta egituraren arauera erabiltzen diren izenak askotarikoak dira: gaztelaniaz, flauta, pito, gaita charra, chiflo, flauta de carrizo... Beste hizkuntzetan: flabiol, flabüta, galoubet, fraita, pipe, pipaiolu, fujara, pincullo...

zuen eta egun ehundaka *Tambourin* edo *Tambourino* agertzen dira erreperorioetan, baita musika garaikidean ere. Maiz garai barrokoan zegoen ikuspegi geografiko-kulturalari dagozkion izenondo bitxiz: *Tambourin basque*, *Tambourin angloise*, *Tambourin chinoise*...

Euskal *Txistu eta danbolin* izenez ezagutzen diren tresnak *flutet-tambourin* bikotearengandik eratorriak dira, familia bereko besteengandik ongi bereizten dituzten ezaugarri seinalatuak badituzte ere. Egundakigunaren arauera, XVIII mendearen azken laurdenean zertu ziren, Ilustrazioaren mugimenduak bultzatuta, hau da Euskal Herriko Adiskideen Elkartearen eta Bergarako Seminarioaren eraginez.

Euskal tankera

Euskal Herrian tresna hauek oso errotuta zeuden XVIII mendean. Juan Ignazio Iztuetak 1820 urtearen inguruan honela idatzi zuen:

“*Ezda sortu eta asmatuco ere euscaldunentzaco oslancai edo instrumento pozcarriagoric, nola diraden danboliña eta chilibitua*”⁵.

Eta aurrerago gehitu:

“*Orain dalarik berrogei urte, gutxi gora bera, jarri zuen txilibitua musikan Pepe Anton zanak*”⁶.

Beste bideetatik iritsitako datuekin parekatuta, ematen du *Pepe Anton* hau izan zitekeela José Antonio del Barrio, merkatari eta José Javier de Echevarría⁷ lekeitiar txistulariaren babeslea. Iztuetak azken honen berri zuen Vicente Iburguren donostiar⁸ danbolinarekin adiskidetasuna zuelako eta bi txilibitulari hauek elkarrekin joanak zirelako Madridera, non Erregearen Errejimiento batean⁹ hartu baitzuten lan eta, Medinacelliko Dukeak eramanda, Gorteko

(5) IZTUETA, J.I. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*. Euskal Editoreen Elkarte. Mensajero, Donostia, 1990, 67 or.

(6) Op cit, 67 or.

(7) RODRÍGUEZ, C. *Los txistularis de la Villa de Bilbao*, Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 1999, 83 o eta aurrerakoak.

(8) Azpeitian jaioa, baina donostiartua.

(9) “*Yo conoci hace años en Madrid a dos de estos músicos en el Regimiento de Jaén que fueron la admiración de muchos buenos profesionales de la Capilla del Rey*” (sic). ZAMACOLA, J.A. *Historia de las Naciones Baskas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del mar Cantabrico, desde las primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch, 1818. Vol II, 261-262 or.

giroan festetan jotzaile ibili baitziren. Carlos IV Erregerentzako funtzio pribatu hainbat eskaini zituzten. *Pepe Anton*, José Antonio del Barrio, Madrideko abentura diruaren aldetik sustatu zuen *mezenas* izan zen. Ez dago horren argi euskal txistua solfan jartzeko lana berak, zuzenean edo enkarguz, egin ote zuen. Garai horretan tresnetan gertatu ziren aldaketa guztiak ere ez ziren *Pepe Antonek* bultzatutakoak izan.

Iztuetak berak ere argi zehazten ditu urte horietan bi tresneei egokitu zitzaizkien aldaketak: txilibitu eta danbolinaren tamaina txikiago bihurtu, errepertorioen eraberritze-eguneratzea eta txilibitularien (maiz ordurako musikari letratu bihurtuak eta egoera berriaz harropuztuta) estima sozialaren iguera.

Tresnagintzaren kalitatea hobetu zela badakigu, Bergarako Seminarioan Ganbera Musikan erabilpen usua zegoela ematen baitu. Agian inguru honetan ere izan lezake jatorria metalezko pita eta mihien zabalpenak:

“Para tocar su música se sirven los Vascongados de una especie de flauta dulce, que llaman Chilivituba, y en Español silvo: tiene solo tres agujeros para formar los tonos, y con su ayuda abraza dos octavas de extensión, empezando por el Cesolfaut más grave de la flauta común. La primera décima de su diapason, es bastante agradable; pero los tonos más agudos, son además de difíciles de sacar bien, poco gratos.

Según la naturaleza de este instrumento, cuando se quiere emplearlo en Orquesta se temple su primer Delasolre, con el Alamirre del violín, de modo que su parte debe estar escrita en la de los violines, entonación de un sostenido menos o un bemol más (...). Para la música de varias partes, usan de otro silvo mayor, que está naturalmente en tono de Capilla, y entonces, este hace la segunda voz (...) si se toca en sitios cerrados, entonces (sustituye al tamboril) una especie de salterio cuadrilongo con seis cuerdas (el tambor de los franceses) a que llaman Chunchun (sic)¹⁰”.

(10) DONOSTIA, P. *Cancionero Vasco*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1994, III tomoa, 1535 or. Ondorengo hitzak Wilhelm von Humboldt antropologoari, 1802 urtean Euskal Herrian barrena egindako bidaia batean edo geroago, emandako txosten batekoak dira. “*De la Música del País Vascongado*” du izenpuru. Uste izan da Durangoko Juan Antonio Mogel apaiz eta idazle jakintsuak idatzitakoak direla. Agian, baina, José M^a Murgak Humboldt berari idatzitako gutun bateko hitzok honen inguruan ari dira eta José M^a Eguía izan zitekeen egilea. Izan zitekeen ere, horrek mandatua ez burutzeagatik, beste inori pasa izana, Mogel berari ausaz. Ezin jakin: “*Habrà como un mes que estuve en Vitoria y vi al amigo Eguia, con quien como Ud. puede suponer, hablé mil veces de Ud. Le pedí la música y Letras Bascongadas, y le he vuelto a escribir sobre ello, pero Vm y yo sabemos que la actividad no es la mejor de sus prendas, y además de eso ha estado un poco indispuerto*”. BAGÜÉS, J-ek aipatua, *La Música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del

Tresna bikotea Musika kultoan sartzeak neurri batean aurreko tradizioarekin haustura ekarri zuen: eskala laburreko eredu alboratuta, goiko errejistroan nota berriak irabazi eta, beldurrik gabe, kromatismoaren bideari ekin zitzaion erreperitorioetan, non azken modako doinuak ugaltu egin ziren. Antzinako musika modalerako joera zabaldua¹¹ tankera tonalera lerratu zen¹² eta bestetik, familia bereko beste hainbatetik bereiziko zuen ezaugarria, tonuerdiko interbaloa lehenengo eta bigarren zuloen arteko irekieran kokatu zen¹³. Txilibitua tresna transpositoretzat hartzeko aukera ere urte hauetan egin zen eta gure egunetarako mantendu da.

Txilibitu eredu handiago eta soinu baxuagoaren agerpena ere, *silbotea*¹⁴, eta taldekako joaldiak garai honetan sortu zirela ziurtatuta dago. Horregatik zilegi da suposatzea Txistulari Talde Tradizionalaren hazia (bi txistu, txistu handia edo *silbotea* eta atabala) ere inguru honetan jaio zela.

Beste hainbat osagarri

Badakigu Bergarako Seminarioan garrantzi handia ematen zitzaiela danbolinei herri dantzen laguntzaile gisan. Peñafloidako Konteak berak sortu omen zituen hauentzat “*zortziko eta kontradantzak*”, eta Baltasar Manteli, jatorri italiarreko musikari familia bateko kide eta bertako kolaboratzaileak txilibituz jotzen zituen doinu hainbat¹⁵.

...

Pais, San Sebastián, 1990, I tomoa, 224 or. Txosten horren hitzak ondo batek jota daude eta zenbait pasarte irakurtzerik ez dago. Horregatik suposatutako hitzak parentesien artean agertzen dira. Gako-armadurari buruzko oharrak egun oso erabiliak ez diren *Soleko txistuak* ekartzen ditu gogora. Eta bat dator Iztuetaren aipamenarekin: “*Txilibituak eta arratzak ere, askoz aundiagoak oi zituzten lenagoko danboliñak, oraingoak darabiltzatenen aldean*” Op. cit., 72 or.

(11) Erreforma ilustratuaren aurreko doinuen inguruan, hauxe ikus daiteke: ANSORENA, J.I. “*Iztueta eta Albenizen musika bilduma*”. *Txistulari*, 163 zenbakia (Erreterria, 1995).

(12) Kontraste hau berehala igartzen da Iztueta-Albénizen bildumako doinuak eta aipatutako “*De la Música del País Vascongado*” txostenarenak alderatuz.

(13) Munduan zabaldurik dauden tankera honetako flauta gehienetan tonuerdiko interbaloa bigarren eta hirugarren zuloen artean kokatzen da.

(14) Txosten horretako piezen arteko batek honelako izenpurua du: *Silbote*.

(15) BAGÜÉS, J. Op cit, I tomoa, 33, 63, 220 o eta aurrerakoak. Mantelitarren inguruan: GARICOECHEA, P. “*Los Manteli, una saga de clarines durante el siglo XVIII*”. Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección (San Sebastián, 1994), Música 7, 127-143 or. Aita Donostiak

...

Euskal txistu eta danbolinaren sorkuntzan garrantzizko beste osagarria dago: berezko musikaren generoen sorrera. Antzinatik baziren nahikoa zabaldua zeuden doinuak eginkizun tradizional hainbaterako: *Zezen soinua*, zezenen festetarako; *Alkate soinua*, Udaletako ordezkarien segizio solemneen laguntzetarako; *Kontrapasa* eta *Zortzikoa*, dantza modu oso hedatuak... Eredu hauen gainean, ilustratuek eta eurentzat lan egiten zuten musikariek, maiz extranjeriatik etorriak, benetako iraultza egin zuten:

“*En el día de hoy, se ha apropiado a estas canciones la elegancia, variedad y complicación del contrapunto que distingue el gusto musical de estos tiempos; pero sin disputa deben esa adquisición al gusto de los Extranjeros que tanto han (ensanchado los límites?) de la música, mas que a los esfuerzos de los músicos del País (sic)*”¹⁶.

Horren ondorioz, egungo txistularion errepertorioz zaharrena Ilustrazio garaian eraikitako genero hauen obrek osatzen dute, hurrengo urteek ere metaketa lana egin dutelarik.

Gure egunetako txistularien tradizioa eraikitzen (tartean Gala jantzi nabarmena¹⁷) funtsezkoa izan den Udaletako soldatapeko danbolinen orokortzea ere mugimendu honi zor zaio hein handi batean¹⁸.

Euskal Ilustrazioaren eraginetik urrutien dauden eskualdeetan (Nafarroako batzuk, Lapurdi eta Zuberoa, baita Gaskonia ere), flauta txikiagoa erabiltzen da egun, *txirula*¹⁹, flautentzako euskal izen generikoa, bost haritako salterioaren laguntzaz.

...

La Zarzuela aldizkari zaharra aipatzen du, bertan haren trebetasun musikalaren lekukotza ematen baita: “*De Baltasar de Manteli, natural de Vitoria (1748-1831), se cuenta que tenía tal habilidad, que podía tocar dos silbos a la vez, y en esta forma piezas de gran dificultad; por ejemplo, unas variaciones sobre el tema Oh, cara armonia de Il Flauto Magico, de Mozart*”. DONOSTIA, P. *Obras completas*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1983, II tomoa, 263 or.

(16) “*De la Música del País Vascongado*”. Op cit. 1533 or.

(17) Udaletako egungo txistularien gala jantziak antzinako *traje de golilla-ren* aldaerak dira. Txistulari Talde tradizionalaren sortze prozesuaren inguruan ikuspegi berezia du: ENRÍQUEZ, J.C. *La formación de la orquesta tamborilera vasca. Sus contextos históricos y culturales (s. XVIII-XIX)*. Eusko Ikaskuntza, (Bilbao, 2008), Musiker, 16, 117-140 or.

(18) SÁNCHEZ EQUIZA, C. “*La aparición del tamborilero municipal: txistu y poder en los siglos XVII y XVIII*”. *Txistulari*, 172 (Errenteria, 1997). 75 or. Egile bera: *Del danbolin al silbo. Txistu tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Euskal Herriko Txistularien Elkarte. Pamplona, 1999.

(19) Gaskoinian, *flabüta*.

“Txistu” izena

Iztuetak behin eta berriz erabiltzen du *danboliñ* hitza tresna bikote hau maneiatzen duen musikaria izendatzeko. Gutxi batzuetan *txilibitulari*²⁰ izena ere bai. Eta bi tresnak bereizi nahi dituenen, *txilibitua* (flauta) eta *arratza* (danbolina) aipatzen ditu. Erabilera hau herri hizkeran egun arte mantendu da nekazarien giroan, usadiozko beste hainbat izenekin batera²¹: *ttunttuneroa*, *danbolinteroa*, *txuntxuna*...

Txistu izena (euskarazko *ziztu*, *fistu*, *txistu*-tik eratorria) XIX mendearen bigarren erditik aurrera zabaldu zen kaletar giroan. Inguru eta garai horretan tresnaren garrantzi sozialak halako atzeraldi bat izan zuen bestelako talde musikalen kompetentziaren ondorioz: murgak, bandak, rondallak... Tradiziozko dantzen alorrean, ordea, gaztelu garaitezina zuen oraindik. Baina XIX mendearen amaieran eta XXaren hasieran akordeoi diatonikoak askozaz erronka gogorragoa jarri zion. Krisi egokiera horretan, *txistulari* deitura, musika kalitate aldetik, aurrekoa baino hobetzat ematen da. Abertzale jaio berriek ere jatorragoa zela iritzi zioten hitza euskaratik zetorrelako. Izen berriaren laburak eta zehaztasunak, orokorrean flauta adierazten duen *txilibitu* deiturarekin alderatuta, izango zuen zerikusia lortutako arrakasta eta zabalpen biziarekin.

Ñabardura gehiago

Aipatutako gure tresnen krisiaren aurrean, XIX mendean, Karlismoak, mugimendu tradiziozale eta nekazarien artean oso errotua, berauen alde egin zuen herri oigantzaren *garbitasunaren* defendatzaile zirelakoan. Lehen urteetako abertzaletasunak ere, ildo beretik, tresnok gozoro hartu zituen altzoan, herri kultura garbienaren ikur gisan. Guzti honek abantailak ekarri zituen, baita eragozpenak ere, hainbat talde sozialen gutxiespena esaterako. 1927 urtean sortu zen Euskal Herriko Txistularien Elkarateak²² kemen berria eman zion tresna hauen aldeko jarrerari. Txistulari Taldeen Lehiaketak antolatatu ziren, horren ondorioz musikari bikain askok egitura horretarako obrak idatzi, *Txistulari* aldizkarian argitara eman eta zabaldu egin ziren. Eduardo Gorosarri, Jesus Guridi, Luis Urteaga, Jose Antonio Erauskin, Pablo Sorozabal, Jose Olaizola, Olazaraneke Aita Hilario, Viktor Zubizarreta, Manuel Gainza, Luis Aranburu... garai hartan osatutako konpositore ospetsuen zerrendan agertzen

(20) Adibidez, op cit. 100 or.

(21) Izen horietan guztietan danbolina zen ezaugarri nabarmenena, txilibituaren kaltetan.

(22) Elkarte honen historia ezagutzeko, RODRÍGUEZ IBABE, J. M^a. “60 urte txistuaren alde. Historia de una asociación”. *Txistulari*, 129 (San Sebastián, 1987). 3 or.

dira. Elkarte honen sorrerak ere jardun berria ekarri zuen: *Txistularien* Alardeak. Horrelakoetan danbolin talde handiak osatzen dira elkarrekin hainbat obra jotzeko, beti ere festa edo urteurren aipagarri baten inguruan. Antolamendu honek onarpen zabala lortu du, eta garapen arrakastatsua ere bai. Egun euskal hiri, herri eta auzo askotan antolatzen dira urtero, publikoaren aldetik harrera aipagarriak lortzen dituztelarik²³.

Euskal Herriko Txistularien Elkartek bestetik taldekidetasun sentimendua sendo errotu zuen txistu eta danbolin tresnak aukeratu zituzten askoren artean. Antzinatik, iritsi zaizkigun dokumentu eta testigantzei esker bada-kigu, ttuntuneroak herri bizitzan pertsona nabarmenak ziren, bereziak eta bakarka ibiltzekoak ere bai. Baina zeregin eta helburu garbia zuen lagunartean batzartuta sentitzeko baikortasunak adiskidetasun sakonak eta indar berriak sortu zituen. Horri esker, berealdiko txistulari belaunaldiak agertu ziren, XX mendearen erdiguneko urteak bete eta gure historia koskorrean marka utzi zutenak: Isidro eta Jose Ansorena, Demetrio Garaizabal, Bonifazio Laskurain, Migel eta Sekundino Martínez de Lezea, Alejandro Lizaso, Joakin eta Manolo Landaluze, Primitivo Onraitia, Felix Ascasso, Polikarpo Garai, Paskual Okariz, Demetrio Iriarte, Santiago Irigoien... hauek dira ezagunenetako batzuk. Haiekin batera, nekazal giroko danbolin tradizionalenaren ordezkariak ere arrastoa utzi dute: Antonio eta Maurizio Elizalde, Serafin Amezua, Alejandro Aldekoa... Hauek denek egurrezko txirulan putz egiten baino zerbait gehiagotan ari zirela uste izan zuten eta ondorengoentzat eredu izaten jarraitzen dute.

Matxinada frankistak eragindako gerraren ondorioz, Txistularien Elkar-tea deuseztatu egin zen eta txistua, karlistek ongi ikusia bazen ere, beste hainbat talde irabazleentzat susmagarri bihurtu zen. Gerraondoko errepresioa kupidagabea izan arren, 1955 urtean Elkartea berriro abiatu zen eta hiruileroko aldizkari musikal eta literarioa argitaratzeari ekin ahal izan zion. Berau izan da tresnaren berritze prozesurako akuilurik onena. Musikari berriak gehitu ziren aurreko konpositore zerrendan, ohiko txistulari tradizionalaz gainera, elkar-keta musikal berriak erabiltzen zirelarik: Jose Maria González Bastida, Tomas Garbizu, Rodrigo A. de Santiago, Lorenzo Ondarra...

XIX mendearen erditik aurrera, danbolina beste tresna eta talde musika-letatik aldenduz joan zen. Horregatik, bere aukera transpositoreari jarraiki, eutsi zion tonalitate berezi bati: hainbatentzat Fa sostenitua izan arren, frogatu ahal izan da aurreko kale giroan erabiltzen zen *tonalitate bizkorra* zela. Honek

(23) Euskal Telebistak grabatu izan ditu hauetako hainbat eta audientzia txukunak lortu emititzerakoan. Bestelako musika tresna hainbat ere bide beretik abiatu da: *trikitrixa*, gaita... Baita tradizionalak ez direnak ere: akordeoia, klarineteak...

mito koskorra eragin zuen eta eztabaida antzua, zein zen tresnaren *benetako* tonalitatea²⁴. Egun gaindituta dago kontua eta txistularien artean tonalitate ugariak zabaldu dira (Fa, Sol, Mi edo Mi bemola, La, Do, Si bemola) egokiera bakoitzari dagozkion behar eta egokitasunaren arauera erabiltzeko.

Donostiako Txistu Experimental Taldearen sorrerak, 1970 urtean, berrikuntza haizeak hauspotu zituen eta, taldea desagertu ondoren ere, jarraitu zitzaion zaharberitze bideari²⁵. Egun euskal txistuak, arlo guztietako hobe-kuntza lan sendo eta luzearen ondoren (teknika, pedagogia, tresnagintza bera, ikasketen ofizialitatea...), antzinako herri eginkizun tradizionalekin batera, kontzertu musikaren tankera guztietan izaten ditu agerpenak.

XX mendean azken bi hamarkadetatik usua da obrak edozein talde instrumentalekin integratuta jotzea, batez ere 1982ean Tomas Aragues konpositoreak *Concierto para txistu y Orquesta* sortu eta estrainekoz eman zenetik. Gure tresna hauen inguruko berrien gaineko informazioa jasotzeko, *Txistulari* aldizkaria da iturririk onena. Bada egun beste elkarte bat, *Silboberri*, maiz konpositore garaikideen obrak argitaratzen dituena.

Azkeneko urteetan txistulariek herri festan zuten indar eta lekua galdu ote duten idatzi da. Nonbait, nahikoa aldatu den kale festa giro horretan, bestelako herri tresnak (trikitrixa, alboka, gaita...) hobeto egokitu dira. Baina bada antolamendu bat, *Mugarik gabeko ttuntuneroak* izenekoa, herri askotako jaietan agertzen dena, danbolin kopuru desberdinez osatua batean zein bestean, eta musu truke giro tradizionalenean festa jartzen duena. Horretaz gainera, txistulari taldeen zerrenda luze-zabala da eta euren herrietako jaietan garrantzizko saioak burutzen dituzte.

Egia da XX mendean musika konzeptu berria sortu dela, *kontsumo musika*, eta bertan gure tresnek ia sarrerarik ez dutela izan, agian historiak eta dituzten ezaugarriek baldintzatuta. Baina, uste zabaldua bestelakoa bada ere, musika tankera horretatik kanpora ere bada bizitza musikala. Txistulariok horren adibide gara.

Honetaz iritzia eman ahal izateko, denbora beharko dugu. Oraingoan, esan nahi dut badirela arlo batzuk (herri dantzak, udaletako protokoloak...) non txistuaren hotsa funtsezkoa den eta beste berri hainbatetan ere arrakastatsu sartu dela.

(24) Kontu honen inguruan: ANSORENA, J.I. “¿El txistu en Fa sostenido?”. *Txistulari*, 225 (Erreterria, 2011). 9 or.

(25) Ikus: BIDEGORRI, I. “El Grupo Experimental de txistu de San Sebastián”. *Txistulari*, 82 (Bilbao, 1975). 15 or. Baita ere: HERNÁNDEZ ARSUAGA, J. *La familia instrumental del txistu*. Txistulari/ Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1977.

*TXISTU Y TAMBORIL VASCOS:
ORIGEN Y PEQUEÑA HISTORIA*

Objeto

Estas líneas constituyen una introducción breve al conocimiento de la historia de estos instrumentos, según los conocimientos actuales. Para profundizar en alguno de los aspectos que se citan, se acompañan referencias bibliográficas que los completan, aunque las opiniones de los autores, en algunos casos, puedan no casar entre sí.

Resumen

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 existentes.

Sobre ella, la Ilustración vasca, en su afán de reformar las costumbres populares siguiendo el criterio racionalista y ordenancista de que tanto gustaban, dio forma al txistu y tamboril que conocemos actualmente. La Sociedad Bascongada de los Amigos del País y el Seminario de Bergara constituyeron el epicentro de esta reforma.

Las evolución histórica posterior ha ido añadiendo nuevos matices a la percepción de estos instrumentos que, en pleno siglo XXI, siguen formando parte viva de la cultura vasca.

Los instrumentos flutet-tambourin

Aunque se desconoce su origen cronológico y geográfico con precisión, en el siglo XIII se extendió por Europa, siguiendo los caminos de romeros, la pareja de instrumentos *flutet-tambourin*¹ que, permitía, como considerable

(1) Esta ha sido la locución más generalizada durante largo tiempo. La expresión castellana sería *flauta-tamboril*, pero en la actualidad se ha extendido mucho la denominación inglesa *pipe and tabor*. Como introducción breve a la historia del txistu ver los tres primeros capítulos de: ANSOARENA, J.L. *Txistua eta txistulariak*. Kutxa Fundazioa, 1996.

avance técnico², que un solo intérprete ejecutara la melodía y marcara el ritmo al mismo tiempo³, con lo que se creaba un tipo de instrumentista muy apropiado para la interpretación de las danzas.

Su importancia musical y social ha tenido altibajos y ha evolucionado de maneras diversas en los diferentes entornos culturales y geográficos. El Renacimiento es el período de su esplendor en toda Europa. Tras él va decayendo de manera desigual según las zonas, aunque se mantiene con vigor, de forma bastante generalizada, en el mundo de la danza popular hasta el siglo XVIII. A partir de ahí la decadencia es mayor y en muchos lugares desaparece su uso, en otros se mantiene tan solo como elemento de la cultura tradicional y rural (en la península ibérica en parte de la cornisa cantábrica y la *Vía de la Plata*; en otros lugares dispersos como Cataluña, Baleares, Canarias, Cerdeña, algunos rincones de Italia y de Gran Bretaña...; y, por influencia de la emigración, en diferentes lugares de América también⁴). En algunos pocos, de formas diversas y en diferentes momentos (Provenza, Cataluña o el País Vasco) se ensaya la posibilidad de elevar su categoría musical.

En los siglos XVII y XVIII, surgió un género llamado *Tambourin* entre los compositores franceses: piezas breves que imitaban las maneras de los tamborileros provenzales. La presencia de estos fue habitual en la ópera barroca de la corte parisina. En un comienzo interpretaban piezas sueltas en los numerosos entre actos. Los compositores vieron un estilo común en ellas y comenzaron a escribir obras breves que lo imitaban (melodías alegres de danza en ritmo vivo, acompañadas de un bajo bastante estático que emulaba el acompañamiento del tamboril) para teclado, pequeñas agrupaciones o incluso como números exóticos orquestales de las propias óperas. Los más antiguos y conocidos posiblemente sean los de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y François Couperin (1668-1773). La idea tuvo éxito y hoy cientos de piezas, también contemporáneas, llevan este título o subtítulo (o *Tambourino*), en ocasiones con adjetivos correspondientes a la visión geográfico-cultural de la época: *Tambourin basque*, *Tambourin angloise*, *Tambourin chinoise*...

(2) ARANBURU, M. *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*. Pamiela, 2008, p. 17 y siguientes. Esta idea rompe un pequeño mito sobre la simplicidad primigenia de nuestras flautas. Además, en esta obra se encuentran referencias detalladas de algunos aspectos históricos que, de manera resumida, señalo en este artículo.

(3) MONTAGU, J. “*Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?*” En: *Txistulari*, 172 (Errenteria, 1997), p. 69.

(4) Los nombres que recibe según las zonas y formatos son asimismo muy variados: flauta, pito, gaita charra, chiflo, flauta de carrizo... Y en otras lenguas: flabiol, flabüta, galoubet, fraita, pipe, pipaiolu, fujara, pincullo...

Los instrumentos conocidos como *txistu* y *tamboril* vascos se basan en la pareja *flutet-tambourin*, aunque presentan características particulares que los distinguen claramente de otros de la misma familia. Estas, según los datos históricos de que disponemos en la actualidad, se concretaron en el último cuarto del siglo XVIII, empujadas por el movimiento ilustrado, cuyos representantes más cualificados se reunían en la Sociedad Bascongada de Amigos del País y en su centro de enseñanza, el Seminario de Bergara.

La versión vasca

Estos instrumentos tenían en el siglo XVIII un arraigo muy fuerte en el País Vasco. Juan Ignacio Iztueta escribió hacia 1820:

“*Ezda sortu eta asmatuco ere euscaldumentzaco oslancai edo instrumento pozcarriagoric, nola diraden danboliña eta chilibitua*”⁵ (No se ha creado ni se inventará un instrumento más alegre para los vascos que el tamboril y la flauta).

Y añade más adelante

“*Orain dalarik berrogei urte, gutxi gora bera, jarri zuen txilibitua musikian Pepe Anton zanak*” (Hace cosa de cuarenta años, poco más o menos, el difunto Pepe Antón puso en música el silbo)⁶.

Este dato coincide con los llegados por otras vías que identificarían a *Pepe Antón* como José Antonio del Barrio, comerciante y protector del tamborilero lekeitiarra José Javier de Echevarría⁷. Iztueta conocía a este último por su amistad con Vicente Iburguren, el tamborilero donostiarra⁸ junto al que Echevarría acudió a Madrid y visitó la corte, donde fueron agregados a un Regimiento Real⁹ y presentados por el Duque de Medinacelli en diferentes fiestas de la Corte, e incluso interpretaron funciones privadas para el Rey

(5) IZTUETA, J.I. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*. Euskal Editoreen Elkarte. Mensajero, Donostia, 1990, p. 67.

(6) Op cit, p. 67.

(7) RODRÍGUEZ, C. *Los txistularis de la Villa de Bilbao*, Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 1999, p. 83 y siguientes.

(8) Nacido en Azpeitia, pero residenciado en San Sebastián.

(9) “*Yo conoci hace años en Madrid a dos de estos músicos en el Regimiento de Jaén que fueron la admiración de muchos buenos profesionales de la Capilla del Rey*” (sic). ZAMACOLA, J.A. *Historia de las Naciones Baskas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del mar Cantabrico, desde las primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch, 1818. Vol II, pp 261-262.

Carlos IV. *Pepe Antón*, José Antonio del Barrio, fue el *mecenas* que colaboró económicamente en la aventura madrileña. No está tan claro que fuera quien, directamente o por encargo, pusiera en solfa el silbo vasco. Tampoco fue el responsable de todos los cambios que se produjeron en los instrumentos en esta época.

Iztueta señala asimismo las novedades que a la pareja de instrumentos se le habían incorporado en su tiempo: cambio de tamaño de ambos, flauta y tamboril, renovación y actualización de repertorios, elevación de la consideración social del músico tamborilero, mal entendida en muchos casos, que se había tornado ya músico letrado.

La calidad en la construcción de los instrumentos mejoró, pues en el Seminario de Bergara parece habitual su utilización en música de Cámara y acaso tenga su origen en este entorno también la incorporación de lengüetas y boquillas metálicas:

“Para tocar su música se sirven los Vascongados de una especie de flauta dulce, que llaman Chilivituba, y en Español silvo: tiene solo tres agujeros para formar los tonos, y con su ayuda abraza dos octavas de extensión, empezando por el Cesolfaut más grave de la flauta común. La primera décima de su diapason, es bastante agradable; pero los tonos más agudos, son además de difíciles de sacar bien, poco gratos.

Según la naturaleza de este instrumento, cuando se quiere emplearlo en Orquesta se temple su primer Delasolre, con el Alamirre del violín, de modo que su parte debe estar escrita en la de los violines, entonación de un sostenido menos o un bemol más (...). Para la música de varias partes, usan de otro silvo mayor, que está naturalmente en tono de Capilla, y entonces, este hace la segunda voz (...) si se toca en sitios cerrados, entonces (sustituye al tamboril) una especie de salterio quadrilongo con seis cuerdas (el tambor de los franceses) a que llaman Chunchun (sic)¹⁰”.

(10) DONOSTIA, P. *Cancionero Vasco*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1994, Tomo III, p. 1535. Estas palabras forman parte de un informe titulado “*De la Música del País Vascongado*” que se entregó al antropólogo Wilhelm von Humboldt en su viaje por el país en 1802 o quizá se le envió más tarde. Se ha creído que fue escrito por el erudito sacerdote durangués Juan Antonio Mogel. Pero acaso las palabras de la carta que José M^a Murga escribió al propio Humboldt se refieran a este informe y fuera José M^a Eguía el autor del mismo, o por no terminar este de hacerlo, se pasó el encargo a otra persona, el propio Mogel. No lo sabemos: “*Habrà como un mes que estuve en Vitoria y vi al amigo Eguia, con quien como Ud. puede suponer, hablé mil veces de Ud. Le pedí la música y Letras Bascongadas, y le he vuelto a escribir sobre ello, pero Vm y yo sabemos que la actividad no es la mejor de sus prendas, y además de eso ha estado un poco indispueto*”. Citado por BAGÜÉS, J. *La Música en la Real Sociedad Bascongada de*

Esta incorporación a la música culta de la pareja de instrumentos supone una cierta ruptura con la tradición anterior: se abandona el modelo de escala reducida y, además de escalar posiciones en el registro agudo, se incluye sin miedo el cromatismo en los repertorios que comienzan a incluir las melodías más de moda en cada momento. La tendencia anteriormente casi generalizada a la música modal¹¹ se escora hacia la tonal¹² y además, algo que lo distinguirá de otras flautas de la misma familia, el intervalo de semitono se produce entre la apertura del primer y segundo orificio¹³. La opción de escribir la música para txistu como instrumento transpositor se realiza también en estos años y se ha mantenido hasta nuestros días.

La aparición de un instrumento más grave, el *silbote*¹⁴, y la interpretación en conjuntos quedan atestiguadas, por lo que podemos suponer que el germen de la Banda tradicional de txistularis (dos txistus, silbote y atabal), se encuentra también aquí.

Otros elementos

Sabemos también que en el Seminario de Bergara se daba gran importancia a los tamborileros como acompañantes de las danzas populares y que el propio Conde de Peñafiorida compuso para ellos “*zortzikos y contradanzas*”, así como que Baltasar Manteli, miembro de una saga de músicos de origen

...

los Amigos del País. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1990, Tomo I, p. 224. Las hojas del informe están atacadas por un hongo que no permite la lectura de algunos fragmentos. De ahí los paréntesis para lo que se supone. La observación sobre la armadura musical parece referirse a la utilización de lo que hoy llamaríamos *txistus en sol*, no habituales. Sí concuerda, sin embargo, con la afirmación de Izueta: “*Txilibituak eta arratzak ere, askoz aundiagoak oi zituzten lenagoko danboliñak, oraingoak darabiltzatenen aldean*” (Los txistus y tamboriles que usaban los antiguos tamborileros eran también mucho mayores que los que usan los actuales). Op cit, p. 72.

(11) Sobre las melodías anteriores a la reforma ilustrada puede verse, ANSORENA, J.I. “*Izueta eta Albenizen musika bilduma*”. En: *Txistulari*, nº 163 (Erretereria, 1995).

(12) El contraste se observa fácilmente comparando las melodías de la colección Izueta-Albéniz con las publicadas en el informe “*De la Música del País Vascongado*” anteriormente citado.

(13) En la mayoría de las flautas de este tipo extendidas por el mundo, el semitono se produce entre el segundo y tercer orificio.

(14) Entre las piezas musicales de dicho informe aparece una titulada así: *Silbote*.

italiano y colaborador del Seminario de Bergara, también interpretaba al silbo diversas músicas¹⁵.

En la invención del txistu y tamboril vascos, hay otro elemento importante: la creación de los géneros propios de su música. Desde antiguo existían algunas melodías para usos tradicionales bastante generalizadas: *Zezen soinua*, para festejos taurinos; *Alkate soinua*, para acompañamiento de la Corporación municipal o autoridades; *Kontrapas* y *Zortziko*, para su uso como danzas... Sobre estos modelos elementales, los propios ilustrados y los músicos, muchas veces extranjeros, que trabajaban en su entorno realizaron una tarea de renovación considerable:

“En el día de hoy, se ha apropiado a estas canciones la elegancia, variedad y complicación del contrapunto que distingue el gusto musical de estos tiempos; pero sin disputa deben esa adquisición al gusto de los Extranjeros que tanto han (ensanchado los límites?) de la música, mas que a los esfuerzos de los músicos del País (sic)”¹⁶.

Como consecuencia de ello, en nuestros días el repertorio más antiguo de los txistularis está constituido por obras de estos géneros creados en la época de la Ilustración, aunque los años posteriores han ido también dejando su depósito.

Asimismo, la generalización de los Txistularis municipales asalariados, que tendrá gran importancia en la elaboración de la actual tradición txistulari, incluido su traje de gala¹⁷, se debe en gran medida a este movimiento¹⁸.

(15) BAGÜÉS, J. Op cit, Tomo I, p. 33, 63, 220 y siguientes. Sobre los Manteli: GARAI COEHEA, P. *“Los Manteli, una saga de clarines durante el siglo XVIII”*. En: Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección (San Sebastián, 1994), Música 7, p. 127-143. El P. Donostia cita la antigua revista *La Zarzuela* que da testimonio sobre su habilidad: *“De Baltasar de Manteli, natural de Vitoria (1748-1831), se cuenta que tenía tal habilidad, que podía tocar dos silbos a la vez, y en esta forma piezas de gran dificultad; por ejemplo, unas variaciones sobre el tema Oh, cara armonía de Il Flauto Magico, de Mozart”*. DONOSTIA, P. *Obras completas*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1983, Tomo II, p. 263.

(16) *“De la Música del País Vascongado”*. Op cit. p. 1533.

(17) Los trajes de gala de los txistularis municipales vascos son variantes diversas del antiguo *traje de golilla*. Sobre la formación de la Banda de Txistularis, tiene una visión original: ENRÍQUEZ, J.C. *La formación de la orquesta tamborilera vasca. Sus contextos históricos y culturales (s. XVIII-XIX)*. En: Eusko Ikaskuntza, (Bilbao, 2008), Musiker, 16, p. 117-140.

(18) SÁNCHEZ EQUIZA, C. *“La aparición del tamborilero municipal: txistu y poder en los siglos XVII y XVIII”*. En: *Txistulari*, 172 (Errenteria, 1997). p. 75. Del mismo autor: *Del danbolin al silbo. Txistu tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Euskal Herriko Txistularien Elkarte. Pamplona, 1999.

En las zonas más alejadas de la influencia de la Ilustración vasca, algunas de Navarra, Lapurdi y Zuberoa, también en la Gascuña, se usa una flauta más pequeña acompañada por el salterio de cinco cuerdas, que se conoce como *txirula*¹⁹, nombre término del euskara asimismo genérico para las flautas.

La denominación “txistu”

Iztueta utiliza de forma constante en su obra la denominación *danboliñ* para referirse al músico que interpreta esta pareja de instrumentos. En algún caso asimismo el término *txilibitulari*²⁰. Y, cuando quiere diferenciar entre ambos instrumentos, lo habitual es que los llame *txilibitua* (la flauta) y *arratza* (el tamboril). Este uso, por otra parte, ha permanecido en el lenguaje popular hasta nuestros días en el ambiente más rural, donde eran también habituales otros apelativos²¹: *ttuntuneroa*, *danbolinteroa*, *txuntxuna*...

El nombre *txistu*, derivado sin duda del euskara (*zistu*, *fistu*, *txistu*= *silbido*) se generaliza a partir de la segunda mitad del siglo XIX en los ambientes más urbanos. En esa época y ambiente, el instrumento conoce cierto estancamiento e incluso retroceso por la competencia de otras agrupaciones musicales: murgas, bandas, rondallas... Pero, en la interpretación de las danzas tradicionales, sigue teniendo un bastión inexpugnable. Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, la competencia del acordeón diatónico será enorme. En ese ambiente de crisis, se interpreta el derivado *txistulari* como de mayor nivel musical que la anterior denominación. Asimismo, los recién surgidos nacionalistas otorgan a *txistulari* un valor más castizo por ser palabra de origen netamente vasco. Seguramente la brevedad y concreción del término, frente a *txilibitu*, que significa también flauta en sentido genérico, tendrá algo que ver con su rápido éxito y expansión.

Más barnices

Frente a la importante crisis que conocen los instrumentos en el siglo XIX, el Carlismo, defensor del tradicionalismo y asentado en los ambientes más rurales, los apoyó como defensores de la *limpieza* en la diversión popular. El primer nacionalismo vasco, siguiendo la misma línea, desde sus albores a finales del XIX, acogió los instrumentos como símbolo de la más pura cultura

(19) En Gascuña, *flabüta*.

(20) Op cit. p. 100 por ejemplo.

(21) En todos estos nombres, el tamboril era lo característico frente a la flauta.

tradicional vasca, lo que supuso algunas ventajas y también inconvenientes, como el rechazo de determinados grupos sociales. El nacimiento de la Asociación de Txistularis del País Vasco en 1927²² dio nuevos bríos al instrumento. Se organizaron concursos de Bandas de Txistularis, lo que animó a músicos de gran categoría a escribir obras nuevas para este formato, que se publicaron en la revista *Txistulari* y se extendieron por todo el país. Eduardo Gorosarri, Jesús Guridi, Luis Urteaga, José Antonio Erauskin, Pablo Sorozabal, José Olaizola, el Padre Hilario de Olazarán, Víctor Zubizarreta, Manuel de Gainza, Luis Arámburu... forman parte de la ilustre lista de compositores de esta época. Con la Asociación surgió una práctica, los llamados *Alardes de Txistularis*, conciertos en que grupos numerosos de tamborileros se juntan para interpretar en común algunas piezas, con algún motivo festivo especial. Esta práctica ha tenido un gran desarrollo, expansión y evolución, de manera que en la actualidad son muchísimas las localidades vascas que los organizan anualmente, con buen éxito de público²³.

La Asociación de Txistularis fue además catalizador de un sentimiento de pertenencia a un grupo cultural que arraigó fuertemente entre muchos de los que habían elegido este instrumento. Desde antiguo, por los testimonios que nos han llegado, los txistularis solían ser personalidades singulares en la vida popular. Pero el optimismo de integrarse en una congregación con una tarea por realizar, creó líneas de fuerza y lazos de amistad profundos, gracias a los cuales surgió una generación de txistularis formidables que cubrieron los años centrales del siglo XX y marcaron nuestra pequeña historia: Isidro y José Ansorena, Demetrio Garaizabal, Bonifacio Laskurain, Miguel y Secundino Martínez de Lezea, Alejandro Lizaso, Joaquín y Manolo Landaluze, Primitivo Onraita, Félix Ascasso, Policarpo Garai, Pascual Okariz, Demetrio Iriarte, Santiago Irigoien... son algunos de los más destacados. Junto a ellos, el tamborilero más tradicional tuvo representantes que también han dejado huella histórica: Antonio y Mauricio Elizalde, Serafín Amezua, Alejandro Aldekoa... Personas que creyeron que hacían algo más que soplar en un chiflico de palo y que siguen siendo modelo para sus herederos.

Con la guerra del Alzamiento franquista, la Asociación quedó desecha y el txistu, aunque bien visto por los carlistas, fue motivo de sospecha para otros

(22) Para conocer la historia de esta Asociación, RODRÍGUEZ IBABE, J. M^a. “60 urte txistuaren alde. Historia de una asociación”. En: *Txistulari*, 129 (San Sebastián, 1987). p. 3.

(23) Euskal Telebista ha solido grabar varios de ellos y emitirlos con buenas audiencias. Además, otros instrumentos han imitado este camino: la *trikitrixa*, la *gaita*... Incluso instrumentos no tradicionales: acordeones, clarinetes...

grupos vencedores de la contienda. A pesar de la represión de la posguerra, en 1955 se pudo refundar y seguir con la publicación de su boletín trimestral musical y literario que ha resultado el mejor elemento de renovación del instrumento. Nuevos músicos se incorporaron a la escritura, incluyendo en ella, además de la Banda de txistularis, nuevas combinaciones: José M^a González Bastida, Tomás Garbizu, Rodrigo A. de Santiago, Lorenzo Ondarra...

Se había producido, desde mediados del siglo XIX, un alejamiento del tamboril respecto a otros instrumentos y agrupaciones, por lo que, el txistu mantuvo, en su carácter transpositor, una tonalidad que muchos identificaron como Fa sostenido y que no era sino la antigua *tonalidad brillante* de los instrumentos callejeros. Esto creó un pequeño mito sobre cuál era la *verdadera* tonalidad del instrumento²⁴, hoy ya superado con la generalización de instrumentos en tonalidades diversas (Fa, Sol, Mí o Mí bemol, La, Do, Sí bemol) según las necesidades y conveniencias del momento.

La constitución del *Grupo Experimental de Txistu*, en el año 1970, supuso una renovación musical para el instrumento que continuó tras su desaparición²⁵. En la actualidad el txistu vasco, tras una importante tarea de mejora en todos los terrenos (técnica, pedagogía, construcción de los instrumentos, oficialidad de los estudios...) compagina sus tareas más populares con incursiones en la música de concierto en muy diferentes ámbitos.

Desde la década de los ochenta del siglo pasado, es habitual la interpretación de obras en todo tipo de conjunto instrumental, en particular desde la composición y estreno, en 1982, del *Concierto para txistu y Orquesta* de Tomás Aragüés. Para las novedades sobre estos instrumentos, la revista *Txistulari* es la mejor fuente de información. En la actualidad, hay asimismo una asociación, *Silboberri*, que edita con frecuencia obras de autores contemporáneos.

Se ha escrito que en los últimos años los txistularis han perdido su lugar en la fiesta popular y callejera, por el cambio de mentalidad sobre esta, al que otros instrumentos tradicionales (trikitrixa, alboka, gaita...) se han adaptado mejor. Sin embargo, existe un grupo llamado *Mugarik gabeko tuuntuneroak* (Chunchuneros sin fronteras), que se presentan, en formaciones más o menos numerosas, en las fiestas de muchísimas localidades y alegran de forma siem-

(24) Sobre esta cuestión: ANSORENA, J.I. “¿El txistu en Fa sostenido?”. En: *Txistulari*, 225 (Erreñeria, 2011). P. 9.

(25) Ver: BIDEGORRI, I. “El Grupo Experimental de txistu de San Sebastián”. En: *Txistulari*, 82 (Bilbao, 1975). p. 15. También: HERNÁNDEZ ARSUAGA, J. *La familia instrumental del txistu*. Ed. Txistulari/ Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1977.

pre gratuita los ambientes más populares. Además de la larga nómina de grupos de txistularis de todo el país que, en las fiestas de sus pueblos, participan con intervenciones de importancia.

Es cierto que en el siglo XX ha surgido un nuevo concepto de música, *la música de consumo*, en la que nuestro instrumento no ha tenido prácticamente entrada, quizá condicionado por su historia y por sus propias características. Pero, a pesar de la creencia generalizada, fuera de ella, también existe vida musical. Los txistularis son un ejemplo de ello.

Hará falta más tiempo para opinar sobre esta cuestión con la perspectiva adecuada. De momento, hay terrenos (danzas tradicionales, protocolo municipal,...) en que el sonido del txistu sigue siendo muy importante y otros nuevos en que ha entrado con éxito.

Jose Ignazio Ansorena
Txistulari

LA FARMACIA-MUSEO ARAMBURU DE PLENTZIA (VIZCAYA)

Aparato de Dujardin para llenar ampollas (Foto E. Aramburu).

Hacía tiempo que deseábamos ir a Bilbao. Desde que en el pasado mes de junio conocimos a Enrique Aramburu Araluce en el Congreso de Historia de la Farmacia celebrado en Alcalá de Henares, teníamos ganas de cumplimentar la invitación que nos hizo para visitar su Farmacia-Museo. Y hasta Bilbao nos fuimos el pasado mes de noviembre. Encontramos la ciudad preciosa, cosmopolita, abierta.

A Plentzia se va estupendamente en el metro. Los apenas 25 kilómetros que lo separan de Bilbao, se hacen en poco más de 45 minutos, y de paso se puede comprobar cómo se conserva la tradicional amabilidad bilbaína con el forastero.

En la vieja farmacia de Plentzia

En la puerta de la estación nos espera ya Enrique y, sin más dilación, vamos directamente a su Farmacia-Museo. Lo primero que llama la atención, al margen de las gruesas paredes de piedra del edificio, es que, efectivamente, se trata de una farmacia en activo que dispone su museo junto al despacho cotidiano de medicamentos. Nada más entrar, nos muestra las viejas baldosas hidráulicas del suelo original, así como los techos decorados con dos querubines, uno con la copa de la Farmacia, el otro con un albarelo de quina. Estos detalles muestran ya que nos encontramos en un establecimiento donde siempre se ha cuidado el buen gusto, la elegancia. No olvidemos que allí mismo, durante décadas, se celebraron las tradicionales tertulias de rebotica, formadas, generalmente, por un selecto grupo de amigos del farmacéutico que solían debatir de lo divino y de lo humano, mientras entretenían las preceptivas y tediosas permanencias del titular en su establecimiento. Por cierto, entre los tertulianos de Plentzia se contaba el mismo Miguel de Unamuno durante sus estancias en la villa.



Juego completo del capsulador de Mostard (Foto E. Aramburu).

Otro detalle no menor. Enseguida Enrique nos presenta a sus compañeras de trabajo: su esposa Sonsoles y tres farmacéuticas más, que, mientras, visitamos el Museo, prosiguen laboriosas la tarea de atender clientes y dispensar los medicamentos que solicitan.

Continúa nuestra visita, y nos cuenta Enrique que el 4 de enero de 1888 el joven licenciado Pedro Aramburu Mendieta, su abuelo, abrió por primera vez las puertas de su farmacia. Mientras lo narra, nos muestra la primera página del libro recetario donde se registran las modestas operaciones realizadas en ese día. En ese día, y en todos los siguientes hasta hoy, pues la farmacia conserva la totalidad de libros recetarios utilizados durante más de cien años hasta que, definitivamente, se impuso la forma digital de recoger esta información. Repetimos, todos los libros recetarios día por día, año por año.

Solamente la información contenida en estos documentos puede dar para una tesis doctoral. Pues, en efecto, a través de sus páginas podemos contemplar el paso de la farmacia magistral o artesana, a la farmacia industrial, primero del específico y luego de la especialidad farmacéutica tal como hoy la conocemos. También de los médicos, veterinarios y otros sanitarios que han ejercido en el entorno de Plentzia, ya que durante mucho tiempo fue la única farmacia establecida en la zona. Repasando por encima las primeras recetas despachadas, se aprecia la gran cantidad de medicamentos veterinarios que se componían entonces. Así se lo hacemos saber enseguida al gran estudioso de la historia de la veterinaria vascongada, José Manuel Etxaniz Makazaga, por si puede resultarle útil consultar estos libros oficiales.

Sin salir del ámbito documental, hay que destacar también la conservación de un libro copiador. Se trata de un volumen formado por finísimas páginas de papel biblia donde están calçadas las cartas y la correspondencia dirigida desde la farmacia a sus principales proveedores. Pero no sólo de drogas o de medicamentos, sino también de materiales de laboratorio y de otros objetos sanitarios. Se trata de cartas, albaranes, facturas, catálogos y demás documentos con listas de utillaje y productos con sus precios, que constituyen, asimismo, una magnífica fuente de información sobre la farmacia de la época.

A la altura de la colección documental está la riqueza de la biblioteca de la Farmacia-Museo Aramburu. No han dudado los sucesivos titulares de la misma en adquirir en todas las épocas, los textos necesarios para estar al corriente de las novedades científicas que se producían en cada momento. Fruto de todo ello es la magnífica colección de libros farmacéuticos que conservan, lo mismo farmacopeas, formularios o guías de medicamentos, que obras de Historia Natural, Botánica, Análisis clínicos y químicos, tratados, etc.

El Museo farmacéutico

Cuando inicia Enrique la tarea de explicarnos los materiales farmacéuticos expuestos, nos indica que apenas vamos a ver allí una mínima parte de los que tienen guardados en otros lugares. Nos habla igualmente de una enorme bola que se exhibía en una ventana, de color verde en situaciones normales, y de color rojo en épocas de epidemias para advertir a los viandantes de la circunstancia. Bola que ha cedido a cierto museo bilbaíno. Los objetos que se exhiben están dispuestos en los mismos anaqueles que, convenientemente restaurados, constituían el mobiliario de la farmacia Aramburu y de la farmacia Ruiz de Gopegui, esta última adquirida y amortizada en 1966 por Alejo Aramburu Gardoqui. Se trata de los mismos estantes y armarios con cajones de madera, divididos convenientemente en compartimentos, que siempre se usaron.



Vista de la Farmacia-Museo Aramburu (Foto Aitor Ortiz).

En la sección que llama Farmacia y medicamento, perfectamente dispuestos encontramos dos juegos de botes y albarelos de farmacia fabricados en Francia. Pero, cuidado, con los mismos productos en el interior que se anuncian en los artísticos rótulos externos. Es decir, botámenes usados y susceptibles de usarse todavía hoy. Lo mismo que los bellísimos frascos de cristal azul que siguen conteniendo en la actualidad las mismas cremas, pastas y ungüentos que tuvieron siempre, y que aparecen en las etiquetas.



Acceso a la Farmacia-Museo Aramburu (Foto Aitor Ortiz).

Magnífica es asimismo la colección de productos naturales, guardados en frascos rotulados. Algunos con las muestras puras y con las falsificaciones correspondientes, que de todo había. Los productos químicos imprescindibles para componer los medicamentos, tienen también su espacio y su representación. Lo mismo que el utillaje formado por balanzas y granatarios, morteros de todos los tamaños (desde los grandes que se usaban para machacar raíces, hasta los más delicados de cristal), pildoreros, tamices, dispositivos varios



Hornillo evaporador de líquidos
(Foto E. Aramburu).

para baño de María, ampollas de decantación de líquidos, alambiques, hornillos de varios modelos, molinillo para semillas, aparato de vacío para el llenado de ampollas viales, moldes para óvulos y supositorios, encapsuladores, sellos, papeles, etc.

Recipientes para envasar medicamentos de todas las clases, saquitos de papel, cajas de cartón de varios tamaños y toda suerte de frascos. Pero entre todos los recipientes farmacéuticos, nos llamaron sobre todo la atención unos manojos de fundas de papel para botellas de varios tamaños. Nos explicaron que se daban a las personas que acudían a la botica con sus bote-

llas de casa para introducir en las mismas los medicamentos líquidos. Sobre estas botellas se colocaban a modo de forro las fundas de papel para evitar los efectos de la luz solar y, encima, se pegaba la etiqueta con el nombre del producto. Curioso asimismo es el recipiente de barro donde se guardaban vivas las sanguijuelas para dispensarlas a demanda del médico. De hecho, vimos en el libro recetario algunos asientos de estas dispensaciones.

Hubo sin embargo un medicamento que, lo reconocemos, no habíamos tocado nunca con nuestras manos y que nos emocionó poder hacerlo: la famosa triaca magna. Allí estaba como un medicamento más, con sus correspondientes instrucciones de preparación, lo mismo que otros electuarios de aspecto pulverulento. Sólo por esto merece la pena desplazarse a Plentzia a visitar el museo.

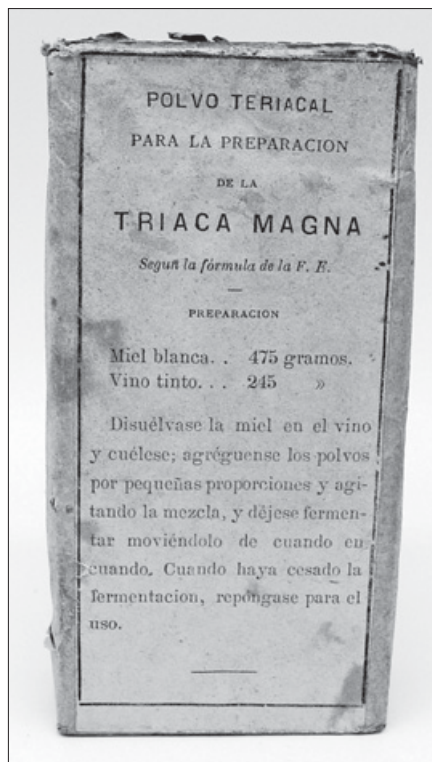
Hay, además, una variada colección de fármacos que muestran perfectamente el paso de la farmacia magistral a la farmacia industrial. Desde los medicamentos galénicos, a los específicos y a la especialidad farmacéutica.

Otra sección importante del Museo corresponde a la Farmacia y la clínica, en la que encontramos toda suerte de termómetros, esparadrapos, esponjas,

suspensorios, hilo y agujas de sutura, aparatos para dosificar el éter, botellas de oxígeno, pisteros, inhaladores, jeringas, pastilleros, etc.

Cómo desde 1931 Pedro Aramburu Mendieta era Titular farmacéutico municipal de Plentzia, para desarrollar convenientemente el reconocimiento de vinos, alcoholes y otros alimentos, se vio en la necesidad de instalar en su farmacia un moderno laboratorio de análisis que dotó con el mejor material del momento. Encontramos en el mismo utillaje general, a base de autoclave, balanza de precisión, buretas, probetas, frascos de Woolf, cápsulas, crisoles, generador de oxígeno, matraces, retortas, refrigeradores, tubos de Liebig, copas (graduadas y sin graduar), frascos lavadores, erlenmeyer, cristalizadores, pipetas, etc. Ya más específico de los análisis bromatológicos, contemplamos perfectamente rotulados los alambiques de Dujardin-Salleron y de Collín, alcoholómetro de Gay-Lussac, aerómetro de Baumé, lactodensímetro de Quevenne, estuche alcohométrico, butirómetro, etc. Y utilizados preferentemente en analítica clínica: microscopios, aglutinoscopio, escupidera, cajas de Petri, estufas de cultivo, aguja de Frank, hematómetro, hemoglobínómetro, ureómetro, uricómetro, urinómetro o la pipeta de Westergren, entre otros muchos útiles analíticos.

Naturalmente, tal variedad de materiales de laboratorio son fruto de la paulatina modernización de las técnicas de análisis, pues desde diciembre de 1951 al frente de la botica Aramburu de Plentzia se halla el menor de los cinco hijos de su fundador, Alejo Aramburu Gardoqui, que simultaneó los estudios



Polvo triacal para la preparación de la Triaca magna (Foto E. Aramburu).

de Farmacia con prácticas en el Laboratorio de Análisis químicos y bacteriológicos del doctor Maestre Ibáñez, en Madrid. De allí pasará, ya licenciado en Farmacia, al laboratorio de análisis del Asilo de San Rafael, también en Madrid. Después de unos años trabajando en el campo de los análisis clínicos en Bilbao, tras la guerra civil se integró en el laboratorio farmacéutico FAES en Lamiako (Vizcaya), ingresó luego en el cuerpo de Inspectores farmacéuticos municipales, estableciéndose ya al frente de la botica familiar de Plentzia. Allí permaneció hasta que en 1982 pasó la propiedad de la misma a su hijo Enrique Aramburu Araluze, que hoy la dirige.

Una farmacia centenaria

Cuando en 1988 se produjo el primer centenario de la Farmacia Aramburu de Plentzia, se hizo una catalogación sistemática de todos los materiales custodiados en la misma. Con todos ellos se realizó una magnífica exposición en el Casino de la villa que atrajo numerosísimos visitantes, tanto de estudiosos del pasado de la farmacia como de simples curiosos. Sin embargo, el objetivo era remodelar la propia farmacia para instalar en la misma a modo de museo la rica colección de materiales que atesora. A partir de 2008 se inician las obras, y hoy podemos contemplar la Farmacia-Museo de Plentzia en el mismo lugar donde ha estado desde hace más de cien años. Y ello sin dejar de ser nunca una oficina de farmacia preocupada, ese fue y es su principal activo, por dar el mejor servicio farmacéutico a la villa.

Tal vez sea este el mérito más notable de esta Farmacia-Museo: el hecho de encontrar en la misma los libros, documentos, drogas, medicamentos y materiales de laboratorio que allí mismo se usaron en otras épocas. No se trata, por tanto, de una colección formada con objetos traídos de fuera. Nada de eso. Lo que allí hay es lo que en algún momento se necesitó para ejercer, con profesionalidad y cariño, el trabajo de tres generaciones de farmacéuticos.

José María de Jaime Lorén
Universidad CEU Cardenal Herrera (Valencia)

*RAFAEL MUNOA: ARTISTA Y COLECCIONISTA**(NOTAS SOBRE SU FONDO FOTOGRÁFICO)*

Rafael Munoa Roiz (Donostia/San Sebastián, 1930-2012) además de dibujante artístico, diseñador de joyas, tasador de obras de arte, investigador, y experto en platería, –aunque a él le gustaba llamarse artesano, y no artista– fue coleccionista de todo tipo de objetos a lo largo de su vida, entre ellos, fotografías.

Desde joven fue atesorando una de las colecciones fotográficas más interesantes de nuestro entorno, colección no muy extensa pero sí de gran calidad, a la que se han ido acercando a lo largo del tiempo, curiosos, estudiosos, artistas y fotógrafos, para tomar prestadas algunas de sus imágenes, ya fuera para estudio, exposición o ilustración de alguna publicación.

Se trata de una colección mermada por el tiempo, que según contaba Rafael, había ido formando por gusto, afición, interés y curiosidad estética²⁶.

Estas fotografías, que luego han pasado a constituir el Fondo Fotográfico Rafael Munoa de Kutxa Fundazioa, estaban guardadas inicialmente en sobres de papel y plástico, y muchas de ellas provenían de la casa familiar donde Rafael compartió infancia –vivía en el mismo bloque– con Miguel y María, hijos del fotógrafo Miguel Aguirre Aristeguieta²⁷.

Son imágenes originales, de pequeño formato y su estado de conservación general es bastante regular. Y son de gran interés tanto para el estudio de la historia de la fotografía de nuestro entorno como para conocer la historia de la capital guipuzcoana.

Tuve conocimiento de la colección fotográfica a través de Juan Ignacio Querejeta. Ambos eran muy amigos y últimamente solían quedar los sábados a charlar un rato en la parte vieja donostiarra. En una de esas ocasiones, y dado que yo andaba investigando sobre la historia de la fotografía en Gipuzkoa, le pregunté sobre su colección de fotos, algunas de cuyas piezas había visto ya publicadas en diferentes libros. Me dijo amablemente –como por otra parte hacía con todo el mundo– que me pasara por su comercio de la calle Aldamar para echar un vistazo a la colección cuando quisiera. Así lo hice y comprobé

(26) Información recogida en conversaciones durante los meses de julio y octubre de 2011.

(27) Miguel Aguirre Aristeguieta (Donostia-San Sebastián, 1867-1924). Sus hijos Miguel y María continúan con el negocio fotográfico hasta 1965.

que la muestra era muy interesante y merecía catalogarse y estudiarse con más profundidad. Le propuse un proyecto que comenzara el trabajo con la digitalización, la clasificación y la catalogación de las mismas, para después poder historiar las imágenes adecuadamente. Le gustó la idea por lo que en seguida me puse al trabajo acudiendo a la tienda dos tardes por semana, ocupando el espacio de una pequeña mesa en la trastienda del local.

La tarea de digitalización se prolongó desde julio a octubre de 2011, un tiempo que me permitió charlar con él en más de una ocasión mientras iba y venía de un lado a otro del taller. Comentábamos los sucesos del día, el trabajo, el arte, los recuerdos...

Acabada esta primera fase y tras la adquisición del fondo fotográfico por parte de Kutxa Fundazioa, un día de mayo de 2012 Rafael falleció repentinamente. No hacía mucho que había sufrido una caída y andaba incómodo, fastidiado, pero nadie preveía el fatal desenlace.

El último día que nos vimos le devolví el catálogo de la exposición recién inaugurada sobre “La Codorniz” en Madrid (noviembre de 2011), y que la hija de Álvaro de la Iglesia le había entregado en persona. Comentamos lo bien hecho que estaba, su calidad, y nos reímos sobre lo “ingenuos” que parecía algunos dibujos, sobre todo los relacionados con el tema sexual. “Eran otras épocas”, me decía.



(Portadas ilustradas por Rafael Munoa para la revista “La Codorniz”. Nos 1293, 1367, 1563)²⁸.

(28) www.ciudadpintura.com.

En ese tiempo tuve ocasión de conocerle un poco. Era ocurrente, irónico, tenía una sensibilidad artística muy fina, además de ser un gran conversador.

Educado y amable, podía estar en las antípodas de lo que tú defendías pero con el recurso de la ironía y la inteligencia era capaz de sortear todo tipo de cuestiones. Qué es lo que había detrás de esta ironía y de estas maneras de *gentleman* inglés, es algo que dejo a sus más allegados, aunque me pareció sentir en esos meses algo de una persona con una gran sensibilidad.

Su biógrafo y amigo personal el escultor Iñaki Ruiz de Eguino, dice de su faceta de coleccionista²⁹:

«Según comentaba Rafael su pasión es “la curiosidad estética”. El ayer, el hoy y un poco el mañana. Esta sensibilidad puede que aflorara durante sus años madrileños, frecuentando el rastro, hasta donde se acercaba para buscar postales antiguas con temas donostiarras. Con el tiempo ha ido reuniendo estampas, documentos y textos con el denominador común de su rareza. Entre esta colección personal hallamos el libro de los fueros guipuzcoanos, editado en Tolosa en 1696, o la vista de San Sebastián de 1838 elaborada por el general Arteche, gran artista y topógrafo, que fue ministro de Isabel II y otros muchos dibujos (en Fernando Altube: *De Biarritz a S.S. Dibujos, Grabados, ilustraciones, opiniones*, 1984). En este apartado cuenta con un apartado especial el dedicado al teatro miniaturizado, las curiosidades kitsch, etc.».

Munoa artista

Las primeras influencias artísticas que recibió Rafael Munoa en San Sebastián fueron las de Vicente Cobreros con quien aprendió el dibujo al natural, la del médico Agustín Ansa –gran amante del arte y excelente acuarelista– que le hizo conocer el paisajismo inglés, y la más importante, la de su padre Claudio Munoa Oraá de quien heredó el conocimiento y el saber artesanal del oficio de joyero.

Claudio Munoa fue un artesano joyero con autorización gubernamental para preparar y alear metales, un oficio que aprendió con Pablo Beiner en el local que este tenía en la alameda del Boulevard nº 11. Allí conoció después a Purificación Roiz Iribarren que mas delante se convertiría en su mujer, con la que abrió taller propio dedicado al diseño y venta de joyas.

(29) Rafael Munoa: [exposición]. Colección antologías (Fundación Social y Cultural Kutxa); nº 63. Donostia/San Sebastián: Fundación Kutxa, 1999.



(Establecimiento de Pablo Beiner).

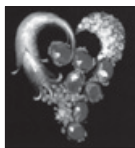
El oficio de joyero en aquella época era muy diferente al que conocemos en la actualidad. Además de piezas hechas con metales y piedras preciosas, se hacían aleaciones para todo tipo de aparatos médicos y ortopédicos e instrumentos de metal. Eran negocios ubicados en la zona del ensanche donostiarra, surgidos en las primeras décadas del siglo XX, al amparo del veraneo de la familia real y de la aristocracia que la acompañaba.

El padre de Rafael quería que su hijo estudiara música. Lejos de eso, calaron en él más profundamente la influencia de dos de sus tíos. Por un lado, su tío Ricardo, que había sido tasador del Monte de Piedad y se había formado en Pforzheim (Alemania), de quién aprendió el diseño de joyería, y de quien decía: *«era un obrero muy completo, sabía dibujar y proyectar, sacar fuego y engastar»*; y por otro lado, la influencia de su otro tío por parte paterna, el alsaciano Alberto Müller: *«que traía de Alemania colgantes delicados que suspendía de un árbol navideño, y colocaba junto al pesebre tradicional»*³⁰.

(30) Información recogida en conversaciones durante los meses de julio y octubre de 2011.



a



b



c

(Joyas diseñadas por la Casa Munoa: a) Mariposa de turmalinas, granates, zafiros y brillantes, en oro amarillo y plata. b) Dibujo preparatorio y c) Broche en forma de rama de brillantes, montura en oro y plata)³¹.

Tras estas primeras influencias, en 1949 se marchó a Madrid a estudiar óptica, ciudad en la que cursaba la carrera de medicina su hermano José Luis.

Allí se encontró con un mundo nuevo y sugerente. Además de estudiar siguió dibujando y colaborando como ilustrador en diferentes medios: “La Codorniz”, “Triunfo”, “La Actualidad Española”, “Telva”, “ABC”, “Blanco y negro”, “Diario Ya”, “La Voz de España” y “La hoja del lunes de San Sebastián”.

El periodo madrileño fue para él una época muy fecunda en contactos, amistades y viajes (Italia, Francia, Andalucía). Recibió el influjo de Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Menchu Gal, Luis García Ochoa y de la Escuela de Vallecas. Por otro lado es palpable su gusto por Picasso, Doufy, el cubismo y el futurismo, tal y como muestran las líneas y los colores brillantes que aplica a sus obras ya menos oscuras.

Sobre su estilo dice Ruiz de Eguino:

«... para él el dibujo era una evasión, el nexo conductor de todo lo demás, de la ilustración, del diseño de joyas, del humor que aprendió en sus años de “La Codorniz” junto Chumy Chúmez, Mihura y los demás; el dibujo, el humor y la ironía inteligente...».

«Era muy intuitivo, muy sensitivo y con una gran capacidad de análisis, pero no racional, sino de valor, de sentido común. Era un hombre de verdad, con sensibilidad artística. La ironía era una fuga para él»³².

Señala también el escultor que hay un aspecto muy detallista en el trabajo de Rafael Munoa. Un gusto por las cosas pequeñas, lo raro y lo mecánico,

(31) www.ciudadpintura.com.

(32) Entrevista con Iñaki Ruiz de Eguino, 22 de enero 2013.

todo ello muy unido a sus influencias familiares. Un aspecto, que según él, mezclarían ciencia y sensibilidad. Comenta asimismo que le gustaban mucho los objetos –en sus dibujos aparecen gran cantidad de ellos– y en los que hay, como ya hemos señalado, una clara influencia picassiana.



(Conmemoración de los 75 años de los trabajos joyeros de la familia Munoa. 1997)³³.

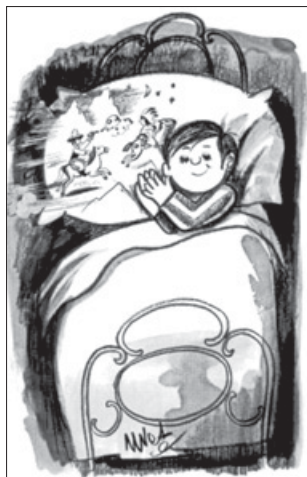
Dibujo, acuarela, color y humor, serían a grandes rasgos las características que Rafael aplica a sus ya conocidas ilustraciones. Paisajes y rincones de Donostia donde cobran protagonismo el ángel bueno, el diablillo, el vagabundo gordito y feliz, Sinforosa la cocinera, Mónica... En todas ellas despliega su peculiar estilo humorístico y están salpicadas de comentarios sobre la situación socio-política del momento, con un claro trasfondo de recuerdo infantil y sexual.

Resultan también muy interesantes los dibujos preparatorios de las joyas exclusivas que vendía Rafael en su tienda. Hechas por encargo, tienen un ligero sabor modernista o *art déco* clásico. En ellas adquieren gran protagonismo el color, las líneas en zigzag, la forma de látigo o las formas geométricas más cerradas.

(33) www.ciudadpintura.com.



a



b

(Dos obras características de R. Munoa; a) Puerto de San Sebastián. Cuadro en técnica mixta. 1956. 72 x 100 cm. b) Dibujo. Sin título)³⁴.

A todo lo anterior hay que sumar el trabajo de investigación sobre platería que realizó junto a Jorge Rabasco y Alejandro Fernández, editado con el título *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*.

Esta obra les llevó a recorrer durante diez años –de 1974 a 1984– muchos rincones de la geografía española en busca de objetos de plata que fueron localizando, dibujando, fotografiando y clasificando exhaustivamente. Hablamos de unos años en los que la riqueza platera del país estaba aún sin descubrir. No en vano, y –según Alejandro Fernández, coautor de la obra– a partir de esta publicación empezaron a surgir numerosos estudios locales sobre el tema³⁵.

El precedente de la *Enciclopedia...* es un librito pequeño escrito sobre el tema por Jorge Rabasco Campo titulado, *Los plateros españoles y sus punzones*, publicado en 1975, que Alejandro Fernández y Rafael Munoa decidieron ampliar. Los tres amigos trabajaban como anticuarios. Alejandro regentaba una tienda de muebles en la calle San Martín de San Sebastián, *Muebles Vicente*, que llevaba con su hermano; Jorge comerciaba con antigüedades y viajaba mucho por España, y Rafael tenía la tienda de joyas y antigüedades

(34) www.ciudadpintura.com.

(35) Entrevista con Alejandro Fernández, 15 de enero 2013.

de la calle Aldamar en San Sebastián. Se dedicaron durante largo tiempo a viajar por España localizando piezas de plata, que fueron clasificando rigurosamente, como ya hemos comentado anteriormente.

Una vez recopilado suficiente material contactaron con el catedrático de arte José Manuel Cruz Valdovinos. Este les animó a continuar con la labor y se comprometió a asesorarles y a prologarles la obra. Contaron también con el asesoramiento de Luis Montañés, experto en relojes e historiador. A pesar de que la editorial Aguilar iba a ser la encargada de sacar la obra a la luz, tras su quiebra, fue publicada en 1984 por la Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros, junto con la Federación Española de Anticuarios y Almonedistas.

A raíz de la publicación de la *Enciclopedia*, Rafael Munoa³⁶ aumentó el número de tasaciones y trabajos de expertización artística, además de realizar multitud de inventarios y testamentarias tanto a particulares como a instituciones oficiales. Amplió el abanico de sus contactos, conoció –entre otros– a Priscilla Muller de Sotheby’s, y colaboró con la Hispanic Society de Nueva York sociedad de la que era miembro. También formó parte de de la Real Academia de la Historia y de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

Munoa coleccionista

El Fondo Fotográfico. Algunas imágenes significativas

Las imágenes de este pequeño fondo, se remontan hasta las primeras décadas de la historia de la fotografía (la imagen más antigua es de 1864, un recorte albuminado del derribo de las murallas de San Sebastián). Se trata, en su mayor parte, de imágenes originales –primeras copias– sobre el desarrollo urbano de la capital guipuzcoana. Además hay bastantes paisajes de pueblos de Gipuzkoa, vistas del suroeste de Francia, y variedad de postales de la belle époque donostiarra, así como algunos ejemplos de rarezas de objetos y patrimonio artístico local.

Las fotografías han sido recopiladas a lo largo del tiempo. Aunque la colección, en origen, era bastante más amplia –«...tenía muchas más..., y cristales también..., pero las he ido regalando,...antes no eran tan importantes...» nos decía Rafael–, mantiene su gran interés histórico, documental y artístico.

(36) Conversaciones con Claudio Munoa, octubre 2011.

Entre los autores y atribuciones más interesantes encontramos a personalidades como: José Ortiz Echagüe, Lucien Roisin, Hermanos Neurdin, Leopoldo Savignac, Hauser y Menet, destacando sobremanera: Hermenegildo Otero, Miguel Aguirre, Valentín Marín y el pintor Rogelio Gordón, por ser éstos los fotógrafos locales que mejor documentan la historia de Gipuzkoa y su capital.

Las imágenes más antiguas del Fondo, que atribuimos a los fotógrafos Marín, Otero, y Aguirre, pertenecen a la época de los pioneros de la historia de la fotografía. Un periodo que abarca los años 1839 - 1874 y discurre entre el fin de la primera guerra carlista y el transcurso de la segunda. Y que culmina con el inicio de la Restauración monárquica de Alfonso XII una vez superado el sexenio revolucionario que había terminado con el reinado de Isabel II.

La visita de la monarca a la ciudad para tomar baños de mar por prescripción médica así como la construcción del ferrocarril del norte que se inaugura el 15 de agosto de 1864, son dos de los hechos más destacados de este momento histórico.

La ciudad, que se encuentra encerrada en una muralla, solicita al ministerio de la guerra el derribo de la misma, permiso que le es concedido finalmente el 4 de mayo de 1863.

Las tomas están realizadas con cámara de placas y positivadas en papel albuminado. Algunas de ellas, las mejor conservadas, son de gran calidad y nitidez. La técnica utilizada mayoritariamente en este primer periodo histórico es la del colodión seco para las imágenes posteriores a 1871, sistema con el que se agilizan mucho los procesos. Son recortes de pequeño tamaño, la gran mayoría de 8 x 11 cm. Los encuadres son sencillos y tratan de registrar el crecimiento de la nueva ciudad que surge a partir del derribo del recinto mural. A imitación de ciudades como Barcelona o París, las más representativas en el entorno, se da paso al ensanche de la nueva ciudad burguesa.

Un número significativo de imágenes nos permiten visualizar el inicio de la ampliación de la ciudad y la ralentización de las obras que se demoran hasta el final de la guerra. Tras ésta la expansión urbana, ya imparable, llega a su cota más alta en los años que siguen a la primera guerra mundial. La aristocracia francesa se traslada a Donostia desplazada a causa del conflicto en el continente.



(Autor desconocido. San Sebastián amurallada en el año 1864. Papel albúmina)³⁷.

En la imagen vemos una vista de la ciudad sacada desde la zona de Atotxa. En gran angular, lo que se aprecia en primer término es la muralla en su parte oriental, más concretamente el boquete que se abre en la zona de la Bretxa en el año 1863 y que ocupa la parte central de la imagen. Sabemos que hubo otra abertura de las mismas características en la zona de la Puerta Tierra, y que retrasó hasta 1864 el derribo definitivo del recinto.

Siguiendo a Fermín Muñoz³⁸ podemos distinguir además dos zonas de paseo. Una, a la derecha de la fotografía, es el Paseo de la Brecha detrás del murallón de la Zurriola. Una segunda zona ajardinada es el Paseo de Santa Catalina «... el elegido por la elegancia para lucir las galas, los meses que dura el verano».

Algunas de las localizaciones de las imágenes del Fondo son aún hoy en día difíciles de precisar. Es el caso de los edificios que se van construyendo entre el encauzamiento del río Urumea por el este y la calle Hernani en su confluencia con la Avenida por el lado oeste.

En otras, vemos también como surge el barrio del Antiguo a partir de la ampliación de la carretera en 1869. El resto de la ciudad eran prácticamente marismas o zonas menos accesibles: Amara, Morlans, el barrio de Loiola, la subida a Igeldo, la zona de Ibaeta, o la misma Ategorrieta en el camino a Pasajes, que era conocida con el nombre de “barrio de las puertas coloradas”.

(37) Todas las fotografías que se acompañan proceden del Fondo Fotográfico Rafael Munoa custodiadas por Kutxa Fundazioa.

(38) Muñoz Echabeguren, F.: “San Sebastián. El derribo de las murallas. El río urumea y los ensanches”. *BEHSS*. nº 36, 2002. p. 258.

Este fondo dispone también de interesantes fotografías del barrio del Antiguo. Un barrio que a partir de la construcción del Palacio de Miramar en 1893 sufre una transformación radical.

En 1883 se documenta la construcción de Toki Eder o Palacio Satrústegui en la ladera del monte Igeldo. Este edificio inspirado en el estilo arquitectónico del Renacimiento inglés del siglo XVII, –estilo Reina Ana–, sirvió en 1887 como primera residencia de verano a la Reina Regente María Cristina hasta que se levanta el Palacio Miramar y con él se produce la remodelación definitiva de toda la zona.



(Autor desconocido. Camino hacia el fortín del antiguo.
Foto anterior a 1888. Papel albúmina).

Esta imagen nos muestra el camino de bajada hacia el torreón del fortín del Antiguo y la ermita de Loretopea. A la izquierda de la misma vemos la entrada a la casa Barkaiztegi-enea y a la derecha se aprecia la subida desde el antiguo Paseo de los baños. Al fondo se vislumbra el torreón de Igeldo habilitado como fuerte en la segunda guerra carlista.

Detrás de la ermita y el torreón de Loretopea, al abrigo del promontorio rocoso, estaba el barrio de Barrenetxe, tal y como lo documenta *Txillardegí*³⁹.

(39) Alvarez Enparantza, J.L.: “Antigua 1900”; Ed. Kutxa, 1991.

El fin de la guerra y el traslado del antiguo campo de maniobras de Errege-soro (después Alderdi Eder) a la costa de Ondarreta, convierten este lugar a partir de 1893 en un conglomerado urbano de difícil clasificación. Una suerte de construcciones militares, palaciegas, industriales (entre ellas la fábrica de los Brunet), salpicada a su vez de caseríos.

Este barrio da un giro definitivo a su fisonomía en 1912 cuando se abre el parque de atracciones de Igeldo configurándose tal y como lo conocemos en la actualidad.

Otro de los aspectos destacables de la colección es el de las imágenes tomadas por el pintor donostiarra de origen asturiano Rogelio Gordón, gran parte reunidas en un álbum que se conserva íntegro. Tomadas en 1893, son en muchos casos “apuntes fotográficos” que el propio pintor registra con su cámara para posteriormente crear su obra artística. Prueba de ello es la colección de dibujos y pequeños óleos que se conserva en el Museo San Telmo.

Las fotografías de Rogelio Gordón (1860-1937), –pintor impresionista tardío, profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián– nos enseñan sobre todo, vistas del entonces extrarradio: Ategorrieta, Gros, Amara, Morlans, etc. Un viaje de claro sabor romántico a las zonas que en la actualidad están dentro del núcleo urbano de la ciudad.

Siguiendo los pasos de su padre, profesor de dibujo en Tolosa y pionero del arte fotográfico, e imbuido también en la tradición litográfica familiar de los “Hermanos Gordón” de la calle Embeltrán donostiarra además de sacar fotografías para su uso y disfrute personal, era un conocido coleccionista. Así lo corrobora el interesante catálogo de obras y objetos donados por el artista en 1937 al Museo municipal de San Sebastián.

Era amante de la arqueología y la historia y envió muchas de estas imágenes a instituciones como la Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de Guipúzcoa, la RR.AA de la Historia o el Museo Municipal donostiarra de San Telmo, instituciones de las que era miembro, colaborador y donante.

El ojo de Gordón es artístico, lírico podríamos decir, pero no hay improvisación en el momento de las tomas. Las fotográficas están muy pensadas. Hay una gran presencia de paisajes tratados a *plein air*, más en la línea suave de la Escuela del pintor Carlos de Haes, de la que era seguidor, que de la nueva corriente urbana del modernismo parisino. En este sentido la velocidad, la vida moderna, los cafés, el bullicio de las fiestas y reuniones de la nueva burguesía donostiarra no aparecen reflejados en sus imágenes, ni en el estilo ni en los temas.

Dentro de todo el conjunto es destacable la serie compuesta por imágenes que muestran una jornada de nieve en San Sebastián en el año 1893, algunas de cuyas fotografías podemos disfrutar en su obra pictórica.

Destaca también uno de los viajes que la comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Guipúzcoa realiza a Oñate y del que el propio pintor recoge testimonio. Esta excursión de interés arqueológico tiene como motivo principal conocer la arquitectura renacentista de la villa monumental y se recoge en la revista *Euskal Erria*⁴⁰.



(Rogelio Gordón. Vista sacada desde el Monte Ruso. Donostia. 1893. Papel albúmina)⁴¹.

(40) Revista *Euskal-Erria*: revista *Bascongada* San Sebastián, 1.º sem. 1893. P. 85-90, 177-181.

(41) Fondo fotográfico Rafael Munoa. Kutxa Fundazioa, 2012.



(Calzada medieval en Aitzgorri. 1893. Rogelio Gordón. Papel albúmina).

En el primero de los ejemplos el fotógrafo captura una escena desde el jardín conocido como monte ruso, actual Alderdi Eder. Al fondo se intuye el boulevard. A la izquierda de la imagen aparece uno de los extremos del casino de la ciudad, a la derecha el arranque de la calle Hernani. Hay una intencionalidad clara del autor de colocar la copa nevada de los árboles enmarcando la composición, a la vez que usa a los dos viandantes con sus capas oscuras acercándose hacia nosotros, completando así un cuadro cerrado y fantasmagórico.

En el segundo ejemplo queda registrado el camino medieval de San Adrián. Una imagen muy evocadora y de gran belleza que pertenece al género paisajístico, el preferido por Rogelio Gordón.

Todas las tomas son encuadres clásicos, realizados desde la altura de un observador corriente, con una composición tradicional de punto de fuga que reparte equilibradamente los pesos a ambos lados de la imagen. No hay ningún atisbo de experimentación, y algunas de las imágenes que vemos, las que el autor considera más interesantes, aparecen también ampliadas en el mismo álbum.

Desde el punto de vista técnico, las fotografías poseen escasa profundidad de campo. Están hechas con bajas velocidades de obturación, de ahí que algunas de ellas resulten bastante planas. Técnicamente correctas, su interés reside sobre todo en la sensibilidad y acierto de los temas elegidos. De carácter

documental, hoy día adquieren un valor añadido en razón de su antigüedad, reflejo de lo que fue Donostia y Gipuzkoa a finales del siglo XIX.

Otro de los conjuntos fotográficos de interés –a pesar de ser muy conocidas entre los coleccionistas– es la colección de tarjetas postales referidas a la belle époque donostiarra. Destacan las imágenes relativas a Alfonso XIII y su familia de veraneo en San Sebastián, junto con las del pretendiente carlista Carlos María de Borbón y Austria, y su mujer la princesa Berta de Rohan.



(Tarjeta postal de autor desconocido. La reina Victoria Eugenia y la infanta Beatriz en el palacio de Miramar de Donostia/San Sebastián. 1916ca.).

Los retratos de algunos de los participantes en la Segunda Guerra Carlista resultan de gran interés documental e histórico y fueron publicados en el año 2007 por el fotógrafo Juntxo Egaña en su libro *Las guerras carlistas en la fotografía*. Hay también varios retratos de los protagonistas liberales que combatieron en las mismas como Prudencio Arnao, sargento de miqueletes, Juan Pablo Lojendio o Nemesio Aurrecoechea primer jefe del batallón de Voluntarios de la Libertad de San Sebastián, así como un conocido retrato de la partida del Cura Santa Cruz de autor desconocido.

Por otro lado cabe destacar los numerosos ejemplos de vistas de San Sebastián, Biarritz o San Juan de Luz realizados en las imprentas del Lucien Roisin, Hauser y Menet ó los Hermanos Neurdin. Estas firmas, de origen suizo y francés, recalaron en Madrid y Barcelona y se dedicaron a la fotografía comercial retratando los rincones más representativos del país. Es la época de la popularización de la fotografía y de los largos veraneos de la aristocracia, en cuyo espejo se mira la población, pero artísticamente está lejos de la experimentación fotográfica de las primeras vanguardias que se están desarrollando en esos momentos en Europa.



(ND Photo. Vista de Hondarribia y Hendaia desde Guadalupe. S/f. Papel albuminado)⁴².

Son imágenes comerciales muy bellas, de gran calidad y creciente valor documental.

Citemos para terminar, los dos Ortiz Echagüe de la colección que desde el punto de vista comercial y artístico son las obras del Fondo más importantes. Se trata de dos retratos femeninos de formato medio (21 x 39, y 25 x 36) hechos sobre papel Fresson, típicos del estilo del autor, y de gran estimación popular.

* * *

(42) Fondo fotográfico Rafael Munoa. Kutxa Fundazioa, 2012.

Para finalizar, y como homenaje póstumo a Rafael Munoa, transcribo algunas de las palabras de su amigo Juan Ignacio Querejeta:

“Rafael Munoa era un intelectual y era un artista. En ninguno de estos dos conceptos se reconocía. Y era polifacético. Este término le era personalmente más aceptable. Aunque siempre decía de sí mismo que era más disperso que polifacético, que le parecía un vocablo barroco”. [...] “Consideraba cualquier trabajo bien hecho, fuese su autor mecánico, ebanista o alicatador, tan valioso como el suyo propio”.

“Acaso después de su familia lo que más amaba era su ciudad. Desde el Boulevard hasta Santa María y San Vicente, y desde Portaletas hasta el río, era su patria infantil. La llevaba en el corazón. Pero su amor no era acrítico. Su donostiarismo era atípico”.

“La casa de Rafael era como un baúl de sorpresas. Nada que ver con una casa acomodada de gente al uso. La decoración “le traía al paio”. Le interesaban los objetos. Las puertas de los armarios de sus hijos estaban pintadas por él con escenas de películas del oeste. Podías tener en tus manos manosearla, mirarla, y remirla una arqueta románica de hierro, o una jarra gótica, o un cofre de metal dorado renacentista con el escudo de Fernando el Católico o una figurita de porcelana comprada en una rebaja de PYC (Pajarón y Castelví), sin olvidar por supuesto, fotos de Cléo de Merodeé, de la Bella Otero o de nazis de las SS en el río misterioso de Igeldo y postales antiguas de San Sebastián”.

Para Juan Ignacio, Munoa ha sido,

“un amigo irrepitible. Un hombre de su tiempo, pero del suyo, no del de los demás. Un crítico duro, aunque su crítica iba siempre envuelta en tierna ironía. No añoraba el volver a ser joven porque no soportaría vivir en una generación que ha sustituido la ética por la técnica y el consumismo salvaje por la elección individualizada de lo apetecido. Un modesto maestro de la vida que nunca se creyó sus propios éxitos, hasta el punto de comentar, a la vista de su propio currículum que venía en el catálogo de una exposición suya: “éste debe de ser un tío importante”⁴³.

Donostia - San Sebastián, a 7 de marzo de 2014

Elisa Querejeta Casares

Historiadora, documentalista

Dpto. de Etnografía Aranzadi Zientzia Elkartea

(43) Entrevista a Juan Ignacio Querejeta. Enero 2012.