

ORGANOLOGIA POPULAR Y SOCIABILIDAD: EL BAILE DE LA CASILLA DE
ABANDO-BILBAO Y LA EXPANSION DEL ACORDEON EN BIZKAIA (1880-
1923)

Autor:

Aingeru Berguices Jausoro

Director:

Dr. Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga

(Departamento de Historia Contemporánea- Historia Garaikidea saila. UPV-EHU)

"Y será, hoy también, puro fariseísmo científico pensar que -como investigadores- uno el único depositario de la verdad y que antes todos los demás estuvieron en el error. Este fariseísmo existe, sin embargo, y es demasiado influyente además. Porque es "fariseísmo de cátedra".

CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Sarpe, Madrid, 1985, p. 288.

"La tradición de Bilbao. Porque Bilbao, como todo lo que tiene de verdad historia –otro diría como todo lo que progresa- tiene una fuerte, una fuertísima tradición, y un tipo fundamental que se transforma, pero no se altera. Sin que importe, ¡claro está! Que repetidos y copiosos aluviones de gente forasteras, de inmigrantes, vayan envolviendo y, al parecer, ahogando al núcleo tradicional y típico. Porque éste, que es lo orgánico y lo organizado, los domina, los absorbe, se los asimila y los transforma. Y hace de los dos una sola casta".

UNAMUNO, Miguel: *Sensaciones de Bilbao*. Biblioteca de Hermes 2º, Editorial Vasca, Bilbao, 1922, p.94.

"La voz del poeta canta / alto y fuerte a la vida plena.
La mía a lo más tose y planta / cara a la cotidiana pena"

"Cuando uno tiene el sueño ligero todo susurro le parece estruendo"

BERGUICES, Aingeru: *Cartulario de montaña*. Haya Grande, XI-2015.

"De toda palabra ociosa, darás cuenta rigurosa"

[Pareado anónimo labrado en la fachada del Ayuntamiento de Elorrio, s. XVIII.]



Mapa de Bizkaia. Luzarraga. 1898

INDICE GENERAL

| | |
|---|-----------------|
| Capítulo I PLANTEAMIENTO Y FUENTES | 17 |
| 1.1. Introducción | |
| 1.2. Objetivos | |
| 1.2.1. Exposición | |
| 1.2.2. El impacto del Acordeón en el Valle de Arratia. Su justificación | |
| 1.2.3. El caso del Triunfo del Acordeón en París. Su justificación | |
| 1.3. Interés de la investigación e Hipótesis | |
| 1.3.1. Hipótesis | |
| 1.3.2. Los Ayuntamientos como promotores de Bandas de Música | |
| 1.3.3. El Acordeón incitador al baile | |
| 1.3.4. Corolario | |
| 1.4. Herramientas metodológicas y abordajes contextuales: Sociabilidad, Etnomusicología e Historia Social | |
| 1.4.1. Definiciones | |
| 1.4.2. Notas sobre Método y Metodología | |
| 1.4.3. Lo diacrónico y la mudanza en la investigación. La periodización y las conclusiones parciales | |
| 1.4.4. <i>Habitus</i> musical y Acordeón | |
| 1.5. Fuentes documentales | |
| 1.5.1. Fuentes escritas | |
| 1.5.1.1. Documentación Municipal | |
| 1.5.1.2. El Noticiero Bilbaíno (NB.) | |
| 1.5.1.3. Crítica a las Fuentes escritas | |
| 1.5.2. Fuentes orales | |
| 1.5.3. Fuentes organológicas | |
| 1.5.4. Fuentes iconográficas | |
| 1.5.4.1. Fotografía | |
| 1.5.4.1.1. La fotografía como herramienta documental | |

- 1.5.4.1.2. Instrumento descriptivo de fotografías
- 1.5.4.2. La pintura y el Grabado como herramientas documentales
- 1.5.5. Fuentes sonoras
- 1.5.6. A modo de recapitulación de fuentes
- 1.6. Un modelo referencial: El triunfo del acordeón en París
 - 1.4.1. El estado de la cuestión
 - 1.4.2. La larga senda del mestizaje
 - 1.4.3. Sociedad de masas y acordeón cromático: *Musette* y *Java*
 - 1.4.4. Los diferentes ritmos regionales

Capítulo II LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD Y LA ORGANOLOGIA POPULAR EN EL ENTORNO DE BILBAO

..... 73

2.1. Sociabilidad popular frente a Sociabilidad burguesa en la Sociedad de masas (1880-1923)

- 2.1.1. Paseo y Turismo (Veraneo, Balneario y Baños de mar)
- 2.1.2. Del billar a la taberna
- 2.1.3. Espectáculos públicos
 - 2.1.3.1. Ópera, Teatro y Zarzuela
 - 2.1.3.2. *Euskal Soziabilitate Herrikoia*
 - 2.1.3.3. El Cuplé como canción de masas
 - 2.1.3.4. El Cinematógrafo
- 2.1.4. Espectáculos de masas. Nuevas formas de ocio popular
 - 2.1.4.1. Toros, novillos, carneros y gallos
 - 2.1.4.2. Frontón: Afición y apuesta
 - 2.1.4.3. Deporte y diversión de masas. El futbol.
 - 2.1.4.4. Otros deportes
- 2.1.5. Sociabilidad y fiesta
 - 2.1.5.1. El ciclo festivo anual
 - 2.1.5.1.1. Ciclo de clausura del invierno-Carnaval
 - Santa Águeda*
 - Carnaval*
 - 2.1.5.1.2. Cuaresma-Primavera y Mayos
 - 2.1.5.1.3. Ciclo de verano
 - La noche de San Juan*
 - Fiestas patronales 1880-1890*

Fiestas patronales 1890-1900

2.1.5.1.4. Ciclo de otoño

2.1.5.1.5. Ciclo de invierno

2.1.5.2. El humor bilbaíno y "lo *txirene*": la romería de Santa Lucía de Laudio

2.1.5.3. La fiesta canalla: la cencerrada

2.2. Sociabilidad y Organología popular: Músicos, instrumentos, músicas y baile en la sociedad de masas

2.2.1. Antecedentes del tema y estado de la cuestión sobre el mundo de los músicos populares en Bizkaia 1850 - 1880

2.2.1.1. Generalidades

2.2.1.2. El consumo musical

2.2.2. Medios musicales materiales y organización en códigos reconocibles

2.2.2.1. Instrumentos emparentados con el acordeón en Bizkaia

2.2.1.2. Órgano, Armonio, Música Religiosa e instrumentos de teclado

2.2.1.3. Bandas de música

2.2.1.4. Enseñanza de la música

2.2.1.5. Tamborileros

2.2.1.6. Dulzaina

2.2.1.7. *Alboka*

2.2.1.8. Pandereta

2.2.1.9. Guitarras, Estudiantinas, Rondallas, Violines y otros cordófonos

2.2.1.10. Zarrabete-Zanfoña y Gaita de odre-Cornamusa

2.2.1.11. Instrumentos musicales mecánicos: Pianos de Manubrio, Fonógrafos, Gramófonos, Gramolas y Aristones

2.2.1.12. Itinerarios de música vocal

2.2.1.13. Los objetos sonoros

2.2.3. Ordenes estéticos preferidos y sus límites en el baile

2.2.3.1. Catálogo de repertorio

2.2.3.2. El ciclo de la Jota

2.2.3.3. La forma musical, su elasticidad en las versiones de los músicos y nuevas sonoridades

2.2.3.3.1. Pervivencia de temperamentos antiguos

2.2.3.3.2. Las versiones de un repertorio elástico

2.2.4. Baile y performance en Bizkaia a finales del s. XIX

- 2.2.4.1. El baile popular- tradicional vizcaíno: del *Aurresku* al "Baile agarrado"
- 2.2.4.2. Performance popular y "corros de ciegos"
- 2.2.4.3. De la performance folklórica a la folklorística. Sus inicios en Bizkaia
- 2.2.4.4. Baile, Policía y Orden público
- 2.2.5. A modo de Conclusión General

Capítulo III El ACORDEON: ESTUDIO ORGANOLOGICO Y ENTORNO MUSICOLOGICO 290

- 3.1. La novedad organológica. Fuelle, Lengüetas, la Marca comercial
- 3.2. Breve cronología del acordeón hasta 1950
 - 3.2.1. Acordeón romántico
 - 3.2.2 Melodeón y acordeón bisonoro (incorrectamente llamados diatónicos)
 - 3.2.3. Melodeones: descripción
 - 3.2.4. Acordeones bisonoros y mixtos: Descripción
 - 3.2.5. Acordeón cromático y acordeón piano
 - 3.2.6. Acordeón de concierto
- 3.3. El Acordeón en Euskal Herria
 - 3.3.1. Estado de la cuestión
 - 3.3.2. Fuentes para una cronología del acordeón en el País Vasco
 - 3.3.2.1. Siglo XIX
 - 3.3.2.2. Siglo XX
 - 3.3.2.3. Los modelos grandes: Acordeón Cromático y Acordeón Piano
 - 3.3.2.4. Acordeón, Jazban y Orquestinas
 - 3.3.3. Lexicografía del Acordeón
 - 3.3.3.1. Introducción
 - 3.3.3.2. Acordeón, *Akordeoia*
 - 3.3.3.3. Filarmónica, *Filarmonika*
 - 3.3.3.4. *Soinu*
 - 3.3.3.5. *Trikitixa, Trikitrixa*
 - 3.3.3.6. Otros nombres en castellano y euskara

3.3.3.7. Discusión sobre "Manucordio"

3.3.4. La relación entre el acordeonista y su instrumento

3.4. El Acordeón en Bilbao. Nuevas aportaciones

3.4.1. Orígenes (1879 - 1898)

3.4.1.1. Primeras menciones al Acordeón

3.4.1.2. Segunda década

3.4.2. Primeros desarrollos (1898 - 1910)

3.4.2.1. Fuentes iconográficas

3.4.2.2. Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado

3.4.2.3. Las lengüetas de acero en los acordeones

3.4.2.4. La percepción de ilustrados y literatos

3.4.3. Un trípode para la diversión bailada: I El Acordeón adulto de Bilbao a Bizkaia (1910-1923)

3.5 Conclusión

Capítulo IV EL BAILE DE LA CASILLA EN ABANDO-BILBAO 380

4.1 Preliminares: Final y Origen

4.1.1 El estado de la cuestión

4.1.2 El disparo de salida: Descripción del contexto

4.2 Antecedentes

4.2.1 El baile en Abando antes de la primera anexión. Su topografía y su reflejo en la bibliografía de la época

4.2.1.1 Descripción general de la Anteiglesia de Abando

4.2.1.2 El baile en la Campa de Albia de Abando y Bilbao antes de 1868

4.2.1.2.1 La Campa de Albia. Topografía

4.2.1.2.2 El baile en Albia de Abando

El baile hebdomadario: Orígenes

Otras fuentes documentales

Modelo de amenización del baile público hasta 1880.

La romería de Albia

4.2.1.2.3 Algo sobre el baile popular en Bilbao desde mediados del siglo XIX

La Plaza Vieja o Plaza del Mercado

El Arenal

4.2.1.2.4 Otros lugares de baile en el Abando-Bilbao del último tercio del s. XIX

El cinturón de Anteiglesias: Bilbao, Deustu, Begoña

Romerías campestres y "Romerías de calle": Los tres circuitos

Los Campos Elíseos

Salón Gimnasio / Teatro Romea

El Olimpo

El Teatro Circo

Salón El Recreo, Salón La Naja, Teatro Vega

Otras sociedades de admisión pública o privada con programaciones de baile

Los Balnearios

Conclusiones

4.2.2 Una narrativa del desalojo Albia-La Casilla. La ideología expansionista sectaria de clase.

4.2.2.1 El dipolo Abando-Bilbao: La Anexión

4.2.2.2 La expulsión del "Paraíso de Terpsícore"

4.2.2.3 Consecuencias en Abando derivadas de la Anexión en lo musical y el baile público.

4.2.2.3.1. Cambio de jurisdicción

4.2.2.3.2. Modificaciones en el rol del tamborilero

4.2.2.3.3. Supresión de la Banda de música de Abando

4.2.2.3.4. Los últimos tamborileros de Abando

4.3. El nuevo asentamiento para una celebración renovada

4.3.1. Topografía de La Casilla.

4.3.1.1. Panorámica

4.3.1.2. Preparativos 1881

4.3.1.3. Preparativos 1882

4.3.2. La articulación del espacio de LC como factor de representación, cohesión, éxito, autoestima y autovaloración para los habitantes de Abando

4.4. El baile público de La Casilla (1882 - 1923)

4.4.1. Periodización y Análisis

4.4.2. Hitos

4.4.2.1. 1882 -1889 Desde los comienzos siendo Abando hasta la Anexión definitiva a Bilbao

4.4.2.1.1. Trama

Despegando con Música y Baile

La banda de música y otros asuntos

"Disen que viene Erreina visitar Bilbora..."

Nuevas dificultades y cambio de jurisdicción

Los otros musiqueros

El público

Periféricos

4.4.2.1.2. Conclusiones 1882-1889

La consideración de la celebración de La Casilla:

La parte musical del proyecto

Respecto del acordeón

La romería de La Casilla en el contexto cercano

4.4.2.2. 1890 - 1898 Desde la Anexión hasta las Ordenanzas Municipales de Alonso de Celada

4.4.2.2.1. Trama

El traspaso de poderes: ¡Qué siga la fiesta!

Pretendientes y bandas de música del baile de La Casilla

La romería regulada y los otros agentes del baile

Algo sobre otras romerías del antiguo Abando e inmediaciones de Bilbao

El público

Periféricos: La fiebre urbanizadora en La Casilla

4.4.2.2.2. Conclusiones 1890-1898

Acumulaciones de capital e hipertrofia romera

Sobre el quehacer de la banda de La Casilla

El resto del baile y sus músicos

Acordeón

La Casilla paradigmática

*1ª Actualización de la clasificación del Modelo de
amenización del baile público 1880-1910*

4.4.2.3. 1898 - 1910 Desde las restricciones de Alonso de Celada hasta la
integración de las romerías de calle en las fiestas patronales

4.4.2.3.1. Trama

Decreto y Restricciones: I La inestabilidad social

*Decreto y Restricciones: II Luces y sombras del Alcalde
Felipe Alonso de Celada*

*Decreto y Restricciones. III La búsqueda del Decreto, sus
contenidos y primeras reacciones*

*Decreto y Restricciones: IV Derivadas de la modificación
de las Ordenanzas Municipales*

La banda de música en funciones en La Casilla

*La amenización plebeya en La Casilla: I El asunto de los
Pianos de Manubrio*

*La amenización plebeya en La Casilla: II Los primeros
acordeonistas con nombre y apellido*

*La amenización plebeya en La Casilla: III Asociaciones
de ciegos y su poder en el baile. El cambio de paradigma.*

*La amenización plebeya en La Casilla: IV Músicos
tolerados, músicos desterrados*

La Casilla: I Su urbanización acelerada

La Casilla: II El reflejo del baile en el Noticiero Bilbaíno

*Evolución de las romerías y otros espacios de
socialización*

4.4.2.3.2. Conclusiones 1898-1910

*Inseguridad social y proceso de aculturación musical-
baile*

El baile de La Casilla

Conclusiones sobre los acordeonistas y el acordeón

Consideración del acordeón desde la literatura

Proyección de La Casilla en las romerías del entorno

El baile al agarrado

4.4.2.4. 1910 - 1923 Desde el ensayo del nuevo modelo festivo integrador hasta la proclamación de la dictadura de Primo de Ribera (13-IX-1923)

4.4.2.4.1. Trama

El nuevo modelo festivo bilbaíno

La desfallecida Banda de música de La Casilla

Los amenizadores de a pie de La Casilla o la cotidianidad festiva

Un trípode para la diversión bailada: II Expansión del modelo festivo por Bizkaia, Baile Dominical y Subasta de Plazas

Un trípode para la diversión bailada: III Casuística del baile al agarrado y su influencia en la expansión de la romería multiagentes

La Casilla desde lo urbanizado

4.4.2.4.2. Conclusiones 1910-1923

El tsunami de músicos populares

2ª Actualización de la clasificación del Modelo de amenización del baile público 1910 en adelante

Flujo ascendente de la afición al baile

Capítulo V EL NEXO GEOGRAFICO-SOCIAL DE BILBAO-ARRATIA: EL ACORDEON EN ARRATIA, INTRODUCCIÓN, EXPANSION Y DESARROLLO 1880-1936 592

5.1. El Valle de Arratia: geografía física y humana

5.2. Estado de la cuestión del acordeón en el Valle de Arratia

5.3. Planteamiento inicial del tema

5.3.1. Hipótesis de trabajo

5.3.2. Método y Fuentes

5.3.2.1. Fuentes organológicas. Análisis preliminar

5.3.2.2. Fuentes iconográficas. Análisis preliminar

5.4. Organología y vida musical del Valle de Arratia entre finales del s. XIX y comienzos del XX

5.4.1. Órgano, Armonio e instrumentos de teclado

5.4.2. Bandas de música

- 5.4.3. Enseñanza de la música
- 5.4.4. Tamborileros
- 5.4.5. Dulzaina
- 5.4.6. *Alboka*
- 5.4.7. Pandereta
- 5.4.8. Armónica
- 5.4.9. Guitarras, Violines y otros
- 5.4.10. Organillos, Gramófonos y Gramolas
- 5.4.11. El ciclo anual
- 5.4.12. La música vocal
- 3.4.13. Los objetos sonoros

5.5. Periodización del acordeón en el Valle de Arratia

5.5.1. De 1880 a 1912. Desde los primeros testimonios del acordeón en el Valle de Arratia hasta su introducción en la romería

- 5.5.1.1. Introducción general
- 5.5.1.2. Ejemplares
- 5.5.1.3. Testimonios orales
- 5.5.1.4. Los intérpretes
- 5.5.1.5. Resumen de este periodo

5.5.2. De 1912 a 1919. Desde la introducción del acordeón en los espacios públicos de amenización libre hasta alcanzar el rango de instrumento contratable para el baile de plaza con patrocinio municipal

- 5.5.2.1. Introducción
- 5.5.2.2. Fuentes literarias: el caso del “Valseo” en Areatza
- 5.5.2.3. Otras fuentes literarias, iconográficas y materiales
- 5.5.2.4. Dos cuestiones organológicas
- 5.5.2.5. Presencia de músicos y agrupaciones musicales en las romerías de Arratia
- 5.5.2.6. Los hombres y sus testimonios
- 5.5.2.7. Repertorio
- 5.5.2.8. Resumen de este periodo

5.5.3. De 1919 a 1937. Desde el primer contrato de “plaza” de un acordeonista hasta el fin de la II República en el Valle de Arratia

- 5.5.3.1. Introducción
- 5.5.3.2. Fuentes literarias: la constitución de las plazas en exclusiva
 - 5.5.3.2.1. Arantzazu
 - 5.5.3.2.2. Areatza
 - 5.5.3.2.3. Artea
 - 5.5.3.2.4. Dima
 - 5.5.3.2.5. Igorre
 - 5.5.3.2.6. Lemoa
 - 5.5.3.2.7. Zeanuri
 - 5.5.3.2.8. Zeberio
- 5.5.3.3. Otras fuentes literarias, iconográficas y materiales
- 5.5.3.4. Acordeonistas autóctonos y alóctonos
- 5.5.3.5. Repertorio
- 5.5.3.6. Resumen de este periodo
- 5.5.4. Desde 1937 en adelante
- 5.6. El entorno funcional del acordeón en el Valle de Arratia
 - 5.6.1. Introducción
 - 5.6.2. El acordeón en los medios institucionales
 - 5.6.2.1. La relación contractual con el acordeonista
 - 5.6.2.2. Otras condiciones del acordeonista, horarios y sistema de cobros
 - 5.6.2.3. Los impuestos y la aritmética de la romería
 - 5.6.3. El acordeón en sus actuaciones
 - 5.6.3.1. Acordeón, pandereta y voz
 - 5.6.3.2. La presencia del acordeón en las celebraciones del ciclo festivo anual
 - 5.6.3.3. La presencia del acordeonista en las romerías
 - 5.6.4. El acordeón en sus músicos
 - 5.6.4.1. ¿Quiénes eran los acordeonistas de Arratia?
 - 5.6.4.2. La motivación económica del acordeonista
 - 5.6.4.3. Conocimiento de música y baile del acordeonista
 - 5.6.4.4. Autoconciencia de la especificidad del acordeonista
 - 5.6.4.5. Acordeonistas ajenos al Valle de Arratia

5.6.5. Lexicografía del acordeón en el Valle de Arratia

5.7. Conclusiones

5.7.1. Respecto del estatus del acordeón y su relación con la institución municipal en el Valle de Arratia

5.7.2. Respecto de la historia organológica del acordeón en el Valle de Arratia

5.7.3. Respecto de los acordeonistas de Arratia

5.7.4. Respecto de la música de baile y del baile en el Valle de Arratia entre 1890 y 1936

Capítulo VI CONCLUSIONES GENERALES

..... 732

6.1. Intervalo 1880 - 1898

6.2. Intervalo 1898 - 1923

ANEXO

A.1. Abreviaturas más frecuentes usadas en el texto

A.2. Glosario

A.3. Textos escogidos de expedientes y extractos del Noticiero Bilbaíno por orden cronológico

A.4. Cronología de las Bandas de Música de La Casilla

A.5. Cronología de Estudiantinas y Rondallas mencionadas en el Noticiero Bilbaíno y otras fuentes

A.5.1. Listado de Estudiantinas entre 1880 y 1900

A.5.2. Listado de Rondallas entre 1880 y 1923

A.6. BERGUICES JAUSORO, Aingeru: "Sobre coreografías endógenas y exógenas en la danza popular moderna de raíz tradicional en Bizkaia" (2011)

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

FB.1. Fuentes Escritas consultadas

FB.1.1. Archivo Diputación Foral de Bizkaia

FB.1.2. Archivo Municipal Ayuntamiento de Artea

FB.1.3. Archivo Municipal Ayuntamiento de Igorre

FB.1.4. Archivo Municipal Ayuntamiento de Zeberio

FB.2. Fuentes Orales y Musicales

FB.2.1. Fuentes Orales

FB.2.1.1. Listado de Fuentes Orales del Valle de Arratia

- FB.2.1.2. Listado de Fuentes Orales de Bilbao y comarcas limítrofes
- FB.2.2. Catálogo de Fuentes Musicales
 - FB.2.2.1. Grabaciones históricas de acordeonistas vizcaínos
 - FB.2.2.2. Otras grabaciones de música popular vizcaína
 - FB.2.2.3. Discografía antigua del ámbito bilbaíno (DP)
 - FB.2.2.4. Discografía antigua vasca cotejada para la investigación (DP)
- FB.3. Organología
 - FB.3.1. Censo de acordeones del Valle de Arratia anteriores a 1940
 - FB.3.2. Censo de acordeones-tipo presentados en la investigación
 - FB.3.2.1. Acordeones Románticas
 - FB.3.2.2. Melodeones
 - FB.3.2.3. Acordeones Bisonoros
 - FB.3.2.4. Acordeones Cromáticos y Acordeones Piano
- FB.4. Catálogo de Fuentes iconográficas
- FB.5. Bibliografía

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO Y FUENTES

A lo largo de la confección de la investigación presente han sido muchos quienes advertidos superficialmente de su temática me han preguntado: "Bien, sí, pero ¿de dónde viene el acordeón?" Sé que lo que me demandaban era una respuesta breve y directa del tipo: "De Paris, del mismo lugar de dónde traían las cigüeñas los bebés cuando éramos pequeños". Independientemente de la falsedad de la respuesta y de que satisficiera al curioso, reconozco que para mí es a todas luces insuficiente como le sucedía a Jose Antonio Marina en la recepción de las definiciones de "ingenio" de Wittgenstein y Baltasar Gracián: "Admitir bultos que no se pueden inspeccionar y parecidos que no se precisan, es un recurso indolente... y no me convencen"¹. Por otro lado, observo que la pregunta se suma a tantas otras previas siempre con una primera parte del enunciado similar: "¿De dónde vienen... los vascos, el euskara, el genoma humano, los impuestos, la noción de dios,...?", que dan por supuesto un programa evolucionista incuestionable del que somos inconscientes a menudo, y que hace mucho tiempo quedó completamente devaluado por su incorregible determinismo subsidiario pero que seguimos utilizando para simplificar.

Sin querer ser grosero abordaría la pregunta inicial contestando que el acordeón no viene de ningún sitio ya que como instrumento musical que es, lo han movido las personas. Esta presunta trivialidad da pie, sin embargo, a enfocar hacia el universo de un artefacto cultural con una sustanciación material en elementos diversos, producto de diseños y tecnologías de amplio espectro, sometido a caprichos estéticos para hacerlo atractivo y objeto no escamoteable a las veleidades del mercado comercial. También presenta la curiosa característica de producir sonidos, sonidos humanamente articulados generalmente, con lo que se verá expuesto y arrastrado a las fenomenologías que suscita ese otro producto cultural inmaterial llamado música tan difícil de definir, dicho sea de paso. Por si fuera poco hasta aquí, la acción combinada de instrumento, música y humanos tanto en la ejecución como en la recepción y sus respuestas se producen dentro de tiempos y lugares concretos de representación que llamamos escenarios de performance sobre los que también impactan nuestras interpretaciones implacables. Ante tal acumulación de profundidades una respuesta convenientemente humilde a la pregunta primordial ¿de dónde viene el acordeón? quizás sería: "Viene del ser humano y su complejidad".

1.1. Introducción

La investigación que acometemos enraíza en otras preliminares que ceñidas a los límites del País Vasco de ambos lados del Pirineo fuimos llevando a cabo en el pasado con distintas intenciones y profundidades. Destacó entre ellas la que centró toda nuestra atención en el Valle de Arratia con dos campañas distintas; la primera fundamentada en el trabajo de campo extensivo entre 1984 y 1988 y una segunda más decantada en el cotejo de fuentes documentales entre 2004 y 2007. En la presente investigación hemos

1- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 17.

integrado e interpretado dicha información en un marco más general con el fin de fomentar el análisis comparativo entre la experiencia urbana de Bilbao con la experiencia rural de Arratia.

Con el carácter eminentemente focalizado de aquella investigación que se circunscribía a una comarca tan concreta de Bizkaia y a un espacio temporal acotado, se trataba de testar la potencia como cata de aquel encuadre en un campo inmaculado. Ya preveíamos que, entre las bondades de aquella elección se escondía la de que dado el caso de querer afrontar en ámbitos geográficos y temporales más extensos una temática similar, estaríamos alertados con antelación del coste personal que ello acarrearía. Aquellas primeras conclusiones prevenían de la magnitud del fenómeno del acordeón en conjunción con el baile público si se avanzaba en el proceso de extrapolación subsiguiente. En cambio, desde una óptica más heurística, pesaba la certeza de que el proceso evolutivo del acordeón dentro de los consumos culturales del Valle de Arratia no representaba un fenómeno isla respecto de la sociedad, la cultura, y los espacios de sociabilidad del ocio del entorno en que se enmarcaba, sino que involucraba a un universo más amplio dentro del que inevitablemente convendría circunscribir esa unidad cultural humana.

El texto que ahora se presenta es deudor de esta segunda inquietud. Ya se explicará cómo es que en ese proceso de búsqueda de espacios concomitantes para la expansión del acordeón y sus corolarios, nos atrevemos a lanzar una posible hipótesis sobre cuál fue el nexo que unió el baile público de La Casilla de Abando (incorporada con posterioridad al municipio de Bilbao) con Arratia. También se dará cabida a todo el aparato argumental que sostiene un fenómeno más seminal del que ese nexo concreto fue deudor.

Como en otros casos, su cierre final está permeado de cierta cultura anglosajona que propugna más un abandono definitivo que el logro de la completitud de la investigación. La esperanza del autor está puesta en que el corte umbilical con su producción haya acontecido al pasar la bocana del puerto, el capitán al timón y el atraque a la vista de una tripulación prevenida para la maniobra con el proel dispuesto a saltar al muelle a cazar el cabo de amarre en el noray, síntomas todos que auguran una feliz arribada al destino deseado.

1.2. Objetivos

1.2.1. Exposición

El objeto de estudio tiene como protagonista al acordeón pero, además, esta tesis aborda varios aspectos de la cultura vasca y de la sociabilidad del ocio ambos en entornos populares y en relación con la música, los instrumentos que la materializan en un tiempo concreto y el hecho usufructuario del baile. En concreto, se relaciona con la génesis y desarrollo del baile popular del lugar llamado La Casilla en Abando/Bilbao desde 1882 hasta 1923, atendiendo particularmente a la consolidación de un modelo novedoso de articulación de la danza y de la amenización musical en ese espacio que presuntamente fue replicándose por otros ámbitos del País Vasco. Para comprobar la

verosimilitud de lo anterior se presentará el estudio previo del caso del Valle de Arratia, un entrono rural, trabajado bajo esos mismos parámetros en el intervalo 1890-1936.

También es nuestra intención conceder especial importancia al fenómeno de la introducción y evolución en el espacio festivo vasco de modelos de instrumentos pertenecientes a la familia del acordeón. Para ello nos detendremos en repasar primeramente cómo fueron sus orígenes en París como ciudad referencial para la evolución del instrumento. Después de esa profundización sobre su génesis europea nos detendremos en analizar el mundo de la sociabilidad popular de la sociedad de masas en Bilbao para abordar lo correspondiente a organología, música y baile siendo ese el lugar apropiado para la descripción organológica de los tipos más relevantes de la familia del acordeón. Seguidamente, utilizando una técnica de lupa literaria cada vez de mayores aumentos, se abordará el estudio del Valle de Arratia bajo esos mismos parámetros para enfocarlo más tarde en La Casilla de Bilbao y, finalmente, volver a expandir el campo a toda Bizkaia.

Salvo excepciones que irán con su nota explicativa, cuando en esta investigación se mencione al “Acordeón” nos estaremos refiriendo a un instrumento compacto, con fuelle completo o partido en dos o tres tramos, que contiene en su interior lengüetas y en su exterior clavijeros móviles, con una o dos correas para ser colgado de los hombros y facilitar su manejo. En su construcción habrán intervenido distintas clases de madera (haya, nogal, aliso, álamo, palisandro, ocume), metal (latón, acero, hierro, calamina, plata y aluminio), cartón, cuero, badana, terciopelo o fieltro y algunos más en pequeñas cantidades como nácar de madreperla, cera, chapas de madera, barniz, hueso, marfil y celuloide (este material solo en piezas posteriores a los años treinta del siglo XX).

Tal variedad de componentes ingeniosamente dispuestos conforman un instrumento constreñido en un tamaño reducido o medio. Esta peculiaridad lo convierte en portátil, con una consecuencia asociada importantísima: posee el don de la ubicuidad. Todos los ejemplares que consideraremos sujetos a investigación fueron fabricados de manera seriada y semi-industrial, en ningún caso con anterioridad a 1880, y fueron concebidos con una función prioritariamente lúdico-musical más que decorativa.²

También intentaremos trazar el mapa del aprendizaje del instrumento y de sus repertorios en aquellos años, sus puntos de venta, las evoluciones de sus intérpretes y la senda prometedora de su éxito en el baile junto a variada pléyade musical. Pero al

2-Al definir de esta manera el instrumento, somos conscientes de que estamos descartando otras posibles realidades de modelos precursores de los que no nos vamos a ocupar. Sabedores de que esos prototipos asumen un pasado contrastado en otras latitudes, tenemos que hacer constar que los que hasta el momento hemos cotejado en el País Vasco de factura anterior a 1880 pertenecen a colecciones privadas no habiéndolos en los fondos de los museos locales. El estudio de trazabilidad de esos ejemplares ha revelado en abundantes casos una historia moderna de importación claramente documentada desde otras depositarias, habiendo sido adquiridos a coleccionistas, anticuarios o chamarileros. Por lo tanto, sin que neguemos que hayan podido tener su hueco funcional en nuestro territorio, desconocemos fuente alguna contrastada que nos pueda alumbrar sobre ese particular. Esta llamada de atención pretende provocar una cesura en la trama argumental de ciertos autores que, más ocupados en un modelo conceptual basado en la continuidad de la línea evolutiva del acordeón soportada en sus aspectos organológicos, puede llevar a pensar paralelamente en un uso social y musical diacrónico y permanente lo cual entra en colisión frontal con la concepción ideológica y las hipótesis de la presente investigación. Lo mismo se ha considerado con otros modelos de la familia organológica como concertinas y bandoneones que aunque encajan en la definición de acordeón dada no se han incluido por su uso marginal en el País Vasco.

detenernos en 1923, solo vislumbraremos sus exitosas décadas futuras en el País Vasco como Moisés la Tierra Prometida desde los altos del Sinaí.

Persiguiendo los mismos propósitos generales de rescatar y poner en valor todo un patrimonio material recluido y diseminado en fondos privados o generales que los hacían opacos, la investigación aporta también una colección iconográfica en gran parte inédita con su aparato crítico correspondiente. Salvo excepciones menores, todos sus documentos son coetáneos con el periodo estudiado y están referidos rigurosamente a la temática que en el texto se aborda. Una parte fue rescatada de archivos familiares dispersos por la geografía vizcaína que el azar nos escatimó durante el trabajo de campo de los años ochenta. Una segunda engrosa el archivo particular del autor en formato de Tarjeta Postal fruto de la búsqueda paciente durante años por derroteros del siglo (archivos institucionales, colecciones privadas, chamarileros y portales de internet), y una última son expurgos icónicos documentales de coleccionistas-vendedores de internet cuya adquisición nos ha sido inasumible.

También nos parece adecuado aclarar el por qué de la elección de los límites temporales de la investigación y por eso vamos a ello ahora. Varias son las razones para que 1880 haya sido la fecha de partida. Por un lado, había arrancado el sistema político bipartidista de alternancia en el poder impulsado por Cánovas como presidente de gobierno que conocemos como la Restauración con una nueva constitución refrendada en 1876 y con la reintroducción de la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII (1857-1885). En lo relacionado con el País Vasco, 1876 fue el año de aprobación de una nueva ley por el parlamento español, la ley del 21 de julio de 1876 interpretada como ley aboloria del sistema foral porque en 1877 el Gobierno central procedió a la supresión de las instituciones forales, Gobiernos forales y Juntas Generales. Desde un punto de vista sociopolítico emergía un nuevo mundo. Si bien es cierto que la aprobación provisional de un Concerto económico en 1878 seguía confirmando a las nuevas diputaciones provinciales un poder económico-fiscal que les permitía ampliar su campo de acción público. Finalmente, 1880 es una fecha referencial a adjuntar porque se trata de un año en el que el primer despegue industrial se consolidó en Bizkaia. Bilbao de villa mercantil iría transformándose hacia ciudad industrial y financiera, de modo que la sociedad de masas comenzaba a emerger en el nuevo Bilbao y su entorno.

Más en lo que concierne a nuestra especialidad, en 1880 quedaba suprimido el tradicional baile dominical de la Campa de Albia, pertenecido recientemente anexionado a Bilbao, procediéndose a su reconversión en espacio ajardinado y a la urbanización inmediata de toda la zona. Ese mismo año el Ayuntamiento de Abando que ya hacía una década había sido despojado de su jurisdicción y de la Casa Consistorial sita en el lugar, barruntaba la idea de construir una de nueva planta en el paraje llamado La Casilla y reiniciar su romería en aquella plaza, logros que culminaba en 1882. Un detalle más, hemos fechado las primeras menciones locales al acordeón en torno a 1880 señalando por tanto su entrada en la documentación escrita con el aditamento de reconocimiento para el instrumento que eso supone.

Para el otro extremo del intervalo de nuestra investigación hemos elegido un hito político, el levantamiento militar de 1923 con el que el general Primo de Ribera daba volquete al cacareo de políticos incapaces de converger ni dentro de su propio sector. Primo de Ribera se erigía en presidente dictador al ser refrendado por otro rey -esta vez el póstumo Alfonso XIII (1886-1941)- al que no le quedaría mucha cuerda ya que su excesivo gusto por los uniformes militares y su incapacidad le colocarían en la tesitura de verse obligado a abdicar ante el rechazo popular en 1931. En lo económico, para 1923 quedaba consolidada la segunda etapa del desarrollo industrial con una desorbitante acumulación de capitales en el País Vasco³. La suma de vectores políticos, económicos, los movimientos anticlericales y sindicales, y otros acontecimientos de estos años supusieron la génesis e instauración de unas condiciones previas definitivas de las que los sucesos posteriores como la guerra civil de 1936 serían eclosiones fraguadas. Paralelamente, en el campo musical que nos incumbe se daba un proceso mimético similar de conjunción de hechos que abocan en una derivada común como podrá corroborarse entre la coincidencia entre hipótesis y conclusiones que aún no desvelamos.⁴

1.2.2. El impacto del Acordeón en el Valle de Arratia. Su justificación

Una vez definido el encuadre temporal global de la investigación, contamos a título de ejemplo con el comentado estudio del caso del Valle de Arratia una parcela de Bizkaia en un intervalo temporal limitado. Servirá para evaluar la influencia del baile de La Casilla en la expansión del acordeón con su modelo de baile asociado por todo el territorio histórico una vez descrita, analizada e interpretada en profundidad la historia de este instrumento sometido al marco geográfico y humano indicado bajo este rubro. Como hipótesis planteamos que existe una cierta continuidad en las formas de expresión de la cultura popular vasca entre Bilbao y Arratia, y que, en cambio, esta continuidad con otras zonas o países no está garantizada.

La cronología parcial estudiada en Arratia presenta unas ligeras variaciones respecto de la global que ahora matizamos. El lapso temporal definido arranca desde las primeras menciones al acordeón localizadas en la zona en la anteúltima década del siglo XIX, hasta alcanzar junio de 1937, momento de la guerra civil española en que el Valle cae en

3- Para extraer una visión histórica de la época hemos consultado a MARTINEZ CUADRADO, Miguel: *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Alianza, Madrid, 1973. Para tener un acceso a la cotidianidad de la época y acercarnos al desastre de 1898 nos ha parecido interesante NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: *Tal como éramos. España hace un siglo*. Espasa, Madrid, 1998. Para entender las transformaciones derivadas del proceso industrializador en lo local se han utilizado como textos de referencia GONZALEZ PORTILLA, Manuel (dir.): *Bilbao en la Formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Fundación BBV, Bilbao, 1995, y GONZALEZ PORTILLA, Manuel (ed.): *Los orígenes de una metrópoli industrial: La Ría de Bilbao (2 Vol.)*. Fundación BBV, Bilbao, 2001. Para enmarcar la expansión geográfica y las transformaciones urbanísticas de Bilbao ha sido inestimable GARCIA MERINO, Luis Vicente: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*. HAAE/IVAP, Oñati, 1987. Sobre las relaciones de clase en la época citaremos a FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco 1880-1923*. Turner, Madrid, 1975 y desde una perspectiva más centrada en la historia social y en la sociabilidad de la sociedad de masas URÍA, Jorge: *Una Historia Social del ocio. Asturias 1898-1914*. UGT, Madrid, 1996.

4- Recordamos que el comienzo de la radiodifusión a nivel mundial se produjo en 1922 con una emisión de la BBC en Londres y que para el segundo semestre de 1923 ya lo hacía Radio Ibérica en la Península. El cine sonoro aún no se había comercializado pero existían ya los primeros prototipos. Por tanto, se ha de considerar nuestro intervalo temporal exento de influencia de ambos importantísimos medios sonoros de difusión de la cultura de masas, GARITAONAINDIA, Carmelo: *La radio en España 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda)*. UPV & Siglo XXI Editores, Madrid, 1988, pp. 14-18.

manos del ejército de Franco sublevado en armas contra la constitucional República Española.

En cuanto al habernos centrado en el Valle de Arratia no creemos que haya sido una decisión baladí ya que esta comunidad posee muchas características diferenciadoras a constatar. Su extensa y contrastada geografía física contiene y “encierra” a sus habitantes. Pero la inauguración del camino real o de carruajes en 1846 que atravesaba el valle uniendo Vitoria-Gazteiz con Bilbao, promovió los flujos de población locales en ambos sentidos⁵. Su forma de vida arraigada en la tierra en un territorio apartado hasta la llegada del tranvía en 1900, y un horizonte fundamentalmente de tipo agropecuario y endogámico ayudaron a que pervivieran en el tiempo, más que en otros lugares, usos y costumbres tradicionales en una comunidad intensamente vascoparlante; tanto era así que éstas singularidades llegaron a ser detectadas por algunos de sus propios habitantes⁶. Todo ello hizo que entre 1890 y 1937 el Valle de Arratia poseyera un considerable grado de especificidad dentro de la totalidad del territorio de Bizkaia y que fuera, además, una unidad funcional propia que a su vez se caracterizaba particularmente frente a otras.

Al mismo tiempo, sus fuentes documentales, literarias, orales, iconográficas y materiales en lo que nos ocupa, son lo suficientemente ricas y abundantes como para sostener una investigación consistente. El uso del acordeón en el Valle de Arratia ha sido continuado e intenso, excepción hecha de algunos pocos años de la posguerra. Igualmente, muchos de sus músicos tradicionales permanecieron en activo, apreciados y tomados como modelos de referencia en las zonas vecinas por las que se prodigaron ampliamente hasta su fallecimiento no hace demasiados años. Teniendo todo ello en cuenta, no parece descabellado argüir que la investigación llevada a cabo sobre este aspecto de la sociabilidad popular arratiana ha ayudado a definir unos comportamientos que podrán servir, posteriormente, como modelo de comparación y referencia.

1.2.3. El caso del Triunfo del Acordeón en París. Su justificación

Con el estudio del caso del Acordeón en el Valle de Arratia lograremos una visión del contraste sociedad de masas vs sociedad rural en un momento de enorme importancia contextual. Sin embargo, para validar el análisis de ese baile de La Casilla, su emergencia y las funciones que cubrió, o si ese proceso guardó relación con parecidos de otros lugares insertos en las mismas transformaciones hacia la sociedad de masas occidental se ha tenido que acompañar con un estudio de síntesis para la ocasión que el autor aporta y que se ha denominado "El triunfo del acordeón en París". En él se pormenoriza, cotejando las fuentes más reconocidas del momento sobre la materia en Francia, el proceso que llevó a la popularización del Acordeón dentro de la sociabilidad del ocio de la sociedad de masas parisina. Determinados modelos instrumentales, coreografías y repertorios coincidirán en tiempo y uso con el periodo elegido para

5- AGIRREAZKUENAGA, Joseba: *Vizcaya en el siglo XIX: Las finanzas de un Estado emergente.(1812-1876)*. UPV-EHU, Bilbao, 1987, p. 516 y ss.

AGIRREAZKUENAGA, Joseba: *Bizkaiko errepidegintza*. Giltz liburuak, Bilbao, 1987, p. 114 y ss.

6- Véase el caso de la organización del desfile del Ayuntamiento de Zeauri en Bilbao con motivo de la “1ª Semana Hospitalaria” de 1935 en Cap. III, 3.4.6. *Alboka*.

Bilbao y Arratia. A pesar de la diferencia de escala ya que no se ha de olvidar que esa urbe era una de las más grandes de la época en Europa, consideramos muy interesante su cotejo. Ciertamente, ofrece otra visión sobre un mismo proceso evolutivo por un lado; por otro, se puede corroborar la influencia centrífuga efectiva que emanó desde lo urbano e industrial hacia la Bretagne una región rural francesa de fuerte cariz identitario, ayudándonos desde el símil a elaborar el correlato de nuestra particular dicotomía Bilbao-Arratia.

Resumiendo, dentro de un mismo intervalo temporal (1880-1923) dos son los marcos espaciales de estudio elegidos sobre los que emitiremos conclusiones. Se trata el primero de uno local y concreto, el que se delimitó para solaz y divertimento público en el citado lugar de La Casilla, y un segundo rural con dos vertientes. Por un lado el Valle de Arratia en donde lo sistemático y la profundidad han sido llevados a rajatabla, y otro más general y globalizador que corresponde al del resto del territorio vizcaíno fijándonos tanto en sus centros aglutinantes de población como en sus polos referentes en los ámbitos de la sociabilidad festiva rural.

1.3. Interés del trabajo e Hipótesis

1.3.1. Hipótesis

Pensamos que el interés de la investigación presente es alto debido a que el rebufo que los estudios de rango etnomusicológico en sus aspectos de historia social de la música sufren por parte de la antropología social, ha hecho pasar por alto cuestiones como el tema que nos ocupa. En efecto, una parte de los estudios antropológicos circunscritos al País Vasco que incumben a lo social y cultural continúan enfrascados en desbrozar las múltiples particularidades del fenómeno ritual y festivo en las colectividades de la periclitada sociedad rural vasca de ciclo agrícola.

Por el contrario, otro sector elabora sus narrativas enfocando su observación hacia el fenómeno efervescente de la recuperación de las fiestas populares y otros similares de la sociabilidad urbana acontecidos a partir del final de la dictadura franquista. Estos contextos suelen ser contemplados bajo hermenéuticas relativas a los procesos de desacralización, la influencia de lo global y acceso de nuevos agentes festivos, la ciudad como comunidad liberadora, la multiculturalidad, etc.

Entre ambos campos de estudio se abre todo un enorme paréntesis de casi cien años en el que se ha de insertar la investigación que nos ocupa. Su importancia radica en que lo sucedido en todo ese lapso es lo que concierne a la creación del sustrato socio-cultural que acabará acogiendo a las neonatas fiestas populares a partir de 1975 (ya las hubo en las dos primeras década del siglo XX y mucho más antiguamente), por un lado. Por el otro, con el advenimiento de la sociedad de masas se aceleró el proceso desvinculador de lo religioso y de los aspectos más atávicos del mundo agrario tradicional así como la perturbación de muchos valores compartidos en el pasado y la transformación de los medios de producción material y cultural que como riada feroz decantaron en otros meandros los nuevos comportamientos asociados a lo urbano e industrial.

Ahora bien, si enfocamos hacia la investigación realizada en el pasado intentando desbrozar el camino que otros recorrieron, podemos observar que los grandes eruditos vascos con intereses musicales como Azkue, Gascue o el P. Donostia coetáneos con los límites cronológicos de esta investigación, más que profundizar en la música popular de su época, en la organología y sus interacciones, se ocuparon de recopilar materiales folklóricos seleccionados por su capacidad para explicar los del pasado. Estos autores, además de su labor de criba, filtrado y retoque de aquellos materiales, elaboraron disquisiciones sobre sus fundamentos y orígenes con la intención de retener las formas culturales de la sociedad preindustrial vasca que entonces agonizaba. Al mismo tiempo, trataron de definir pautas para la recuperación ideal de aquellos modelos al no querer ser pasivos espectadores del inminente cambio que se avecinaba.⁷

Abocados en ese empeño y teniendo en cuenta el avasallador contingente del estamento eclesiástico entre los cultivadores del folklore, el entorno del baile popular de las clases subalternas, mezcla de costumbres foráneas con las locales más aportaciones emergentes, solo fue objeto de su desdén. La desafección pasó a ser máxima cuando en aquel podía ser práctica habitual el históricamente denostado “baile al agarrao” amenizado por instrumentos como el acordeón o aparatos de reproducción sonora mecánica como organillos, gramófonos o manopanes, para ellos de creación e introducción reciente, procedencia extranjera, construcción industrial y de utilización preferentemente proletaria.

Sus ideas se mantuvieron vigentes durante largo tiempo sin que fueran sustituidas por otras más actualizadas, y, por ello, se perpetuó la marginal presencia de estudios sobre estos temas en los medios académicos por las siguientes generaciones⁸. Aquellos estudiosos eligieron para sus trabajos continuar parapetados en una arcadia rural vasca mientras que, por su propia inercia, la industrialización provocaba impensables remodelaciones sociales con sus movimientos migratorios, un nuevo orden social y económico y, por lo que concierne a nuestro tema, una novedosa sociabilidad del ocio en torno al baile urbano hasta entonces poco diferenciado del correspondiente al del resto del territorio foral.

Hasta el momento presente dentro de la musicología vasca al uso desconocemos antecedentes sobre nuestro entorno de estudio tanto en su globalidad como en aspectos monográficos parciales. No ocurre así en el campo de la Antropología social o en el de

7- Quepa dar voz por inusual a la enfadada queja y argumentación al respecto de CARO BAROJA, Julio: "En torno al centenario de "Vilinch": recuerdos musicales y familiares", en CARO BAROJA, Julio: *Sobre historia y etnografía vasca*. Txertoa, Donostia, 1982, pp. 283-309, sobre la que nos extenderemos algo en Cap. II, 2.2.2.1.12 La música vocal. Ofrecemos un extracto de la misma: "El contraste del acervo familiar, cristalizado hacia 1880 o 90, con lo que se canta popularmente en el país después, y con lo que han recogido algunos musicólogos, me ha producido, siempre, cierta zozobra como etnógrafo. Y vengo a sospechar que por obra de modificaciones de gusto e ideas, ocurridas desde finales del siglo pasado [s. XIX] a nuestros días, ha habido un cambio sensible en algunas letras y melodías (no solo en ortografía)". En esta misma onda, sin ir tan lejos y por no salir del Bilbao de mis abuelos maternos jamás he visto recopiladas canciones que junto al "*Gernikako arbola*" y a muchas del "Cancionero Bilbaíno" nos cantaban como: "En la calle del Turco, le mataron a Prim,..." (suceso de 1870), o trágalas como "No queremos que triunfe la República, ni tampoco Salmerón el gordinflón..." (presidente de la 1ª República española en 1874), "Ya se van los pastores a la Extremadura...", "Este niño tiene sueño, este niño va dormir...", etc.

8- Un repaso actual comparando estas perspectivas en SANCHEZ EKIZA, Karlos: "Euskal Folklore-Ikerketa musikalaren hasierak", en DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak. Basauri*, 2008. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009, pp.427-445.

la Historia contemporánea hecha en el País Vasco en el que observamos un incipiente interés por estas temáticas con aproximaciones a la fiesta popular aunque desde preocupaciones ligadas a la dicotomía rural/urbana y a los procesos dialécticos entre clases sociales⁹. Siguiendo estas inquietudes apreciamos otros autores quienes, ya en el marco más global de la Península y dentro de esa misma disciplina, comparten nuestro espacio temporal, el entorno urbano, y la variable de la sociabilidad¹⁰. Son titulares de una pléyade de estudios que van desde tesis a comunicaciones pero que se centran en fenómenos sociales como el Carnaval, Fallas, Peregrinaciones y Semana Santa, Usos simbólicos del espacio urbano, etc., solo en parte concomitantes con el nuestro. En estos momentos en que los Estudios Culturales sufren una marginación evidente frente a temáticas tecnológicas e industriales es encomiable -y gratificante para nosotros- que aquellos profesionales, conscientes de la necesidad de rellenar tantos vacíos de nuestro campo de trabajo, vayan abriendo brecha con sus trabajos empíricos y sus propuestas metodológicas y conclusivas.

Una vez enmarcada la investigación, la hipótesis que nosotros planteamos es la siguiente:

"A partir de 1882 se fue fraguando un modelo de baile en el lugar llamado La Casilla de Abando que acabaría siendo arquetípico en Bizkaia. Para 1920 se había expandido e instaurado en distintas versiones por todo el territorio gracias a dos poderosas ayudas: el baile de parejas o "agarrao" y a dos nuevos elementos sonorizadores del mismo: la banda de música y el acordeón, ambos novedosos y en plena evolución de formatos y repertorios."

Esperamos refrendar lo que antecede mediante fuentes documentales primarias, literarias, iconográficas (fotografía, pintura y grabado), orales y sonoras, y a través de un aparato argumental de variada índole en el que no serán cuestiones menores el análisis del proceso de regulación de las romerías desde las instituciones y su interlocución con los amenizadores, o la percepción de la satisfacción por parte de sus usuarios proletarios refrendada por su participación multitudinaria en esos espacios de ocio que a su vez se multiplicarían. Para ello trasladaremos opiniones de la época que ya consideraban que entre 1880 y 1900 en las romerías de Bizkaia este nuevo modelo de amenización musical y de articulación del baile estaba sustituyendo progresivamente al anterior modelo del *Aurresku*¹¹. Este baile de "cuerda"- entendido como uso coreográfico popular- desapareció en un proceso de folklorización acelerado. Por su

9- RUZAFÁ, Rafael: "Las romerías en Vizcaya en la segunda mitad del siglo XX: Contrastes y cambio social", en CASTELLS, Luis (Ed.): *El rumor de lo cotidiano*. UPV, Bilbao, 1999; HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Barakaldo contemporáneo", en *Bidebarrieta* (13, 2003). Una reciente revisión del estado de la cuestión de los estudios sobre la fiesta en el País Vasco desde estas perspectivas en HOMOBONO MARTINEZ, José I. : "Folklore, socioantropología y fiesta. La licuefacción de la tradición vasca en la modernidad globalizada", en DUEÑAS, Emilio Xabier (Ed. Lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-lkerketa. Jardunaldiak. Basauri*, 2008. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009, pp.357-391.

10- URÍA LIBANO, Felisa: "Cantos de boda en la montaña astur-leonesa", en *Revista de Folklore* (10-2, 1994); IBOR MONESMA, Carolina & ESCOLANO GRACIA, Diego: *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del siglo XX*. Rolde de Estudios Aragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

11- Sobre el *Aurresku* se habla específicamente en Cap. II 2.2.4.1. El baile popular y tradicional vasco: del *Aurresku* al "Baile agarrado".

parte, el chistu¹², el instrumento musical con el que lo sonorizaba el tamborilero, iba siendo relegado a un discreto plano desde su anterior posición prevalente como amenizador por antonomasia a pesar de los esfuerzos invertidos desde distintos sectores políticos, culturales y religiosos en pro de su revitalización.

1.3.2. Los Ayuntamientos como promotores de Bandas Musicales

Como decimos en esta presentación, al comienzo de la época (1880) las bandas de música añadieron su propia turbulencia en aquella cotidianidad festiva. Sus diferentes ciclos vitales (escasez de número, ubicuidad, de patrocinio militar, particular o municipal, escuálidas o nutridas, ramplonas o cualificadas,...) se reflejaron en los espejos urbanos industriales y rurales, y el brillo de sus instrumentos de metal en el baile de plaza o en el concierto salvo excepciones en las que la presión institucional contenedora fue ostensible. Abstracción hecha de sus uniformes, marcialidad o adscripción a algún destacamento militar concreto, mostraban un aspecto y una intención de solaz más benignos para la colectividad que sus aún resonantes ecos de atambores jaleadores y triunfalistas por los que se habían hecho conocidas en el País Vasco en las contiendas bélicas del siglo XIX como charangas militares. Las Bandas de Música con sus repertorios para la ocasión digeribles en su consumo popular cuando incluían piezas de música de baile de parejas o salón, germinaron por doquier en los años del cambio de siglo del XIX al XX al amparo de entidades municipales o bajo mecenazgos de grandes industriales. Su propia progresión ampulosa y el oneroso coste económico derivado de su manutención llevó a la mayoría de ellas a que su ciclo se marchitara más temprano que tarde.

1.3.3. El Acordeón, incitador al baile

Desde finales del siglo XIX, aprovechando los descansos e intermedios de las tocatas de aquellas Bandas de música cuando las había y en los ámbitos romeros, el acordeón, en su diversidad de modelos, era el instrumento de sonorización preferente apoyado por instrumentos adláteres como panderetas, guitarras, *Jazbands*¹³ u otros. Sus instrumentistas memorizaban para su uso un corpus musical consistente en piezas adaptadas precisamente de las bandas de música, del teatro musical, de los aparatos de reproducción sonora mecánica y, más tarde ya fuera de nuestro intervalo temporal, de la radio para aderezar el “baile al agarrao”, a la vez que rescataban y reinventaban de la tradición musical popular los aires más apropiados para el “baile a lo suelto”.

Sin embargo, esta transición no se produjo según un desarrollo lineal ni homogéneo, aunque, eso sí, fue imparable a pesar de los zigzags y las diferentes velocidades. Según nuestras interpretaciones de las diferentes fuentes documentales del área bilbaína, los diferentes músicos populares -en su mayoría ambulantes en este ejercicio- estuvieron sometidos a fuertes presiones legales por el proceso de regulación progresivo y sistemático del espacio del baile acaudillado por las autoridades institucionales y a otra, no menos hostigadora, la del mercado con sus flujos y reflujos, avances y retrocesos,

12- Para más contenidos sobre "Tamborilero" y "Txistu" consúltese el Glosario.

13- "Jazban": Agrupación de instrumentos de percusión, antecedente de la batería contemporánea. Véase Glosario.

traspasos y descartes, ya que quienes marcaban la pauta en este caso eran los usuarios, los agregados de las clases proletarias en sintonía acorde con los vientos que soplaban en otras ciudades europeas que los validaban con sus afectos o desafectos en el baile.

Entre ambos extremos, las continuas demandas desde los diferentes grupos de interés de aquellas clases subalternas implicadas en la fiesta y el baile bilbaíno –músicos de todas clases, industriales autónomos y comerciantes, chozneros, feriantes y hasta público en general-, encontrarían resonancias dispares según las distintas sensibilidades que iban trayendo los tiempos a las instituciones municipales. A ese respecto, en la toma de decisiones de los hombres que las integraron influyeron subrepticamente en aquellos tiempos convulsos del arranque de la sociedad de masas, las periódicas presiones morales desde el estamento eclesiástico, los supuestos ideológicos emanados desde el conservadurismo y tradicionalismos de variados pelajes, así como tolerancias del republicanismismo y censuras de los nacientes socialismo y nacionalismo vasco.

Como se verá, escurriéndose hasta el entramado de la fiesta pugnaban también los intereses de la clase oligárquica siempre despóticos y alguna vez paternalistas bien directamente o en manos de sus valedores estratégicamente posicionados. Las garantías constitucionales se suprimían una vez sí y otra también tan pronto como se cernían vientos de guerra en las colonias o se desataban los perennes miedos a alzamientos carlistas, a atentados y revoluciones obreras, a pronunciamientos militares republicanas, ultraconservadores o "*bizkaitarras*", (además de a las epidemias de cólera, tuberculosis, sarampión o sífilis).

En el feudo bilbaíno, hasta la reinstauración de los "Gigantes y cabezudos" disparaba la intolerancia a la inseguridad de aquellos plutócratas, integrados por los recientemente reconvertidos desde el lobby de comerciantes de comienzos del siglo XIX, o por los nuevos "mineros", hábiles capitanes en el manejo desatado del liberalismo a ultranza que acompañó al despegue minero e industrial vizcaíno¹⁴, a la construcción y explotación de las vías y medios de comunicación provinciales e interprovinciales, a los astilleros en metal, a la hipertrofia de la banca y a la especulación urbanística del Ensanche de Bilbao.

En correspondencia con que parte de aquellas innovaciones económico-sociales fueron impactando en las zonas agrarias, inevitablemente nos servirá de mucha ayuda el caso del Valle de Arratia al ser un horizonte netamente rural pero con protoindustria (molinos y herrerías). Poblaciones intermedias en proceso de urbanización, acumulación de vecindario e industrialización incipiente, dadas sus propias inercias y rémoras a todos los niveles, las novedades festivas adquirirían unos ritmos particulares, una aceptación disímil que crujía entre los distintos estamentos implicados, clases subalternas y poderes institucionales civiles y religiosos en cuestión; hablamos de asentamientos equidistantes entre la urbe y lo más rural como Basauri, Galdakao, Deustu, Barakaldo o Portugaleta, núcleos en los que el elemento poblacional autóctono conservaba aún cierto peso específico.

14- MONTERO, Manuel: "Modernización económica y desarrollo empresarial en Vizcaya 1890-1905", en *Ekonomiaz* (9-10, IV-1987/I-1988), pp. 230-234.

1.3.4. Corolario

Atendiendo a lo precedente, adelantamos un corolario a la hipótesis central:

"Si se tiene en cuenta el modelo establecido por I. Irigoien respecto de la fiesta y el baile desde los siglos XVI al XIX¹⁵, el proceso de mutación que arrancó a finales del siglo XIX, llevó a que el acordeón acabara constituyéndose en el instrumento musical preeminente en los espacios de ocio populares de la sociedad de masas y el principal modelo sonoro emergente en la rural hasta convertirse en identitario."

1.4. Herramientas metodológicas y abordajes contextuales: Sociabilidad, Etnomusicología e Historia Social

1.4.1. Definiciones

Como práctica general se ha abordado el objeto de nuestro estudio -el baile de La Casilla y el Acordeón- desde distintas perspectivas en un afán no tanto de extenuar las herramientas al límite sino de enriquecer el resultado con los contrastes de la "historia desde abajo" que cada una de ellas potencia. Estos puntos de vista han tenido que ver con el del acercamiento desde la sociabilidad del ocio a los espacios de baile popular, desde la descripción densa del mundo de los músicos populares¹⁶ y de los talleres que enfocaron al acordeón como objeto de negocio. Otras miradas que complementan son la del organólogo que objetiviza el instrumento bajo parámetros físicos y tecnológicos, y la del historiador social de la música analizando los orígenes del acordeón en París por un lado y la del análisis de géneros musicales preferidos por la clase proletaria y su relación con el baile por otro.

Creemos haber conseguido integrar tal proliferación de miradas sin lastimar gravemente el rigor de la exposición del objeto de estudio que entendemos como "el contexto". Sobre él que avanzamos una conceptualización con la que nos sentimos cómodos al identificarnos con J. Nketia, uno de los autores reconocidos del campo de la Musicología:

"Para decirlo simplemente, cualquier escenario o entorno (sea físico, ecológico, social, cultural o intelectual) en el cual se vea una entidad o una unidad de experiencia con el objeto de definir su identidad o sus características tanto como sus relaciones con otras entidades o unidades de experiencia constituyen un contexto. La identificación de unidades en un contexto involucra técnicas de observación, mientras que la contextualización (el proceso de ver esas entidades en un contexto, en términos de sus relaciones internas o externas y su relevancia) es tanto analítica como evaluativa. Los contextos pueden ser situacionales (espaciales o temporales) y por ende observables, o pueden ser un marco de

15- IRIGOIEN, Iñaki: "Las fiestas de Bilbao: Danzas y músicas entre los siglos XVI y XIX (I)", en *Bidebarrieta* (XVII, 2006), pp. 335-486.

16- Entendemos como "descripción densa" el concepto expuesto por BURKE, Peter: "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", en BURKE, Peter (ed.): *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 335.

referencia conceptual o nocional. Pueden ser algo que se encuentre dentro de la propia experiencia del observador como portador o etnógrafo de una tradición, permitiendo así el análisis de la experiencia como una técnica de contextualización. O pueden ser distantes y un tanto apartados de la experiencia del observador, necesitando entonces el uso de técnicas que le permitan salvar esta distancia que puede ser temporal o histórica, o espacial y cultural."¹⁷

Diremos también que desde la perspectiva de la Etnomusicología todos los autores han atendido al contexto en la elaboración de sus trabajos de alguna manera. Ha habido quienes únicamente se han centrado en él para destacar la inserción de la música en la cultura como algo imprescindible para entender la propia música, y en el otro extremo quienes lo han denostado por prescindible aunque acabaran atendiendo a cuestiones como el dónde, cómo o con qué se hacía esa música, elementos contextuales, en definitiva.

En particular, el título de la investigación recoge algunos términos que creemos merecen alguna explicación. Por un lado hablamos de Organología popular. La Organología es la parte de la Musicología que concentra sus esfuerzos en la investigación de los instrumentos musicales en lo concerniente a sus aspectos técnicos constructivos, acústicos, evolutivos e históricos. En una segunda vertiente se complementa con la profundización en las derivadas funcionales de los aspectos mencionados recabando información sobre sus usuarios, la escala social o género al que pueden adscribirse, la oportunidad y formalización de su uso, la simbología asociada a sus elementos estéticos, decorativos y formales, y demás asociaciones respecto de sus timbres, de los roles de sus usuarios y de los destinatarios de su música.¹⁸

La conjunción de Organología con Popular está restringiendo nuestro campo de estudio palmariamente. Nos ceñiremos, por tanto, a los instrumentos musicales que en el intervalo al que ajustamos la investigación fueron habitualmente usados y reconocidos entre las clases proletarias bien por razones de exclusividad o de entorno funcional (P.ej.: Un violín podía ser usado tanto en un concierto como en la orquestina de baile de la alta sociedad; en el ambiente de calle urbano o en el agro). Hablaremos, pues, de chistus, dulzainas, gaitas, acordeones, *albokas*, instrumentos de percusión como panderetas y *jazbans*, *zarrabetes*, guitarras, violines,..., de conjuntos instrumentales incidentales, rondallas, bandas de música,..., y de instrumentos de generación musical mecánica como pianos de manubrios, gramófonos y manopanes, fundamentalmente.

Una vez aclarado este punto, podría entenderse que la inclusión del enfoque de la Sociabilidad -en el sentido de interrelación entre los pares- tuviera algo de redundante por tautológico con Organología Popular ya que en nuestro caso músico-instrumento-música-bailarín-baile (en ambos sentidos) semejaría un encadenado indisociable. Sin embargo creemos acertada su inclusión en cuanto que reubica el énfasis de estudio en

17- NKETIA, J. H. Kwabena: "Contextual strategies of inquiry and sistematization", en *Ethnomusicology* (34, 1990), p.81, citado en REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización*. SB, Buenos Aires, 2006, T I, p. 166.

18- Para una breve introducción sobre el objeto de la Organología puede consultarse RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*. Clivis, Barcelona, 2002, pp. 119-144.

los actores -en el quiénes y en el cómo además del dónde-, mientras que Organología Popular adereza los objetos sonoros y musicales fijándose en el con qué¹⁹. Por otra parte los estudios sobre Sociabilidad impregnan de una visión sistémica los fenómenos observados para la que la anterior disciplina se confiesa insolvente.

Por si fuera poco tratar de aunar las visiones técnicas y sistémicas, nos aproximaremos también a las coordenadas de estudio de la Historia Social de la música con muchas concomitancias con elementos correspondientes a la Etnomusicología. En aquel campo compartimos la visión que maneja Ivo Supicic:

"Ahora bien, la Historia Social de la música aprehende precisamente la materia en un primer nivel de dialéctica horizontal, las relaciones concretas entre un determinado hecho musical y un determinado hecho social extramusical, en especial en el plano de los acontecimientos, históricamente constatable."²⁰

En este sentido y sin invadir otras parcelas de distinto calado de la Sociología, queremos mantenernos alineados con el objetivo de comprender los mecanismos de producción y reproducción musical en el campo que hemos acotado en relación con los procesos históricos de desarrollo, las distintas estructuras, en las que se encontraban inmersos los diferentes estamentos sociales que participaban en el baile bien como receptores, bien como agentes musicales generadores de música.

La matización de que la investigación ha sido incardinada dentro de la Historia Social de la música concede más que visos de declaración de intenciones sobre cuál va a ser el espacio que le va a caber en esta investigación a los materiales sonoros. Es decir a lo que consensuamos a nivel general como "Música": "vibración sonora voluntaria que se alarga en el tiempo" y a su Análisis Musical será poco.

Por sus aspectos funcionales e imbricación con nuestro tema le dedicaremos cierto espacio en el momento de analizar los géneros de baile con sus variantes instrumentales y vocales. De la misma forma matizaremos cuestiones referentes al uso de la música tradicional y popular como otro punto importante dentro del esqueleto de la tesis. Pero, como decimos, en lo que no nos detendremos será en profundizar en el Análisis Musical, descriptivo y formal de esos repertorios y géneros que otros autores contemplan desde múltiples perspectivas. Ahondando en la brecha de lo que no se ha contemplado en la investigación conviene aclarar que no se tratarán cuestiones sobre coreografía, otra temática indiscutiblemente complementaria pero que compete a otros profesionales en el marco de un estudio de conjunto. Sin embargo, se ha incorporado en los Anexos un artículo del autor de 2011 en el que se sugiere un primer mapa reductor de complejidad para trabajar sobre ese campo desde la historiografía; la justificación a tal proceder viene explicada en la última nota del Capítulo V.

19- Entre "objeto sonoro" y objeto musical" hay similitudes y diferencias substanciales profusamente descritas en CHION, Michel: *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Buchet-Chastel, París, 1983, y en SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Madrid, 1988. Traemos el tema a colación porque hablaremos de la importancia de ellos en la conformación del mundo sonoro de la sociedad urbana y rural.

20- SUPICIC, Ivo: "Sociología musical e historia social de la música", en *Papers* (29, 1988), p. 97.

1.4.2. Notas sobre Método y Metodología

Este planteamiento general obliga a situar este trabajo en una metodología *ad hoc*, que cubra los diferentes campos de dominio necesarios. En sintonía con lo ya dicho, recurriremos a conocimientos y técnicas propias de la Organología para abordar aspectos materiales y sonoros de los instrumentos, su construcción y tablaturas de sus clavijeros a lo largo de varias décadas. La incursión en el terreno de la Lexicografía musical tendrá su epígrafe específico recogiendo la terminología con que se designó al acordeón y el sociolecto romero de Bilbao, Arratia y resto de Bizkaia. Pensamos que aporta aspectos suficientemente interesantes tanto sobre préstamos originarios como sobre la particular visión desde cada idioma y hablantes en su designación y corruptelas. En otros momentos, como los dedicados al análisis de las asociaciones musicales implicadas en el baile, a la construcción de sus espacios de consumo, o a la forma en que las normativas municipales regularon su actividad, hemos requerido de procedimientos relativos a la Historia de la Música, la Sociología Musical, o la Etnomusicología indistintamente. También se han aprovechado trabajos de diferentes áreas y métodos de la Musicología con el fin de solventar las cuestiones sobre repertorios, del mismo modo que en lo tratante a las propias reflexiones del músico sobre su oficio a través de nuestro trabajo de campo, hemos seguido los procedimientos habituales de la Historia Social adaptados a nuestro caso particular.

En muchos momentos y tanto para el estudio del caso del Valle de Arratia como para el de La Casilla de Bilbao, ha sido imprescindible el cotejo de la documentación escrita de procedencia municipal tratada según los procedimientos habituales entre historiadores y documentalistas. Con pautas similares se ha procedido al vaciado de hemeroteca crucial en el caso de La Casilla. Reconocemos que estamos prevenidos sobre las problemáticas que desde hace una veintena de años vienen manejándose entre los historiadores sobre el riesgo de selección de los materiales, muchas veces proceso involuntario del autor, para privilegiar las líneas argumentales favorables a sus preconcepciones. A diferencia de estas labores de archivo que también se acometieron, en el caso del Valle de Arratia el trabajo de campo fue la fuente primaria fundamental para recabar datos de todo tipo sobre el acordeón y recoger las propias reflexiones de los músicos sobre su oficio cuando esto fue posible según los procedimientos habituales de la Historia Oral adaptados a nuestro caso particular una vez más.

Al hilo conductor que suponen los datos de procedencia municipal y hemeroteca hemos ido anudando otros de índole diversa procedentes de diversos tipos de fuentes. Ese cúmulo de referencias orales, bibliográficas, literarias, fonográficas, iconográficas y organológicas han sido el resultado del ajeteo de las campañas de trabajo de campo que llevamos a efecto entre 1984 y 1988 completado por otras a lo largo del resto de las comarcas vizcaínas e incluso en otros territorios históricos del País Vasco que abarcan el quinquenio 1992-1997 más la realizada entre 2004 y 2006 para la tesina y del trabajo reposado de archivo y biblioteca entre 2010 y 2015.²¹

21- Gran parte del trabajo de campo por Bizkaia se llevó a efecto gracias a sendas becas que recibimos con motivo del centenario de las Fiestas Euskaras, tanto de Durango en 1986, como de Gernika en 1990. Fruto de las mismas son las monografías, aún sin publicar, que entregamos en los Ayuntamientos respectivos y en Eresbil: BERGUICES, Aingeru:

Diremos sobre este procedimiento de trabajo, que todavía no creemos que haya llegado a ser un “método” propiamente dicho. Nos ha venido impuesto por el estado de la cuestión, que consiste, como ya hemos expuesto, en una serie de referencias bibliográficas de carácter hagiográfico o poético, muchas leyendas y lugares comunes, materiales iconográficos y organológicos dispersos, y ningún punto de partida concreto desde el que iniciar este estudio por sus poco académicos planteamientos. Ciertamente, somos conscientes de que este procedimiento heterogéneo nos arroja a una condición parecida a la del folklorista de no hace muchas décadas que reunía en una sola persona una serie imprecisa de saberes variados. Hoy parecen existir otras formas de trabajar más acordes con la marcha de la vida académica general, pero, por mucho que pudiéramos preferir esos abordajes, no nos parece posible eludir las demandas de la incipiente situación a la que nos enfrentamos con este tema.

1.4.3. Lo diacrónico y la mudanza en la investigación. La periodización y las conclusiones parciales

El periodo de estudio al que nos hemos ceñido fue un tiempo de cambios acelerados. Entremedias se desataron en la Península crisis de calado como la pérdida colonial española tras la "Guerra de Cuba" (1898) y Filipinas o la "Semana trágica de Barcelona" (1917), emergencias revolucionadoras como la incorporación manifiesta de la mujer al trabajo asalariado o la consolidación de la industrialización con su considerable alteración de los espacios medioambientales y urbanos. La incorporación de inventos a la vida cotidiana trajeron novedades nunca vistas como la generalización de la electrificación pública y privada, el acceso al agua corriente doméstica y el gas ciudad, el telegrama y el teléfono, radio y cine, la aspirina y mejoras en sanidad, higiene y alcantarillado, la banalización de la fotografía, el cinematógrafo y la reproducción musical mecánica, el desarrollo de los motores de vapor, eléctricos y de derivados del petróleo, el Alto horno y la química industrial, el telar automático y los cascos de metal para barcos, mientras que para tabular y cuantificar todo ello se implantaba el sistema métrico decimal de pesos y medidas en ardua competencia con los tradicionales de fanegas, libras, codos, pies, peonadas, cántaras, etc., y se introducía bajo la misma lógica el sistema monetario de 1 Peseta = 100 Céntimos²², entre muchos más innovaciones que repercutieron inevitablemente en las relaciones sociales desde el crédito al seguro.

La supremacía de la sociedad liberal burguesa a la par que proletarizaba a grandes masas humanas redundando en la variación de valores colectivos construía las ciudades y el Estado a su imagen. Destacamos entre esos valores en cuanto que nos afecta

Dos siglos de música culta y tradicional en el Duranguésado 1800-1986. Edición del autor, Durango, 1986; y BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres.* Edición del autor, Gernika, 1990. El trabajo de campo en Iparralde se llevó a efecto en 1991 concretizándose en una exposición, unas jornadas y en el folleto BERGUICES, Aingeru, OLAGARAI, Denise & PEREZ URRAZA, Kepa: *Trikitixa egunak Iparraldean.* Edición de los autores, Ezpeleta, 1991.

22- Todavía en 1900 el Noticiero Bilbaíno se vendía a dos cuartos de real o a 9 céntimos y convivían tres sistemas monetarios distintos con céntimos de escudo, céntimos de real y céntimos de peseta que obligaban a una erudición china de ábaco para subsanar el caos. Por su parte el periódico recordaba reiteradamente la conveniencia de usar el sistema decimal en todo para adaptarse a la norma europea. En los mercados públicos de Bilbao las personas de edad aún atienden a las libras y medias libras.

especialmente la progresión del laicismo aún insuficiente para hacer frente a la invasión por las órdenes religiosas del nicho de la educación. El liberalismo conllevó un acceso menos restringido a la sanidad, la tendencia hacia la escolarización primaria universal, el desenvolvimiento de las primeras estructuras políticas democráticas dando sus barruntos partidos políticos fuertemente ideologizados, el germen de la Seguridad Social, el asociacionismo sindical y político, y la construcción de la red de comunicaciones y los medios de transporte (tranvías, trenes, vehículos, barcos de vapor, avión,...), o la red de correos, y así sucesivamente.

Un estudio cultural que abarca algo más de medio siglo (1880-1923) en un periodo histórico como la Restauración tan convulso, desnortado y fructífero en agraz, del que recién hemos resumido una panorámica de cambios, ha de atender a lo dinámico a través de todo tipo de funcionamientos humanos. Sería difícil de sustentar una tesis en la que desde el punto de partida no se presumieran, por ejemplo, variaciones progresivas en costumbres, valores o condiciones externas normativas cambiantes dentro del lapso de la investigación. Lo decimos porque no queremos incurrir en el tic de lo perenne.

De tanto leer en papeles viejos "como es costumbre inmemorial", "como se ha venido haciendo desde que se tiene noticia", "desde la más lejana antigüedad", ..., corremos el riesgo de completar el trazado del tiempo con otras coletillas inconsistentes del tipo: "y así será para siempre", "lo mismo se repitió el medio siglo siguiente", "y se convirtió en tradición inamovible consuetudinaria", dicho más o menos subliminarmente. Al fin y al cabo, el deseo de no ser efímeros es aldaba que golpea machaconamente bajo la presión de los escasos 25.000 días que vivimos e impulsa hacia la inconsciencia de que frente a los ciclos de conjunto, el individual cede e hinca la rodilla. Hipócrates ya lo contemplaba desde su visión añorante: "*Ars longa, vita brevis*".²³

Hablando de mudanzas indefectibles, uno de los cambios más determinantes que se deslizó en la nueva concepción de la sociabilidad bailada dominical fue la permuta del sentido dramático del tiempo impuesto por el cristianismo al calendario anual. En efecto, los devenires emocionales que asociaba aquella superestructura a cada estación con sus hitos particulares eran múltiples. Recordamos algunos como el repliegue a la intimidad necesaria para el nacimiento de un líder religioso en la crudeza de un invierno de obligada covacha, el pico eufórico de un carnaval tolerado que precede al tiempo cuaresmal, dilatado y tenso por ayunos y abstinencias con el previsto fin de desaparición de un maestro icónico cíclicamente crucificado, o la coincidencia de la resurrección primaveral con otras epifanías promisorias, entre más. Pero en los espacios urbanos esta inercia de siglos fue quebrada quedando relegada a un segundo término no solo por causa y efecto del enfriamiento religioso. En la especialidad que nos ocupa, lo discreto de un calendario festivo jalonado de onomásticas perdió vigor referencial ante la posibilidad de fintar con la pareja, fuera consolidada, de circunstancias u ocasional, en un baile dominical como el de La Casilla o en los Campos Elíseos en los que se ofertaban sonorizaciones variadas. En el repaso de sus historias hasta asistiremos al

23- Hay quienes modernamente propugnan en detrimento de la visión antropocéntrica, que los verdaderos entes talentosos en el planeta son los genes quienes una y otra vez superando las extinciones promueven líneas de supervivientes exitosos sin ceder a la autocomplacencia.

momento en que resuena el astillado del último tabú cuando los intereses creados en torno a dichos espacios forzaban la ruptura de la Cuaresma como tiempo impuesto de censura para esos entretenimientos.²⁴

Con respecto a otros aspectos prácticos como cuadrangular el formato de presentación de la investigación, la periodización es, en general, una herramienta descriptiva que ayuda a resaltar determinados aspectos de un fenómeno o proceso parcializándolos en el tiempo. A nuestro parecer y salvo en el caso de que cesuras implacables obren de hitos temporales (el comienzo de una guerra, un magnicidio, una grave crisis económica,...), no deja de ser un artificio más ya que, normalmente, las producciones socio-culturales humanas arrastran y derivan unas inercias que se yuxtaponen y solapan resaltando más lo diacrónico que lo disruptivo.

Como la existencia misma que permite ser mirada dialécticamente una vez bajo el aspecto de Tánatos y otra desde Eros, cambio y continuidad pueden ser descritos simultánea o alternativamente aprovechándonos y enriqueciéndonos de las dos visiones a la par. Desde otro punto de vista, el matemático Axioma de Kantor nos enseña que el empeño de segmentar hasta el extremo un campo dado conlleva el peligro de confundir la visión sobre el fenómeno; el caso se agrava cuando en el intento de comprenderlo se pretendiera sujetar la realidad -o realidades, más propiamente- o someterla a las riendas de esquemas mentales predeterminados. Claro ejemplo de tal presbicia era la aporía de Aquiles y la tortuga. En este rompecabezas que enredó a tantas generaciones, el héroe, al concederle ventaja a su contrincante en su reto-carrera, bajo el prisma de la visión clásica quedaba preso en una manera discreta de desentrañar el espacio por mucho que le jalearan los aqueos o que Hermes le prestara alas a sus talones; la trampa quedaba definitivamente consolidada cuando se argumentaba que siempre le quedaría por recorrer la mitad de una mitad de la distancia que les separaba hasta el infinito en la imposibilidad de llegar a superarla.

Alguien con el suficiente interés y mucha más paciencia podría descubrir en los tramos del texto sujetos a periodización (en las dos investigaciones, la de campo de Arratia, y la del Baile de La Casilla) que se han deslizado Conclusiones Parciales. Dos razones obvias de tal proceder caen por su peso, la primera de ellas como resultado de la lectura de los párrafos anteriores. Frente a las Conclusiones Finales que cuentan con su capítulo correspondiente, las parciales van dando el estado de la situación en cada hito y lo ponen en valor antes del siguiente cambio. La segunda tiene más que ver con el autor que presiente en este proceder un alivio a la praxis memorística para poder abarcar los fenómenos de una manera fractal sin volverse a perder en la maraña de minucias. Dicho esto y visto el programa de las siguientes secciones, parece claro que es de nuestro gusto adentrarnos hacia estos territorios segmentados pero alertados de sus peligros acechantes. Adelante.

24- Esta aplicación del "tiempo relativo" al terreno del baile está basada en las reflexiones que sobre esta materia hace CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico cultural*. Taurus, Madrid, 1983, pp. 11-21 de la "Introducción".

1.4.4. *Habitus* musical y Acordeón

Cuando en 1845 Adolphe Sax (Dimant, Francia, 1814-1894) proponía al ministro de la guerra de Francia la conveniencia de que sus novedosas patentes instrumentales (saxofones, cornetas o *saxhorns*) constituyeran el fundamento musical de las bandas militares en base a la ganancia sonora en potencia y homogeneidad tímbrica, desató la repulsa de enemigos tan acérrimos que llegó a arruinarse tres veces. En el caso del acordeón el proceso de incorporación al mercado popular del País Vasco se produjo bastante más modestamente. La oposición a Sax en Francia derivaba de poderosos intereses mercantiles y de la Academia musical con el compositor Berlioz en su contra. En el País Vasco el acordeón se enfrentaba al poder y al entramado tradicional con sus relaciones de mercado y a la inercia de las sonoridades aceptadas históricamente todos ellos resistencias de consideración a tener en cuenta.

"Campo", "Habitus" y "Capital" son tres conceptos que pertenecen al esquema teórico del sociólogo Pierre Bourdieu²⁵ que entrelazan "cuestiones clave como la legitimidad, la autonomía del campo o los distintos conflictos y tomas de posición de los agentes" involucrados en el desarrollo cultural y se relacionan bajo estructuras de poder. Albert García Arnau ha extrapolado esas nociones al mundo de la música preocupado por las nuevas realidades de producción y consumo en que lo han envuelto las tecnologías actuales. En su investigación ha ido hasta un estadio anterior al manejado por Delgado García más centrado en las convulsiones provocadas por la reproducción musical mecánica entre artistas, productores, usuarios y derechos a comienzos del s. XX.²⁶

Por su parte, García Arnau acomete la revisión del icono que supuso la posesión de un piano y su aprendizaje mediante clases particulares entre las burguesías del último tercio del s. XIX y la primera mitad del XX como ejemplo ilustrativo del manejo de los conceptos de Bourdieu para el posterior análisis de su núcleo de interés. Por resumir el esquema, dentro del ambiente burgués de ese tiempo - el "campo"-, con el aprendizaje musical se accedería a la posesión de cierto tipo de "capital" que después rendiría como instrumento de estatus o distinción, todo ello parte fundamental del *habitus* musical. Pero en su opinión este último concepto:

"Iría aún más allá y también englobaría el tipo de escucha (modos y lugares), las maneras de acceso a la música (compra, descarga, préstamos, etc.) y su vinculación a las distintas situaciones sociales (discoteca, reunión social, *shopping*, concierto) o actividades vinculadas con el cuerpo, como es el caso del baile."²⁷

Esta conceptualización nos resulta muy útil para articular un modelo en el que encajar las diferentes parcialidades que se despliegan a lo largo de la investigación del proceso de ingreso del acordeón entre los instrumentos acreditados para amenizar una romería,

²⁵ - BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creativo", en *Temps Modernes* (n° 246, 1966).

²⁶ - DELGADO GARCIA, Fernando: "Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico", en *Nassarre* (n° XXI, 2005).

²⁷ - GARCIA ARNAU, Albert: Convulsiones en el campo musical: Lógicas, conflictos y tomas de posición ante las nuevas realidades tecnológico-sociales. Grupo de trabajo: Sociología de la cultura y de las artes (GT-18) Internet, s.l., s.f.

bautizo, boda o cualquier otro evento de la sociabilidad popular hasta ese momento convenientemente cubierta por otros agentes musicales desde antiguo. Sabemos que hay sectores posestructuralistas que reniegan abiertamente de cualquier categorización acusándola de que únicamente son interpretaciones subjetivas como la misma cultura.

Convenimos que hay mucho de verdad en esa consideración pero en esta ocasión, al menos, renunciamos a tan drástico parecer y confesamos nuestra poca valentía para caminar constantemente por arenas movedizas de contextos deslizantes sin asidero. Por de pronto, diremos que para no interrumpir innecesariamente el hilo de la narrativa adecuándole un único espacio estanco, el campo en relación con el baile y sus variaciones dinámicas debidas al transcurso del tiempo ha sido descrito extensivamente en tres fases distintas en el Capítulo IV: 4.2.1.2.2. *Modelo de amenización del baile público hasta 1880*, 4.4.2.2.2. *1ª Actualización de la clasificación del Modelo de amenización del baile público 1880-1910*, y 4.4.2.4.2. *2ª Actualización de la clasificación del Modelo de amenización del baile público 1880-1910*.



Fig. 1

El acceso a la música práctica de los acordeonistas o capitalización musical progresiva partió de una situación de responsabilidad mínima como fue la sonorización del ocio autárquico o la rutina ambulante ambos descritos en el Capítulo IV 4.4.2.1.2. *Conclusiones respecto del acordeón 1882-1898* y en el Capítulo V 5.5.1.5. (Periodización del acordeón en el Valle de Arratia de 1880 a 1912) Resumen de este periodo. Por nuestra parte hemos desarrollado la idea de que la evolución positiva del *habitus* del acordeón se encontró sometida al poderoso e indisociable triunvirato nocional herramienta- instrumentistas espejo-nicho de mercado. En este sentido es evidente lo que supone de capitalización la adquisición de un instrumento y por eso también se ha estudiado con minuciosidad este aspecto en el Capítulo IV 4.4.2.1.1. *Acordeón para el tramo 1879-1900* y en 4.4.2.3.1. *Acordeón: II Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado* para el tramo 1900-1923.

La conflictividad entre instituciones y acordeonistas o entre músicos establecidos y acordeonistas recién llegados, a veces sangrante, no tienen un lugar específico en la investigación ya que esas instancias de roce y heridas fueron evolucionando a medida que el acordeón conquistaba más espacios, por ello se han analizado paralelamente a los progresos dados a lo largo de los estudios del campo. El resto de derivadas como el decurso e instrumentistas-hito tiene también muchos momentos de atención en los

Capítulos IV y V a medida que avanzan sus periodizaciones respectivas. Por último, al también importantísimo referente respecto de capital y repertorio se le ha adjudicado su espacio en el Capítulo II 2.2.3 Órdenes estéticos preferidos y sus límites en el baile.

1.5. Fuentes documentales

Pasamos a describir los diferentes tipos de fuentes con las que nos hemos pertrechado para afrontar las tres investigaciones cursadas, la viabilidad de cada una de aquellas en cada oportunidad y un aparato crítico sobre las mismas.

1.5.1. Fuentes escritas

Hemos considerado dos tipos de fuentes escritas, las no impresas y las impresas. Se engloban entre las primeras las de procedencia municipal como Expedientes y Libros de Actas de sesiones entre los de importancia capital, y algún Libro de Decretos, Cajas de documentación dispersa, Censos y Padrones diversos en menor cuantía. La conjunción de su potencia y el hecho de ser colecciones periódicas completas en su caso, han sido usadas como columna vertebral del trabajo para Arratia en el periodo comprendido entre 1895 y 1936. Para el estudio sobre el baile de La Casilla y el acordeón en Bilbao la información procede, mayormente, de expedientes del intervalo entre 1875 y 1930.

Junto a estos documentos otro eje sobre el que pivota esta segunda investigación en su primera parte es el periódico Noticiero Bilbaíno como exponente de fuente impresa. Ha sido abordado íntegramente y con exhaustividad para el bombeo de noticias y referencias relacionadas con nuestras cuestiones entre los años que van de 1880 hasta 1900 (con la salvedad hecha del año 1897 cuya búsqueda nos ha resultado infructuosa).

En ambos casos, toda esa información ha sido acompañada de datos extraídos de obras de literatos costumbristas, cronistas y eruditos locales o generales de la época en la que estamos centrados que han ofrecido una resolución disímil por la gran disparidad de enfoques y rigor de cada perspectiva y género literario. También se han usado otro tipo de publicaciones en las que solían estar implicados estos autores como son las Guías y Anuarios, bien editados por iniciativa privada o por instituciones oficiales como la Camara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao. Se acompaña su listado en el lugar apropiado y nos han interesado porque mayormente utilizaron fuentes primarias para la elaboración de sus datos.

Completan las fuentes escritas referencias bibliográficas actuales, pocas de ellas específicas, que a la fuerza han de ser cualificadas como de amplio espectro dada la diversidad de temáticas y la novedad relativa con que confluyen en el fenómeno estudiado.

1.5.1.1. Documentación Municipal

Más concretamente, se ha cotejado documentación municipal de los siguientes Ayuntamientos del valle de Arratia: Arantzazu, Areatza, Artea, Dima, Igorre, Lemoa, Zeanuri y Zeberio. Esta documentación nos ha proporcionado los datos decisivos sobre los que apoyar nuestros planteamientos de inicio y el armazón ordenado sobre el que montar las informaciones de otra procedencia. Los datos extraídos consisten en nombres

de personas, fechas de contratos, y elementos contextuales relativos al marco legal de actuación del acordeón y a las valoraciones del mismo y respecto del baile público realizadas desde la mirada de las distintas autoridades locales.

La documentación municipal que hemos utilizado está compuesta, en todos los Ayuntamientos del Valle de Arratia, por los Libros de Actas de sesiones y sus expedientes asociados referidos a temas musicales si los había. En concreto, la lista de documentos escritos que hemos manejado bajo esta rúbrica y que salvo indicación expresa se encuentran depositados en el Archivo Histórico de la Diputación de Bizkaia (AHDB) sito en Bilbao, viene incluida en el capítulo final dedicado a este apartado.

Esta documentación ha sido completada con la correspondiente a otros municipios vizcaínos limítrofes como Bilbao, Begoña, Arrigorriaga, Galdakao y Basauri. Estos añadidos nos han ayudado a interpretar los datos provenientes del Valle de Arratia con mayor precisión, a llenar algunos huecos temporales, a conocer otros mercados de los músicos de la comarca así como la procedencia de foráneos que trabajaron en ella, y a reconstruir las vías de transmisión de modos, usos e influencias que pudieron trasvasarse de unos a otros lugares. En suma, nos ha permitido contextualizar el desenvolvimiento del acordeón en el Valle de Arratia dentro de unos procesos de socialización colectiva más globales y a rescatar el mayor número de datos sobre los ejemplares documentados de acordeones.

Para el estudio del Baile en La Casilla, ante la enorme densidad de información generada por el tamaño de una ciudad como Bilbao, preveíamos un ínfimo resultado por tiempo invertido de haber consultado los Libros de Actas por lo que hemos optado por una búsqueda selectiva mediante descriptores concentrándonos en un fructífero trabajo con expedientes. Aún así y todo, el volumen de material ha sido cuantioso al derivarnos los descriptores hacia otros fondos más allá del Municipal de Bilbao como el de Administración de Bizkaia, el Fondo Judicial del Corregimiento, Gobernación, Policía o Urbanismo. Sumando a ellos, en definitiva, para el caso del Ayuntamiento de Abando (jurisdicción originaria de la Plaza de La Casilla) era inexcusable el cotejo de todos los expedientes relacionados con música desde 1839 a 1889 y el vaciado de sus Libros de Actas en el periodo 1872-1890 aunque solo se ha podido llegar hasta marzo de 1887 porque a partir de esa fecha el libro se convierte en un amasijo de papel y barro inescrutable y presumimos que hubo un último libro, como de 1888 a 1890, igualmente perdido en las inundaciones de 1983.

En el catálogo general del Archivo se han trabajado exhaustivamente los siguientes descriptores en el periodo 1840-1940: "Acordeón"/"Acordeonista", "Albogue"/"Alboka", "Almacenes de música", "Barracas"/"Actividades recreativas", "Baile", "Banda de Música", "Casilla", "Carnaval", "Ciegos" ("Corros", "Corros de ciegos", "Ciegos músicos"), "Comisión de festejos", "Coplas", "Dotesio", "Dulzaina"/"Dulzainero", "Gaita"/"Gaitero", "Fonógrafo"/"Gramófono"/"Gramola", "Impuestos especiales", "Instrumentos musicales" ("Cuerda", "Guitarra", "Violín", "Violinista", "Metal"), "Manubrio"/"Organillo"/"Pianillo", "Patente", "Piano", "Piano mecánico", "Música"/"Músico" ("Permiso música", "Autorización"), "Ordenanzas

municipales", "Richter", "Romería", "Serenata", "Sociedad de autores", "Verbena", "Zarrabete",..., y sus búsquedas booleanas.²⁸

Igualmente se han repasado los resúmenes de acuerdos del Ayuntamiento de Begoña y de Deusto que están indexados por materias y sus expedientes relacionados con música o sus temas asociados en una búsqueda cruzada con la de descriptores comentada siempre en el periodo temporal que nos incumbe. En total el número de expedientes consultados ha superado los mil quinientos en su mayoría transcritos para su posterior elaboración. Siguiendo el mismo método que con las noticias, el bruto de los expedientes consultados fueron clasificados por ayuntamientos, años y temáticas también con el fin de facilitar el manejo de tanta información.

1.5.1.2. El Noticiero Bilbaíno (N.B.)

Una fuente impresa que hemos privilegiado sobre otras ha sido la consulta y vaciado del periódico Noticiero Bilbaíno entre 1880 y 1900. Con su preocupación por trasladar al ciudadano muchas informaciones de ámbito local recogida por corresponsales en pueblos, periodistas, gacetilleros de calle o en mentideros allegados así como a través de agencias u otros periódicos, y con el ser escaño-púlpito para amplificar las opiniones de articulistas, editores y propietarios, ha sido una cantera de datos inestimable. Artículos, noticias, gacetillas y anuncios con un tono más vibrante que el pretendido lenguaje aséptico de la documentación municipal han sido leídos y evaluados con la precaución debida y entendidos en su precisión relativa como contrapunto complementario.

El Noticiero Bilbaíno, diario matutino vizcaíno, fue fundado por Manuel Echevarria Saiz el 8-I-1875 y fue el primero en venderse por las calles en Bilbao. El 21-III-1937 tuvo que cerrar cuando por su larga andadura presumía de ser el decano de estas publicaciones en Bizkaia. Su primera sede estuvo en Bidebarrieta nº 17 de donde pasó en 1889 a Jardines nº 10 para saltar hacia el cambio de siglo a la Gran Vía. En 1917 la dirección recayó en Luis Echevarria, para ser, finalmente, Ramón Echevarria quien estuvo en ese cargo los últimos años.²⁹

El Noticiero nunca pretendió ser un periódico de vanguardia por lo que copió fuentes y formatos de otros medios afines lo que no le impidió irse adaptando a las novedades del momento gracias a sucesivas mejoras tipográficas y de maquetación. Entre 1880 y 1900 distribuía sus contenidos a lo largo y ancho de cuatro páginas de gran tamaño a cinco columnas. Manteniendo una cierta prioridad temática con algunas variaciones en el tiempo y salvando algunos módulos para publicidad preferencial en portada, ocupaban las dos primeras páginas noticias internacionales y peninsulares deteniéndose seguidamente con las específicas de la política de la Corte para pasar a las gacetillas generales que finalizaban con sucesos cercanos en lo geográfico entre los que la requisa de armas de fuego o su producción, caídas a la Ría de Bilbao de niños y adultos y

28- P.ej.: La búsqueda "Permiso música" da más de cien resultados que no muestra el programa de acceso al índice con descriptores individuales. Tiene que ver con que el personal técnico interno maneja otros buscadores distintos y más potentes que el de los investigadores externos.

29- Para resumir la historia del Noticiero Bilbaíno hemos cotejado el apartado correspondiente de la página euskomedia.com y VILLAR, Félix: *Recuerdos del Botxo*. Internacional Publishing Projects S.A., Las Arenas, 1984, p. 128.

suicidios estaban a la orden del día. Cada semana resumían las sesiones del Ayuntamiento de Bilbao y de la Diputación de Bizkaia y los lunes ofrecían toda su portada para una página literaria que hacia 1890 fue recortada a una primera columna de crónica semanal de sabor local que pasó por varios autores.

También cada siete días analizaban los precios de los géneros y el estado de su producción en una "Revista mercantil" mientras a diario atendían al seguimiento de la Bolsa, al precio de los metales, a los fletes del puerto, movimiento de buques y trasiego de las compañías consignatarias más un batiburrillo de noticias generales algo extensas sobre sucesos en las colonias, guerras de otros países y anecdotario de cierto curioso, consejos higiénicos y consejas sobre costumbres y nuevos productos que remedaban a los antiguos con apariencias renovadas (desde publicitar el licor de zarzaparrilla hasta la bondad del dentífrico de Orive, lo conveniente e higiénico de lavarse o de hacer deporte y cómo quitar manchas de vino o grasa de la ropa, etc.). Hacia 1895 y durante un par de años tuvieron una sección de moda sobre todo femenina copiada de alguna revista francesa en la que hablaban de telas y hechuras insertando siempre figurines en portada para estimular el interés de un sector de consumo nuevo con posibilidades económicas.

Precedían a las dos páginas de anuncios la columna de Espectáculos públicos, el Jeroglífico y Avisos del culto religioso. En la distribución de la publicidad daban cabida primero a los módulos pequeños en "Anuncios Preferentes" en donde se mezclaban alquileres de habitaciones (pisos), venta de cristal, vino de Rioja, bocoyes (toneles), cemento o maquinaria industrial, juegos de rana, acordeones, balnearios o edictos municipales, las esquelas, el listado de la lotería o la venta de instrumentos musicales. En la última página los huecos entre anuncios de gran módulo atestados de remedios médicos y pseudocientíficos daban cabida a nodrizas, demandas y ofertas de empleo junto a oportunidades de caserías o restos de instalaciones mineras. Con una clara finalidad entretenedora, compartían las últimas dos medias páginas inferiores de anuncios melindrosas novelas por entregas para consumo cotidiano de un desgastado estilo romántico añadiendo un aderezo emocional dosificado y fajado al mundo fantástico del artificio literario.

El Noticiero Bilbaíno alegaba un lema bajo su título: "Diario político imparcial defensor de la Unión Vascongada y eco de todos los intereses vasco-navarros" al que se adscribían algunos otros medios del País Vasco en sus múltiples variantes. Sin grandes alharacas se encuadró dentro de una tendencia de reclamo fuerista sin ambages y servía a los gustos de un numeroso y muy fiel público de la amplia familia liberal bilbaína. Viéndose urgido a ello en determinada ocasión, el editor aclaraba su posición con inusitada contundencia sin dudarle y ponía el punto sobre las íes como cuando creyó oportuno defenderse de las críticas de "El Correo de Gatica", un periódico de circunstancias próximo a "El Euskalduna" en medio de la inestabilidad de las huelgas obreras a final del siglo XIX:

"¿Dónde con motivo de la presente huelga ni con ningún otro hemos nosotros ensalzando al socialismo ni llamado heroínas a sus mujeres?"³⁰

Su orientación fuerista recolocó a colaboradores del entorno del "Irurac Bat" y otros periódicos próximos ideológicamente como Antonio Trueba de quien siguieron publicando elogios y obras varios años después de fallecido. La sección de comentario semanal que fue variando de encabezamiento ("De domingo a domingo", "De lunes a lunes", "Notas bilbaínas", "Porrusalda",...) contó con varias plumas cualificadas como Ignacio D. Echevarria "Chimbo", Sabino Goicoechea "Argos", E. Albéniz o Ignacio Echeverría. Entre muchísimos aportaciones de ilustres escritores del momento u otros que lo serían después, acogió un artículo de Miguel Unamuno siendo un adolescente de 16 años en 1880 titulado "La unión hace la fuerza". Años más tarde, a pesar de su declaración de intenciones en cuanto a permanecer neutral con la proclamación de la II República, acabó alineado con el Movimiento de Alcaldes que lideraría el PNV que le costó el definitivo cierre gubernativo.

Una parte esencial del armazón narrativo del Capítulo IV El baile de La Casilla en Abando-Bilbao está fundamentada con entradas procedentes del Noticiero Bilbaíno. Ya se dijo que se han repasado exhaustivamente todos los números comprendidos entre el año 1880 y 1900 ambos inclusive, excepción hecha del año 1897 y de algunos pocos números sueltos que no constan en la colección microfilmada de la Biblioteca de la Diputación Foral de Bizkaia ni en la colección digitalizada de la página *Liburuklik* del Gobierno Vasco.

En total se han revisado unas 30.000 páginas persiguiendo todas las noticias sobre la música popular y de índole diversa concernientes al presente tema. Indicamos también que para cuando la digitalización del periódico se llevó a efecto ya teníamos vista más de la mitad del material; para el resto se ha seguido el mismo proceso de transcripción desde la lectura directa página a página en aras de una revisión exhaustiva de los materiales que el uso de descriptores cercenaba e imposibilitaba por graves problemas de antiguas fuentes de letras, corrimiento de tinta en los originales, veladuras por iluminación defectuosa y desenfoques abundantes. Todas las noticias fueron clasificadas por años y temáticas como una primera elaboración para que pudieran estar disponibles para una mejor gestión y acceso posterior a la información.

A fecha de 1900, por detenernos a hacer una revisión de cómo presentaba la temática política el Noticiero Bilbaíno en el momento central de nuestro lapso de investigación, podríamos decir que un lector avisado captaría que dejaba traslucir opiniones sobre los grandes movimientos que se cocían en la capital del reino guardando un férreo mutismo sobre lo local; en cualquier caso no iba más allá de informar selectivamente mientras que otros periódicos de la competencia se aventuraran más incisivamente con todo ello. El Noticiero reportaba diariamente en su sección correspondiente aquellos acontecimientos locales sin destacar nada que no tuviera que ver o con el alza de la carestía de la vida o con concesiones afortunadas para la industria local como la construcción de barcos de

30- N.B. (23-VII-1899).

guerra para la marina española o medidas proteccionistas. Apuntaban las detenciones de los emergentes nacionalistas, cedían sus páginas a melancólicas arengas fueristas como antes decíamos, y cual cortina de humo, seguían enzarzados en lo pequeño: perseguían las evoluciones de los nostálgicos carlistas enclaustrados entre iglesias y casinos³¹, y en lanzar campanas al aire con las celebraciones anuales de los levantamientos de los "Sitios bilbaínos" como si aquel pasado encono se mantuviera permanentemente intacto o si la dicotomía carlista-liberal fuera la única relevante del presente.³²

Manteniendo un contencioso particular y con algo más de contundencia pero aún así discretamente, acometían contra sus antiguos contendientes si alguno de sus partidarios levantaba la voz en algún calentamiento puntual y reproducían noticias sobre las celebraciones anuales de los carlistas y recordatorios mortuorios para apuntillar, de soslayo, con alguna publicidad que porfiando en su humor irónico relativizara aquel temor a que volviera a avivarse la reacción en una contienda cada vez más imposible una vez encandilada la Iglesia con las cesiones de Canalejas.³³

Otros dos temas eran recurrentes en sus páginas: el honor patrio y el asunto de los sufragios. Por lo visto, la defensa patriótica era una sensible vena que tenía prontas inflamaciones y cualquier desencuentro en el foro de las naciones del entorno en que pareciera que la España más ínclita salía desfavorecida, daba lugar a una reposición de la lista de agravios históricos. El furor que desató la declaración de la guerra con EEUU en 1898 a cuenta del contencioso cubano llevó a peticiones descabelladas de articulistas como la de blindar toda la periferia peninsular para impedir una inminente invasión desde la otra orilla del Atlántico. De ciento en viento y haciendo "honor" al leitmotiv del subtítulo comentado de su cabecera, en la redacción del Noticiero el año se volvía pena y hacían un hueco para elogiar peculiaridades del País Vasco como el idioma y las tradiciones vernáculas del agro con un paternalismo y condescendencia que las fosilizaba de súbito reduciéndolas a material de vitrina de museo.³⁴

Un segundo tema recurrente que se traía a colación en las páginas del Noticiero Bilbaíno eran los sufragios. Lo reciente del hecho de su "universalización" (1891)-palabra que se esgrimía sin haber contado con que pudieran opinar las mujeres-, el mercadeo de componendas previamente concertadas en Madrid, cheques y celebraciones de caciques con sus mesnadas en los distintos distritos del territorio mantenían un cierto gancho informativo y podían dar pie a que algún articulista nostálgico confesara su deseo a retornar a la situación anterior ante tanto cambalache³⁵.

31- *N.B.* (11-III-1896) y (11-III-1898).

32- Sesenta años más tarde del Sitio de Bilbao de la Iª Guerra carlista coleaban reminiscencias conmemorativas con paseo de "gigantes y cabezudos": *N.B.* (24-XII-1896), (27-XII-1898), etc. Sobre las celebraciones del 2-V fecha del último sitio de Bilbao por los carlistas se da cuenta en el Capítulo IV por su importante relación con el baile.

33- *N.B.* (9-XI-1899): "El Sucesor de Echegaray, ante la posibilidad de que los carlistas se lanzaran al monte el próximo invierno y le fuera fácil por esta causa la venta de considerable número de impermeables, contrató una gran partida con una de las más renombradas fábricas de Manchester. pero visto que los citados elementos se quedan, por ahora, en casa como Cachupín, y ante el temor de que le sobren grandes existencias, ha establecido precios verdaderamente económicos al objeto de darles inmediata salida. Debe aprovecharse esta ocasión. Sombrerería 2, Sastrería".

"Cachupín": español que se pasa a América latina y se establece en ella. N. del A.

34- A.O.: "Sobre los funerales de aldea", en *N.B.* (4-II-1898).

35- *N.B.* (7-IV-1896), (29-III-1898), etc.

Por otra parte, no es fácil encontrar en el Noticiero Bilbaíno ecos elocuentes sobre asonadas militares, aquellas veleidades levantiscas tan frecuentes en el siglo XIX español. Quizás evitaban nombrar a la bicha y mantener a raya el simple miedo de sus redactores por lo que más que apaciguar, acallaban los indicios de algún cuerpo militar que se supusiera descontento o presto a sublevarse.

Probablemente enjaretados en parecido empeño, reflejaban con sordina las incidencias, huelgas o manifestaciones del sector obrero y anarquista (para el periódico los socialistas regresaban al universo conocido y tenían su única mención en las páginas fuera de las divergencias en las sesiones del Ayuntamiento, una vez por año, justo con anterioridad al 1º de mayo cuando empezó a celebrarse para retornar inmediatamente a su limbo) mientras que criticaban abiertamente la gestión del gobierno central haciendo válido cualquier motivo.

Con todos estos picos limados, las realidades nacionales se modulaban y el periódico se ajustaba al parecer de sus lectores ofreciendo una lectura sin sobresaltos en lo nacional a diferencia de los acontecimientos extravagantes del resto de países que sí acentuaban. Con esta tesitura que dicen de avestruz, un lector desatento se perdería la noticia de que se habían suprimido las garantías constitucionales de nuevo porque, de aparecer, figuraría emparedada en sus gacetillas entre el anuncio de un fonógrafo del almacén de la Viuda de Ablanedo en Hurtado de Amezaga, el estadillo de desnutridos y cadáveres regresados de la manigua, el precio de las habas en el mercado, los figurines que ilustraban la moda del París del momento o el "requerimiento municipal a fulano, mengano y zutano para un asunto que les interesa", todo ello en dos páginas sin anuncios.

La relación del periódico con la iglesia tenía sus eventuales maridajes. Si en nuestra juventud llegamos a conocer el tiempo en que en Semana Santa empezaban a abrirse trémulamente los cines, setentaicinco años atrás, en 1898, toda la vida ciudadana se paralizaba porque la misma Compañía del tranvía urbano de Bilbao suprimía el servicio desde el jueves hasta el sábado por la mañana³⁶. Para insuflar más acoquinamiento el Noticiero cedía su primera página a algún elemento de la Curia que en un ejercicio de integrismo religioso instaba a la población a visitar las iglesias y Oficios fueran de la tropa o civiles, incluido el Ayuntamiento en pleno y, evidentemente, avisaba de que "se cancelan todo tipo de actividades durante Semana Santa sobre todo los ocios impropios por la santidad del día" atizando, una vez más, contra el baile y tabernas.

En parecidos términos se repetía al día siguiente remitiéndose en esta oportunidad a Barakaldo y Ortuella en una maniobra deflexiva para amortiguar la bronca imperante en toda la zona minera³⁷. Esta presión, avalada por autoridades civiles y militares vigilantes, se vivía como temporal pasajero en muchos ambientes ya que el mismo periódico, pasado el Domingo de Resurrección, florecía con anuncios de comienzo de la temporada de bailes en todos los centros y lugares de diversión como si se avecinara un

36- N.B. (7-IV-1898).

37- N.B. (8 y 9-IV-1898).

nuevo Domingo de Piñata o jubileo indefinido para todos una vez superado el Día del Juicio final.³⁸

Mucho más visibles por los efectos derivados de la promiscuidad sexual eran los correlatos en forma de publicidades diarias en todo el tramo consultado del Noticiero Bilbaíno sobre medicamentos y elixires curativos de enfermedades venéreas como sífilis y gonorrea (además de dispepsias, alopecias, callosidades y agrietamiento de pechos³⁹). Quizás en este caso, la necesidad de salud para mantener el entorno doméstico sin contagio era mucho más preciosa para los varones -en cuyas manos estaban las llaves de todos los resortes económicos- que el retraimiento hacia una práctica avalada por su ensañamiento y efectos nocivos de creer en los anuncios. Sorprende la acumulación de estos con destino al público lector de la pudorosa clase media -que eran los compradores de periódicos junto a la alta- y, en esta ocasión, supuestos usuarios afectados (los de la clase baja tendrían que arreglarse como pudieran y como el nivel de alfabetización era alto en Bizkaia comparado con otros lugares, un anuncio en un periódico podía ser sinónimo de buen remedio a pesar del costoso desembolso). Hasta donde sabemos, el mismo hecho se repetía en la prensa asturiana.⁴⁰

1.5.1.3. Crítica a las Fuentes escritas

Haciendo una pequeña crítica de las fuentes escritas diremos que los textos de origen administrativo (expedientes municipales, Libros de Actas, Resúmenes de Acuerdos, de Sesiones,...) tendían a mantener una intención objetivante. No obstante, recordamos que por el lado institucional se esconde perennemente tras la pluma la figura del secretario municipal, y, en menor medida, del resto de sus sucedáneos en el escalafón como amanuenses de turno para todo tipo de informes y notificaciones (concejales comisionados, registradores, inspectores, otros secretarios, Jefe de la Policía Municipal, cabo...). Como servidores municipales debían mantener una pretendida asepsia (y ya había para ello suficientes mecanismos censores) pero permanecían imbricados en la existencia junto al resto del tejido social siendo afectados por su propia pulsión hacia la música y danza. Esporádicamente algo de esto se trasluce en sus textos no solo en el uso titubeante de jerga específica ("Cordiones", "Filarmónicas"...), sino en opciones particulares convertidas en opiniones como "No veo impedimento en que....", aunque siempre se vieran obligados a hacer constar quién tenía la última palabra: "No obstante VI decidirá lo que crea más conveniente".

Igualmente por el lado de los solicitantes, peticionarios, etc., había un escribano de pago que plasmaba en texto las intenciones de sus clientes analfabetos. Y el barniz ilustrado - junto a la inconveniencia de la desmesura si es que se quería obtener algún resultado-, el protocolo de la forma y el cultismo del lenguaje usado permeado del propio

38- *N.B.* (8-IV-1898). Sobre la infranqueable línea roja que suponía el fin del Carnaval y comienzo de la Cuaresma para lo lúdico hablaremos en el capítulo del baile.

39- Entre mediados de 1886 y marzo de 1887 el Noticiero reprodujo un extenso anuncio a gran formato sobre las virtudes terapéuticas del jarabe de zarzaparrilla para tratar la sífilis, artritis, herpes, escrófula, etc. Sabemos que se usó generalizadamente en la versión comercializada o casera por los datos de nuestro trabajo de campo durante los años ochenta del s. XX. Muchos de los paisanos vizcaínos de edad nos reconocieron que la Coca-Cola era exactamente eso pero con gas.

40- URÍA, J.: (1996), p. 166.

aprendizaje retórico del contratado matizaban el tono transmitido del directo, del enfado por el agravio, la creencia de la posesión de la única razón, la autocensura previa por las consecuencias de la osadía o arrogancia de la petición, o la incorrección del desparpajo. El filtro letrado tamizaba todo máxime si es que iba a haber correspondencia o si se daba contestación escrita a la solicitud y de nuevo había que decodificar el mensaje de la jerga oficial a los interesados cuando los notificadores cumplieran con la función de cerrar el ciclo.

Bien, en estos casos, decíamos, se han de presumir unos usos semánticos impersonales inherentes a una codificación protocolarizada entre instituciones y ciudadanos. No ocurre igual cuando se manejan otras fuentes documentales escritas como registros de hemeroteca u obras literarias. Más allá de que sus autores se posicionen en una "ecuanimidad" etnológica, antropológica o sociológica, era muy propio del estilo de la época un tono regido por unos presuntos valores que ha de prevenirnos para obrar en consecuencia. Lo define diáfananamente Jean-René Aymes:

"La última modalidad de digresión inspirada por la descripción de una fiesta consiste, para un autor que infringe la convención de (simulada) humildad y de (inalcanzable) objetividad, en hablar tanto de sí mismo como de la realidad observada, o sea, en transformar el texto pseudoetnológico o suedosociológico en un fragmento de autobiografía, cuando el autor le tocó ser partícipe en la fiesta evocada. La diversidad de los posibles enfoques de la fiesta, agravada por esa tendencia corriente de los autores a enzarzarse en digresiones o a pulimentar el texto para conferirle un atractivo brillo estilístico, condena, pues, al observador de hoy a una drástica limitación de los objetivos perseguidos, del material examinado y de la secuencia abarcada".⁴¹

Lo cual como convención que aceptamos en lo concerniente a las fuentes, a su vez delimita, como no podría de ser de otra forma, nuestro propio texto incardinándolo entre una de las "narrativas posibles", para nuevamente asentir con la cita de Caro Baroja que encabeza este volumen a la que remitimos.

El vaciado de las informaciones musicales de la documentación anteriormente pormenorizada cubre de manera extensiva, en nuestra opinión, los hechos musicales con significación institucional acontecidos en nuestro encuadre de estudio. Subrayamos, asimismo, un valor adicional del "buceo" por la documentación municipal: ha servido para recoger las reflexiones sobre los hechos en los que la música estaba presente que, en diferentes momentos, algunos cabildos consideraron necesario dejar consignados por escrito destacándolos frente a muchos otros. Ciertamente, hemos de reconocer que en esa documentación no se encuentra reflejado de manera exhaustiva ni todo lo que sucedió, ni siquiera una pequeña parte de lo que concernió a los personajes más activos respecto de la música popular, ni a sus instrumentos, ni a la variada naturaleza de su repertorio. Sin embargo, nos permite fijar algunas fechas

41- AYMES, Jean-René: "Las fiestas religiosas y profanas en la época romántica como indicadores de opiniones ideológicas y de mentalidades (1833-1868)", en FUENTES, J.F. & ROURA, L. (Eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje a Alberto Gil Novales*. Milenio, Lleida, 2001, p. 185.

significativas, nos da algunos nombres concretos, y nos orienta en cuanto a los modos institucionales de uso corriente a la hora de encarar la fiesta en sus aspectos formativos.

Aún asumiendo la parcialidad de la documentación municipal, la hemos erigido como eje central de toda la investigación por la solidez de sus informaciones concretas, y por la continuidad con que nos permite informarnos. Efectivamente, el resto de nuestras fuentes no puede aportarnos estos jalones concretos, y muchas veces seriados, que nos afianzan al poder asegurar algunos aspectos básicos de la evolución del acordeón y de la sociabilidad del ocio bailado.

Llamamos la atención sobre "Dokuklik". Es la herramienta para documentalistas que hemos utilizado para revisar datos biográficos basada en los Archivos Sacramentales de los obispados de los territorios históricos del País Vasco y así subsanar las deficiencias de las fuentes orales. Dentro de los servicios que suministra hay facilidad para conseguir el año de nacimiento y matrimonio de los personajes objeto de búsqueda porque trabajamos próximos al cambio de los siglos XIX y XX. Sin embargo la accesibilidad no supera por el momento la fecha de 1900 lo que nos impide en muchos casos rastrear el año de desaparición de muchas de las personas involucradas.

Quedan pendientes algunas palabras sobre las Fuentes bibliográficas y la Bibliografía. En primer lugar se ha de decir que conceptualmente hemos considerado también como fuentes documentales a la bibliografía de época publicada con antelación a 1936, o posterior en el caso de facsímiles y textos que, aunque editados más tarde, fueron elaborados a comienzos de siglo, entre ellos literatura costumbrista, libros de memorias, Guías y Anuarios comerciales, etc. Al final y por no hacer interminables listados diferenciadores entre unas y otra, todo lo citado va sin distinción clasificado por capítulos según una de las convenciones al uso.

Del repaso del cuantioso volumen de citas a pie de página se hace patente que para la elaboración de ese corpus la bibliografía utilizada que hemos considerado moderna es más bien escueta. Casi en su totalidad pertenecen a títulos relacionados con la musicología, la organología o la etnomusicología con los que se ha tratado de dar el dato más preciso, la apostilla o el contexto más adecuado a lo que se va analizando en el texto principal. También ha sido nuestra intención insertar las citas o noticias entroncándolas en un discurrir cronológico y en formato de extractos de su contenido. Tratando de no recargar el grueso central del texto, al final del trabajo hay un Anexo en el que ordenadas cronológicamente pueden consultarse algunas íntegramente; han sido seleccionadas por el interés especial que podían suscitar y por ello hemos considerado pertinente no despreciarlas. Lógicamente es mucho más lo revisado que lo citado.

1.5.2. Fuentes orales

El trabajo con fuentes orales es una práctica que llevamos a efecto -podría decirse de manera compulsiva- en diferentes años de la década de los ochenta a lo largo de varias campañas de intensidad desigual por toda Euskal Herria. La razón subyacente fue el dispar soporte económico con el que pudimos contar en aquellos momentos para aproximarnos al entorno de los acordeonistas tradicionales y cultos del País Vasco. La

dramática situación de precariedad en la que nos encontrábamos frente a la ingente recogida de información oral pendiente por todo el territorio vasco sobre el acordeón, impuso sus propios condicionantes. En aquellos momentos elegimos en sentido inverso al criterio seguido más recientemente: un trabajo más extensivo en ámbito geográfico y menos selectivo en personas, frente a otro más restrictivo y en profundidad. De esa manera, apremiados por la urgencia, asistimos de cerca a la inminente, progresiva e inevitable desaparición de la generación de acordeonistas nacida a comienzos del siglo XX y artífice del primer apogeo del instrumento y su mundo.

El claro objetivo asumido en aquella circunstancia fue el rescate y fijación de la mayor información posible oral, iconográfica o material sobre organología popular y sus repertorios directamente de los actores protagonistas con quienes no escatimamos delicadeza y atención. Sin embargo, una cierta prepotencia, la inexperiencia y la prisa, poco evitables pero siempre inconvenientes, nos hicieron pagar el precio de la falta de hondura: Extraíamos datos pero entre los dedos se nos escurrió la vivencia profunda que trasmitían unas músicos populares habitantes de otra época de la que ignorábamos mucho y que obligaba a llevar un ritmo más pausado para entrar en su sintonía.

De esas correrías quedaron las monografías ya citadas algo más arriba y, gracias a la manejabilidad, la vecindad en el mismo y a que se peinó exhaustivamente, las bases sólidas para la investigación del Valle de Arratia por un lado. En el caso de Bilbao optamos por el otro enfoque ya descrito: entrevistas selectivas. Dada la lejanía en el tiempo de los hechos de los que queríamos rescatar datos, la movilidad de una guerra en medio y la enorme emigración acumulada auguraban unos resultados difusos en el trabajo con fuentes orales por proceder de personas de segunda generación y eso siendo afortunados. Debido a ello, elegimos centrarnos directamente con acordeonistas y contados personajes eminentes de edad con quienes pudimos entrar en contacto.

Otro tipo de recogida oral, en este caso, absolutamente impremeditada, es mi tradición familiar del manantial bilbaíno. Aunque cauto por reconocerla particular en cuanto a que se circunscribe a mi clan, es parecida a la de otros próximos pero quizás más diferenciada cuanto más disímil sea el sector social de procedencia. Es mi antecedente para compartir otros antecedentes, y herramienta sólida como faro y eficaz como señal de alarma para reconocer anomalías y fraudes en el tema que investigamos.

La enumeración de las fuentes orales está incorporada al Anexo correspondiente. En su día para su elaboración reprodujimos el sistema de entrevistas propio tanto de la Historia oral como de los diversos acercamientos al mundo folklórico establecidos por folkloristas y antropólogos, adaptados a las circunstancias que se han explicado⁴². Una vez sobre el terreno, en cada nueva zona geográfica de trabajo seleccionábamos los personajes idóneos. Para ello llevamos a efecto una prospección previa entre grupos de vecinos de edad aprovechando coyunturas colectivas de socialización como la salida de la Misa mayor, el día de Todos los Santos, el almuerzo de domingo en la/s taberna/s del pueblo o el centro de reunión de jubilados. Una vez localizado el personaje y su casa

42- Años más tarde el grupo Ortzadar de Iruña-Pamplona elaboraría un interesante cuestionario para el trabajo de campo.

recogíamos en una primera indagación información personal sobre esa persona a encuestar y preguntábamos al grupo con el que estábamos cuestiones como quiénes fueron los principales acordeonistas u otros músicos de la localidad en su mocedad o juventud, su edad, su razón de vecindad o la de sus parientes más próximos en el caso más probable de haber fallecido. A continuación, confrontábamos las respuestas obtenidas con otros criterios, subjetivos y prácticos, tales como la facilidad de acceso a los personaje nodulares por edad, estado físico y residencia, o el circuito a recorrer más conveniente en ese momento, y así definíamos y procedíamos con el programa de entrevistas del día sin una rigidez excesiva. Al comenzar la actividad indagadora en los años 1983 y 1984, cuando fue posible aprovechamos la disponibilidad de amistades comunes en las diferentes comarcas que nos sirvieron como justificación introductoria a manera de aval y para romper el fuego, y solíamos llevar un acordeón en el coche por si nos hiciera falta.

Habitualmente, nos dirigíamos a domicilios situados en medios rurales y en caseríos dispersos, y las entrevistas podían llegar a durar hasta dos horas. Situaciones excepcionales en sí mismas, pero normales en el trabajo de campo, como que el acordeonista aún estuviera hábil con el instrumento y animoso para ejecutarlo, siempre alargaban el contacto. Si el músico que buscábamos ya había fallecido, nuestros pasos se encaminaban hacia parientes y/o personas próximas por razones de vecindad, amistad o trabajo. También intentamos aproximarnos a personas que de alguna manera hubieran compartido el gusto o la actividad musical del personaje bien como músicos de otros instrumentos (acordeonistas aficionados, *albokaris*, pandereteros, dulzaineros, “jazbanistas” o cobradores), o bien porque pudieran disponer de información y documentos de su vida musical. Obviamente, desde un primer momento dimos preferencia al contacto con los pocos acordeonistas ancianos que aún permanecían vivos.

Nuestro *modus operandi* en las entrevistas fue el siguiente: una persona dirigía el diálogo intentando mantener una conversación articulada y equilibrada en cuanto a los ritmos e intereses de ambas partes de los actores involucrados: entrevistado/s - entrevistadores⁴³. Una segunda persona tomaba apuntes, devolvía *feedback* de los asuntos del discurso apoyando al entrevistado y sugería puntos neurálgicos de retorno de información que pasaban desapercibidos al entrevistador, al que sostenía. Cada jornada acababa con una sesión de trabajo repasando una a una las entrevistas (a veces hasta siete). Para ese momento servían los apuntes recogidos, las informaciones retenidas en la memoria y las referencias cruzadas, y se elaboraba un primer resumen que, al mismo tiempo, podría facilitar el análisis posterior del documento fonográfico o iconográfico (en su caso).

43- La experiencia de años en esta práctica nos ha enseñado que esta actitud general del "tiempo en contacto" es crucial para una entrevista óptima, paradigma ilusorio en nuestra opinión. En este fluir se estará obligado a transitar por los temas que surjan sean estos la guerra y sus secuelas, herencias patrimoniales, asuntos familiares y personales del presente, la caza, el cambio de cultivos con el paso de los años o atender a historias de un "famoso" actual de la vecindad y a devolver paquetes de información a ese mismo nivel para que el entrevistado sienta que se le está acompañando. En vista de lo dicho, cae por su peso que con la dispersión implícita en el intercambio el tanto por ciento sonsacado de información disponible de estricto interés ideal será bajo pero lo obtenido conllevará un segundo valor añadido: más allá de los datos triviales, el relato estará cargado de "valor significativo" para el informador.

Por razones de respeto y cortesía, absolutamente en todos los casos explicamos, a priori, la naturaleza del trabajo, nuestros objetivos personales, que no éramos periodistas y que el destino y fin de la información era académico. Desde nuestros presupuestos éticos consideramos primordial que los informantes conocieran el nivel de confidencialidad que se conferiría a sus datos. Desde estas aclaraciones ejercitaban su derecho a involucrarse o no, a concedernos su tiempo, su confianza, sus historias o el permiso a realizar fotografías si la situación lo favorecía y a usar la información en un momento en una investigación como esta.

Entre todas las prospecciones hemos de destacar, por su relación con el Valle de Arratia y por la riqueza de documentación iconográfica, la campaña del año 1984. Aunque carentes entonces de “esponsorización”, una afortunada circunstancia nos permitió disponer de un equipo de filmación de televisión y vídeo durante un día con el que grabamos a cuatro acordeonistas vizcaínos, entre ellos a los arratianos Bonifacio Arandia y Joaquín Goti⁴⁴. En cualquier caso, el grueso de la información oral fue recopilada durante la campaña del 1988, año en que organizamos la exposición “*Fasio Trikitilari Omenaldia*” en Igorre-Arantzazu, por el motivo de su fallecimiento y de su posterior homenaje.

Ya desde el comienzo de nuestras pesquisas manejamos un cuestionario base que la práctica mejoró aceptando alguna sugerencia del que propusiera Barandiaran en su época. Reunía todos los aspectos relevantes que, pensamos, eran susceptibles de ser objeto de nuestro estudio e interés. Pero, como se acaba de describir, su validez en el directo es fundamentalmente nemotécnica e interna hoja de ruta a mantener incólume frente a los diferentes avatares de lo presencial.

CUESTIONARIO

A- Datos personales del informante

Nombre y apellidos

Fecha y lugar de nacimiento

Nombre y apellidos del acordeonista (si el informante no era el mismo)

Fecha y lugar de nacimiento del acordeonista, más fecha y lugar de defunción, en su caso

B- Información musical del acordeonista

Antecedentes musicales familiares

Antecedentes musicales en el ámbito próximo (aldea, vecindad, parroquia)

Aprendizaje y enseñanza

44- Los cuatro acordeonistas históricos vizcaínos que aparecen en dicha filmación son: Rufino Arrola (Mungia, 1909-1996), Basilio Undagoitia (Ibarruri, 1907-1988), Fasio Arandia (Igorre, 1909-1987) y Joaquin Goti (Zeberio, 1900-1997). La idea fue acudir a sus domicilios sin cita previa y filmar, si nos daban el permiso, para que el producto resultara lo más espontáneo posible. El material técnico que se utilizó fue una cámara de tubo de televisión JVC con un grabador U-Matic de cassette. Una vez acabado el proceso de montaje, el material final, que aún permanece sin publicar, vino a durar una hora y media.

Desarrollo socio-geográfico de la actividad (romerías, fiestas, bodas, conciertos y concursos)

Competencia (otros músicos, contrataciones)

C- Referencias valorativas

Valoración de la calidad propia

Valoración de la calidad ajena

Referencias sobre otros músicos populares

Las respuestas del cuestionario además de describir el panorama del mundo musical rural, han ayudado a elaborar unas biografías mínimas de los músicos populares del Valle de Arratia. En la elaboración de estos materiales que fundamentalmente competen al Capítulo V se han tenido en cuenta los criterios que al día de hoy se manejan para este tipo de elaboraciones históricas en la medida de lo posible a pesar de la penuria de datos. La puesta en valor que al día de hoy ha introducido la prosopografía en este campo nos reconcilia con la validez de su inclusión en la investigación.⁴⁵

Somos conscientes de las limitaciones de esta parte de nuestra investigación. Efectivamente, se trata de trabajo de campo de tipo etnográfico realizado, en su mayoría, hace treinta años y su planteamiento en la actualidad podría ser reconsiderado. Sin embargo, estimamos que el valor de la información obtenida según aquel método justifica su inclusión en nuestra investigación actual. La mayoría de los entrevistados, ya ancianos en aquel momento, fallecieron hace tiempo y, entre los que ejercieron como acordeonistas con anterioridad a la guerra civil española, solo Juan Ipiñazar celebraba el año nuevo del 2007 como el autor la Suficiencia Investigadora. Ciertamente, las informaciones que nos transmitieron han permitido, en algunos casos, remontarnos directamente hasta los límites cronológicos del tiempo de nuestro estudio gracias al prístino recuerdo, compartido por casi todos los acordeonistas, los de Arratia y los de cualquier lugar del País, acerca de su primer instrumento, sobre el coste que supuso a su familia, su precio y el lugar de compra, remembranza que en muchos casos iba asociada a su primer viaje a la capital. Era también un momento iniciático capaz de dejar una impronta acusada en la persona y su futuro. Por lo tanto, hemos optado por incluir aquí este tipo de información; para validarla contamos con el apoyo del resto de materiales que pueden, en su caso, confirmar o desmentir su contenido.

Como resumen conclusivo preliminar de las fuentes orales, sucinta pero globalmente se avanza que las respuestas de los entrevistados se centraron en los siguientes núcleos:

45- Para una aproximación al tema: URQUIJO GOITIA, Mikel: "Renovación metodológica de los diccionarios biográficos nacionales en el s. XXI", en *Erebea: Revista de humanidades y Ciencias Sociales* (3, 2013), pp. 249-270; URQUIJO, M.: "The Biographical Dictionary of the Spanish Parliamentarians: sources and methodological approach", en *Parliaments, Estates & Representations* (28, 2008), pp. 7-25; AGIRREAZKUENAGA, J. & URQUIJO, M.: "Desafíos de la biografía en la Historia Contemporánea", en *Cercles* (10, 2007), pp. 57-81. y AGIRREAZKUENAGA, J. & URQUIJO, M.: "La prosopografía, una historia des dels actors", en *Papers del Museu d'Historia de Catalunya- L'Avenç* (279, 2003), pp. 17-20. La plasmación práctica de todos estos criterios ha sido AGIRREAZKUENAGA, J., ALONSO, E., GRACIA, J., MARTINEZ, F. & URQUIJO, M.(dir.): *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia*. Parlamento Vasco-Eusko Legebiltzarra, Vitoria-Gazteiz, 2007, 3 Vols.

- Estrecha relación con los instrumentos que poseían o habían poseído
- Interés por los espacios festivos
- Curiosidad respecto a los músicos no pertenecientes al entorno próximo

1.5.3. Fuentes organológicas

A lo largo del trabajo de campo por Arratia fue gratificante y productivo tener acceso al instrumento o instrumentos de los entrevistados o a los de músicos ya difuntos. En esos casos levantamos una ficha-tipo de los mismos con los datos organológicos básicos pertinentes, a saber: medidas, descripción de elementos característicos, número de botones, decoración, afinación, músicos anteriores a los que pudo pertenecer, origen, año, lugar y precio de compra. Todas las piezas fueron fotografiadas, y si alguna de ellas presentaba algún distintivo singular, obteníamos, a su vez, una foto de detalle. Además de los ejemplares que hemos podido palpar directamente, hemos incorporado en el listado otros acordeones que sabemos que se usaron en el Valle de Arratia por aparecer junto a su propietario en fotografías antiguas. El elemento distintivo en el comentario con que hemos señalado esta circunstancia en la ficha es la palabra “desaparecido”.

Para hacer el inventario de las piezas halladas en Arratia hemos seguido el modelo de ficha técnica que propugna Cristina Bordas al catalogar los instrumentos de colecciones españolas⁴⁶. Debido a que todos los instrumentos pertenecen al genérico Acordeón, hemos introducido algunos campos específicos al considerar que podían aportar informaciones relevantes pero que no estaban contemplados en el modelo primigenio. Seguidamente explicamos de manera sumaria los campos incluidos en la ficha-tipo:

ORGANOLOGIA. FICHA TIPO

| | |
|----------------|--|
| Nº: | Es el número genérico de acordeón de nuestro listado. |
| Subdivisión: | Es un criterio de clasificación organológica que en todas las fichas es “lengüeta libre” porque es como se caracteriza de manera estándar al acordeón dentro del gran grupo de instrumentos aerófonos. |
| Tipo: | Categoriza a los acordeones por grupos de modelos bien definidos. Este mismo patrón ya ha sido utilizado cuando se ha tratado sobre la cronología del acordeón y por ello está reflejado en la ficha aunque Cristina Bordas no lo utilice. |
| Lugar: | Como en todos los casos es Europa, si se desconoce el país concreto de fabricación se indicará la zona continental de procedencia. Le seguirá el país y la ciudad, si se sabe. |
| Constructor: | Apellido y nombre del constructor o de la marca de fábrica. |
| Datación: | Es otro campo que hemos introducido. Refleja el año de fabricación. Se reflejará el caso de haber sufrido una reforma por apreciarlo en el instrumento. |
| Inscripciones: | Aportamos la transcripción literal de las que consten en la pieza. |
| Descripción: | Se trata de una descripción técnica del instrumento realizada de una manera más el campo en seis aspectos y así ofrecer la información de una manera más visual y accesible. |

46- BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales: Colecciones españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, T I 1999, pp. 40-41.

- 1° Tablatura: Tipo y número de botones o teclas de los clavijeros
- 2° Registración: Número de mecanismos de acceso a los distintos juegos de lengüetas si los hay.
- 3° Afinación: Salvo excepciones debidas al capricho del instrumentista, todos los acordeones cromáticos y piano fabricados con posterioridad a 1930 están afinados en la correlación clásica $La_4 = 440$ Hz. Acordeones bisonoros y mixtos ofrecen muchas posibilidades distintas y en los casos en los que hemos podido obtenerla, en vez de usar la referencia física anterior, usaremos la habitual en la jerga de los usuarios: "Acordeón en $Fa\#$, en Sol b, etc."; de tal manera que el Do del instrumento corresponde con la referencia dada. P.ej: Al decir que un acordeón está afinado en Do querríamos señalar que está en el estándar $La_4 = 440$ Hz. Las dificultades tecnológicas de los modelos anteriores a 1900 con lengüetas de latón hicieron que difirieran ostensiblemente del estándar y sólo en algún caso se ha podido obtener.
- 4° Lengüetas: Material con el que están fabricadas (Latón o acero).
- 5° Fuelle: Esta casilla se rellena cuando presenta alguna característica distintiva respecto de un fuelle simple con pliegues.
- 6° Aspecto: En este campo describimos la pieza en los términos habituales atendiendo a sus elementos más significativos.
- Materiales: Lista los materiales fundamentales con los que está construido el instrumento.
- Dimensiones: Cuantifica en mm el volumen continente del cuerpo central del instrumento en tres dimensiones A o altura visto de frente, An o anchura del cuerpo central sin contar el CMD, y F o fondo.
- Procedencia: Da la información sobre el dueño, la fecha y el lugar en donde se encontraba el instrumento en el momento de levantar su ficha. Si la fuente de procedencia es una fotografía, añadiremos su fecha aproximada si es deducible.
- Músico: Nos queremos referir con este campo al último o últimos músicos que conocemos que usaron el instrumento. Hemos entendido que este nuevo campo era necesario, como lo demuestra el que haya sido relleno en todos los casos.
- Bibliografía: Este campo aparecerá cuando hay alguna fuente documental relativa a la pieza en cuestión y contribuye a dar más información sobre la misma.
- Observaciones: Es un campo que hemos introducido en el que se recoge cualquier tipo de información adicional relativa al instrumento que no esté ya contemplada.
- Iconografía: Nos da el número con que consta en nuestro listado fotográfico de proceder de esta fuente.

El censo organológico general investigado va listado en el apartado de Fuentes y Bibliografía FB.3. Para la adscripción de cada pieza a un fabricante, país y época nos hemos valido de numerosos catálogos de productores y vendedores generales de instrumentos de época pertenecientes a nuestro fondo de archivo (Fig. 6, 7, 8 y 9). En el caso del estudio del baile de La Casilla dada la ausencia de piezas y la casi total de materiales fotográficos, hemos tenido que guiarnos por otro tipo de métodos inductivos que se irán discutiendo a lo largo de la exposición del Capítulo IV.

1.5.4. Fuentes iconográficas

1.5.4.1. Fotografía

1.5.4.1.1. La fotografía como herramienta documental

Como ya se dijo en la introducción, la inclusión de materiales icónicos de época es otra de las aportaciones de primer orden que propulsamos en la investigación presente más

allá del interés ilustrativo de los mismos. Debido a ello consideramos imprescindible enmarcar esta aportación con una reflexión de cierto recorrido.

Siguiendo un trasiego que viene de años atrás, las fechas del cambio del siglo XIX al XX y los más que considerables resultados tecnológicos en lentes y procesos reproductores de imágenes convocaron a los fotógrafos a adentrarse por los caminos de Europa en la búsqueda de vistas pintorescas para la explotación comercial de tarjetas postales (TP)⁴⁷. Para poner en su justo valor este tipo de documento presentamos el extracto de un texto de Edorta Kortadi sobre el particular:

"A partir de 1897, la Casa Hauser editó la Serie General dedicada a las grandes capitales de España, entre las que se encuentran Bilbao y San Sebastián, con más de 150 modelos diferentes. Los visitantes de otros países las mandaban a sus casas sobre todo desde hoteles donde pernoctaban. El año 1900, la Casa Hauser poseía ya 600 modelos y las enviaban tanto los extranjeros como los autóctonos. Entre 1901-1903 se produjo una gran fiebre consumista de la postal, produciéndose en 1902 seis millones de tarjetas anuales dado que se habían convertido en "elemento de cultura y de distinción". En 1901 surgió el Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada y comenzó el coleccionismo hasta grados insospechados. Durante estos años la TP alcanzó su madurez tanto en cantidad como en calidad. Entre 1906-15 se dividió la tarjeta postal en dos partes, para la dirección y para la escritura. Fototipia Lacoste comenzó a hacer la competencia en calidad a Hauser y muchas librerías del país comenzaron a editar sus propias postales. A comienzos del siglo XX la empresa Hauser y Menet estaba considerada como la mejor imprenta de España especializada en fototipia. También lo lograron Fototipia Lacoste, P. 2. (editor suizo), o las ediciones catalanas de ATV. Las primeras fototipias fueron monocolors o en tintas verde o azul. Posteriormente vinieron las realizadas en fotograbado y posteriormente las coloreadas con acuarela."⁴⁸

En muchos de estos casos, a diferencia de la clásica práctica representativa aún muy mediatizada por el retrato hierático español, otros europeos acentuaron la animación en un intento de sugerir, complementar y compensar con una intención vital y cinética el hieratismo obligado de la congelación fotográfica. Es por ello que, a menudo, había una predilección por resaltar los detalles etnográficos y una eminente preparación de la escena aunándose ambas en instantáneas que han de ser leídas icónicamente con cierta precaución debido a estas intenciones subjetivistas. Por lo que concierne al acordeón en nuestro entorno, son varias las series de comienzos del siglo XX situadas en el País vasco-francés (Lapurdi y Behenafarroa) de interés muy especial y aunque alguna ha

47- En el caso de la Península Ibérica son muy conocidas las colecciones publicadas por las editoriales J. Latieule, Laurent, Hauser & Menet y Roisin.

48- KORTADI, Edorta: "Horizontes emblemáticos: La postal turística en Euskadi", en *Musiker* (13, 2002), p. 43. Para nuestro espacio geográfico hay tres importantes volúmenes de los mismos autores en este tipo de ediciones que son: AMANN, Luis & ALONSO, Román: *Bilbao eta bere itsadarretako herriak postaltxartelan. Bilbao y los pueblos de la Ría en la Tarjeta Postal*. Edit. Santurtzi, Bilbao, 1990; *Bizkaia en la Tarjeta Postal*. Edit. Santurtzi, Algorta, 1991, y *Nire Bilbao Maitia. Mi Bilbao querido. My Dearest Bilbao*. Edit. Santurtzi, Algorta, 1992.

sido citada parcialmente en alguna ocasión, en su lugar se recuperarán y contextualizarán con la exhaustividad debida.

En el curso del trabajo de campo por el Valle de Arratia tuvimos acceso a fotografías antiguas de acordeonistas y de otros músicos populares que guardaban familiares de los mismos o que se conservaban en archivos privados. Su interés es elevadísimo al haber sido efectuadas por fotógrafos minutereros y ser, por tanto, ejemplares únicos impresos en soporte de TP. Junto a ellas, forman una pequeña colección las del fotógrafo Manterola que copiadas a partir de negativo de cristal por su excelente calidad, pueden apreciarse con toda nitidez detalles de los acordeonistas, de los acordeones antiguos y de sus espacios de actuación entre otras particularidades.

Efectivamente, a menudo y salvo pocas excepciones, las fotografías añaden y/o corroboran informaciones que no se pueden documentar por otros medios y representan situaciones, momentos y personajes del tiempo que abarca nuestro estudio o que en él comenzaron su andadura musical. Obviamente, el ojo y las intenciones de los fotógrafos que las obtuvieron intervinieron en la producción de estos materiales y también a veces, los propósitos perseguidos por los fotografiados se muestran diáfanos.

Esa virtud de “representación” que ostenta la fotografía documental queda aún más patente, si cabe, cuando se trata de fotografías de estudio en las que la satisfacción de los retratados ha de considerarse factor prevalente a la hora de la elección de los elementos que plasmará en la placa. El que la instantánea fuera tomada en un exterior solo difumina ligeramente esas intenciones representativas, ya que el artificio de cada foto puede responder a guiones narrativos como “la vitalidad del grupo”, “lo castizo”, “el encuadre estético”, “la religiosidad popular”, “el homenaje a la bandera”, etc. En definitiva, una multiplicidad de enfoques que recaban en lo antropológico y etnográfico de muy interesante y evocador análisis en profundidad pero que sobrepasa, una vez más, los límites de nuestro trabajo en estas etapas de su formalización académica.

El uso de estos materiales con pretensiones académicas no es demasiado antiguo. Como expone Emilio Xabier Dueñas:

"Nos ceñiremos, en lo que a mi ámbito corresponde, a la utilización de la fotografía como documento visual de momentos precisos de celebraciones festivas o no, en interiores y exteriores relativos a cada uno de los actos y actividades ligadas a la tradición. Si bien algunos antropólogos como F. Boas, B. Malinoeski, G. Bateson o C. Lévi-Strauss de forma directa o indirecta la utilizaron, en gran medida fue un complemento y apoyo poco utilizado en sus publicaciones. De hecho, este arrinconamiento ha provocado la existencia muy posterior de lo que es conocido por Antropología Visual (*Visual Anthropology*) o Etnografía Visual."⁴⁹

Al igual que hicimos con las Tarjetas Postales pero en otro orden de cosas aunque continuando con otro uso histórico de la fotografía, quisiéramos adentrarnos en este

49- DUEÑAS, Emilio Xabier: "El documento visual heredado y la orla de la tradición", en *Euskonews Multimedia* (455, 3/10-X-2008)

momento por otro derrotero. No nos fijaremos tanto en el valor de la imagen como documento icónico sino en hacer un ligero encuadre evolutivo del uso funcional de este sistema de representación en algunas publicaciones periódicas que fueron adoptándolo y cuya adquisición era relativamente accesibles en el País Vasco de la época.

Por lo que se refiere al uso de los diferentes sistemas de representación iconográfica en esos medios, puede observarse que en los veinte años que separan 1895 de 1915 sufrió una evolución vertiginosa teniendo su exponente máximo en las revistas y semanarios de amplia distribución. En "La Vasconia" de finales del siglo XIX el uso de la fotografía era aún balbuceante y restringido a panorámicas, ya que se seguía primando el grabado, la pintura o el dibujo manteniendo estos unos niveles de calidad excepcionales. Nada más comenzado el siglo XX, revistas francesas como "*Le Monde Illustré*" ya incorporaban ampliamente la fotografía como un reclamo visual en detrimento de otras técnicas de uso generalizado en publicaciones como "La Ilustración española" de quince años atrás.

Un claro ejemplo de la incorporación de la representación icónica fotográfica en reportajes o anécdotas de actualidad con la validez del consumo rápido preferenciando la ojeada a la inmortalización fotográfica fue la Revista "Novedades" (Donostia, 1909-1929)⁵⁰. Y, por fin, si se repasan los números semanales de "Blanco y Negro" de comienzos de los años veinte, se observará que lo gráfico se ha convertido en una convulsión, en una cascada de imágenes que llegan a desestimar lo literario y que solo menguan para acompañar como viñetas a las novelas por entregas de su parte final.

Teniendo en cuenta lo antedicho, hemos creído pertinente la elección de materiales fotográficos que, por supuesto, incluyeran al acordeón y a los acordeonistas, solos o acompañados por otros personajes, en actitud de tocar, en un receso o simplemente en pose. También considerábamos muy valioso aportar fotografías en las que apareciera el acordeón junto a otros instrumentos con los que pudiera haber oficiado una interpretación compartida. Por otra parte, creemos que justifica la inclusión de fotografías en las que se hacen patentes otros instrumentistas populares como tamborileros, dulzaineros o *albokaris*, o agrupaciones musicales vinculadas a lo popular, el poder mostrar visualmente como se presentaban quienes en su día animaron el baile público de Bizkaia y País Vasco en aquellos años que en definitiva, eran los depositarios de un hacer musical más antiguo que el acordeón. Así mismo, hemos incorporado tres fotografías de escenarios de romería que, casualmente, se corresponden a lugares elevados, geográficamente hablando. Nos pueden ilustrar sobre cómo se conformaba la romería a falta de otras instantáneas que nos mostraran al acordeón en esos mismos espacios.

La elocuencia de estos materiales nos ayuda a reconstruir - desde el presente, claro está - una más certera relación entre la música y músicos con sus entornos en aquel tiempo pasado, confraternizando con el discurso elaborado en el presente texto. En este sentido, encontraremos acordeonistas arrastrando juventudes en rondas de cuestación,

50- ELORZA INAUSTI, Maddi: *Entorno a la Revista Novedades: Fotografía y Fotógrafos en el País Vasco en el primer tercio del s. XX*. UPV, Tesis doctoral VI-2008.

tamborileros que solemnizan lo religioso y lo ritual, *albokas* que se visten de largo, dulzainas que hacen baile en San Antonio de Urkiola o pandereteros que reutilizan el pergamino cantoral para un fin más prosaico y secular.

1.5.4.1.2. Instrumento descriptivo de fotografías

Todas las unidades documentales se presentan agrupadas por órdenes y categorías según el siguiente esquema distributivo:

PLANTILLA TEMÁTICA

A - Instrumentos singulares

A1 Acordeonista

A2 Tamborilero

A3 Dulzainero

A4 *Albokari*

A5 Panderetero/a

B- Agrupación musical

B1 Bandas

B2 Formaciones circunstanciales

C- Romerías

C1 Con instrumentos

C2 Sin instrumentos

G- General

Antes de entrar en lo que es propiamente el catálogo de fotografías, vamos a explicar exhaustivamente los campos que hemos incluido en la ficha-tipo como hicimos en el encabezamiento del inventario de acordeones. En esta oportunidad la elaboración de la ficha modelo es el resultado de la adaptación de los criterios que propugnan Boadas, Casellas y Suquet a nuestros fines⁵¹. La información referente a cada una de estas unidades documentales está relacionada en los distintos apartados de la ficha, y responden a alguna de las cuatro áreas siguientes: Identificación, Descripción del contenido, Descripción física y Currículum (este último glosa la información sobre la difusión que ha tenido la unidad documental en cuestión, concretamente exposiciones y publicaciones). Todos los campos que describiremos se referirán, en todos los casos, a las copias que nosotros hemos manejado, sin poder asegurar, por ello, que en sus clichés originales respectivos pudiera ampliarse la información que nosotros aportamos.

De las fichas se han eliminado campos por ser comunes a todas ellas o porque no incumben a nuestro modelo como Titular de los derechos de explotación, Reproducción,

51- BOADAS, Joan, CASELLAS, Lluís-Esteve & SUQUET, M. Angels: *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Centro de Recerca i Difusió de la Imatge, Girona, 2001, pp. 206-215.

o Descriptores, dado que la presente colección fotográfica es para uso estrictamente académico del autor.

FICHA FOTOGRAFICA

1 Área de identificación

- Nº de registro: Es la referencia numérica que otorgamos a cada unidad documental de nuestro listado.
- Categoría: Da la pertenencia a la casilla correspondiente de la Plantilla Temática para su clasificación
- Subnúmero: Este campo consta de un contador de 3 dígitos que da el orden al que pertenece la foto, en el listado de su Categoría dando los volúmenes parciales de materiales documentados
- Autor: Identificación del artífice de la unidad documental
- Procedencia: Campo que señala el lugar en donde estaba depositada el original o la copia. En el caso de haber sido extraída de una publicación aparecerá desconocido si no se cita la fuente

2 Área de descripción del contenido

- Fecha: En este campo se recoge el año que suponemos se efectuó el primer original estimada en función de diferentes criterios de evaluación
- Título: Hemos acompañado a cada unidad de un título inventado ya que ninguna lo poseía. Con ello se pretende dar una información sintética sobre el tema o motivo central de la que después se amplía en la descripción
- Músico principal: Destacamos en este apartado al músico por quien presentamos la instantánea entre los posibles que aparecen
- Modelo de acordeón: Es un campo específico que hemos introducido solamente para la categoría "Acordeonista" o "Acordeón" por creerlo significativo dada la naturaleza del núcleo de la investigación
- Localización: Es el campo que indica el lugar que está representado en la fotografía. Lo hemos extraído del campo "descripción" para ofrecer una información más inmediata
- Descripción: Redacción resumida del contenido de la unidad documental con los datos biográficos mínimos del músico o músicos representados, más todo lo concerniente a lo representado
- Observaciones: Campo destinado a informaciones de índole diversa que amplían algún detalle concreto de la fotografía como cuáles han sido los criterios de datación, etc.

3 Área de descripción física

- Tono: Descripción de las características cromáticas de la unidad
- Disposición: Nos indica si el contenido de la imagen debe visualizarse en sentido vertical u horizontal
- Procedimiento: Denominación del proceso técnico para obtener la fotografía
- Formato: Tamaño del soporte fotográfico según nos ha llegado

4 Área de currículum

- Depósito: Destino actual de la unidad documental censada
- Exposiciones: Relación de las exposiciones en donde se haya utilizado la unidad documental
- Publicaciones: Relación de las publicaciones de formato variado en donde se conozca que halla aparecido la unidad documental

1.5.4.2. La pintura y el Grabado como herramientas documentales

Los pintores y grabadores que tocaron temas relacionados con la vida rural vasca se mostraron muy sensibles con los ambientes de fiesta y con el papel del acordeón en ella. En numerosas ocasiones retomaron esas impresiones como recursos para describir una forma de vida que, desde su propia biografía y la de sus clientes, se veía cada vez más como algo exótico, lejano, y hasta en trance de desaparición. En la fiesta encontraron mil y un motivos anecdóticos, coloristas y sorprendentes que reflejar en sus cuadros para alimentar el doble sentimiento de nostalgia y exaltación que se vivía desde las ciudades en rápida industrialización. Sus distintos abordajes fluctuaron entre destacar los matices apologeticos, lo singular, el intento de reflejar lo universal a partir de lo particular o el tipismo con tintes de arlotada.⁵²

Sin embargo, no olvidamos ni pasamos por alto, la problemática que acarrearán estos géneros artísticos en relación con el valor como fuente documental historiográfica. Si ya cuando hacíamos la crítica sobre esta misma cuestión a las fuentes fotográficas comentábamos la importancia de la “manipulación” que imprime el autor a su obra, en el caso que nos incumbe ahora esas influencias son aún más acusadas porque en ella se introducen elementos subjetivos que van mucho más allá de recuperar el reflejo visual. La libertad que permite el uso de las técnicas pictóricas y del dibujo para el logro de las finalidades estéticas o artísticas del pintor le hacen seleccionar sus encuadres y personajes, componer las escenas, introducir elementos narrativos de diversa índole, etc., hasta convertir el resultado en un texto más apto para ser interpretado que simplemente contemplado con una mirada neutra.

En este tipo de fuentes, por tanto, encontraremos más información histórica y social que organológica, aunque algunos pintores y grabadores fueron muy meticulosos también en la descripción visual de los instrumentos de música. De entre tanta variedad y dispersión queremos presentar aquí algunos cuadros con imágenes de la romería o del acordeón que, pensamos, ilustran o complementan adecuadamente aspectos puntuales del texto central de esta investigación. El matiz particular que aporta cada obra vendrá subrayado en el apartado de la ficha denominado “Descripción”.

Una vez más, como en el caso del listado de acordeones y el de fotografías, pasamos a describir los campos elegidos para la ficha-tipo con la que nos guiaremos para desplegar la información concerniente a cada unidad pictórica elegida. La naturaleza de estas informaciones deriva muy pocas veces, en nuestro caso, de la visión directa de los ejemplares, y más, de catálogos y bibliografía especializada.

52- La bibliografía sobre pintura vasca es amplísima y solamente queremos reseñar algunas referencias consultadas: LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura Vasca*. Artes Gráficas Grijelmo, Bilbao, 1966; MARTIN DE RETANA, Jose María: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973-79; LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990; GONZALEZ DE DURANA, Javier: “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte Vasco y compromiso político”, en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales* (23, 2004), pp.15-34; VIAR, Javier: *Bilbao en el arte*. BBK, Bilbao, 2005.

FICHA PINTURA O GRABADO

| | |
|--------------------|---|
| Nº de registro: | Es la referencia numérica de cada documento en nuestro listado. |
| Autor: | Señala al artífice de la obra |
| Título: | Es la referencia textual que acompaña al cuadro puesta por el autor del mismo. |
| Técnica: | Describe el medio o materiales utilizados. |
| Medidas: | Dimensiones del soporte en centímetros. |
| Fecha: | Año de finalización. |
| Museo o colección: | Lugar en donde se encuentra depositado actualmente si se sabe. |
| Descripción: | En este campo describimos los elementos iconográficos más resaltables que ofrece el cuadro a la luz de los parámetros que manejamos en este estudio. Se incluirán también las similitudes iconográficas con otras fuentes documentales y la razón concreta por la que la presentamos en este catálogo ⁵³ . |

1.5.5. Fuentes sonoras

Ciertamente, son contadísimas las grabaciones musicales que recogen interpretaciones de los acordeonistas arratianos, bilbaínos o vizcaínos en general, del periodo al que nos estamos ciñendo en esta investigación. Si las hay de algunos de aquellos actores que tomadas siendo octogenarios o aún más ancianos muy avanzado el siglo XX. Entre ellas, el material publicado es poco y el resto permanece disperso por archivos particulares, sin clasificar, con difícil accesibilidad, y en unos soportes poco recomendables al encontrarse en pleno riesgo de obsolescencia. Avanzamos un ensayo de censo de grabaciones referenciales en las que se han incluido todas las que tenemos noticia de los músicos históricos populares vizcaínos. Más concretamente y por hablar de Bilbao, confesamos no contar ni con una mínima prospección sobre el tema de grabaciones históricas en música popular. El listado que se ofrece en el Capítulo de Fuentes y Bibliografía será una primera propuesta de recopilación de referencias musicales en ese sentido.

Sucede lo mismo con el corpus de música popular escrita. Por de pronto sabemos que al igual que hicieron Juan Orue, Julián Alegría y Emiliano Arriaga que trasladaron músicas populares bilbaínas al papel pautado, hubo muchos autores que compusieron partituras sobre música popular pero todo ese recopilatorio y su análisis quedará pendiente para una mejor ocasión.

1.5.6. A modo de recapitulación de fuentes

De la revisión del catálogo de fuentes anterior podrá extraerse una idea multifocal de lo que fue el acordeón para los habitantes de Bilbao, Arratia y Bizkaia. La iconografía, en concreto, transmite esa impresión polivalente desde diferentes puntos de vista: desde el profesional orgulloso de serlo que se autorepresentaba en un estudio de fotografía, hasta el humilde desposeído de la fortuna que trataba de sobrevivir mendigando con su instrumento. En este mismo sentido, sorprende la diferencia de atuendos entre los

53- En esta ocasión las fichas no se completan con otro tipo de campos como "Origen" o "Exposiciones" estimados en otros contextos dado que el catálogo que hemos confeccionado es para uso estrictamente académico.

músicos populares representados en las fuentes fotográficas procedentes de nuestro intervalo de estudio, y la de esos mismos personajes cuarenta años más tarde. En efecto, en las fotografías de la primera época podemos constatar como visten de traje con chaleco y chaqueta, excepto en las rondas de cuestación y fiestas nacionalistas o desfiles que se sirven de algún tipo de vestido uniformado o presunto traje típico homogeneizado con el resto de personajes. Por el contrario, el traje folklórico con que bastantes de ellos se representan en las fotografías de los años setenta y ochenta –y con el que nunca habrían osado presentarse en las romerías de su juventud por ser una reconstrucción del laboreo doméstico (además de incómodo como el caso de una “blusa” para un acordeonista)- coincide en gran medida con el de las visiones pictóricas de los cuadros costumbristas de comienzos de siglo que también se han incluido.

Es elocuente el contraste de estatus cuando coinciden ambas indumentarias en una fotografía de época o en una de los años ochenta porque suscitan dos interpretaciones contrastadas en las que las derivaciones económicas campean libres siendo uno de sus indicadores el reloj de bolsillo en las antiguas. Por otra parte, y estirando un poco más esta línea argumental, tras un acordeonista, dulzainero o *albokari* vestido como un paisano rural en 1913, creemos estar corroborando, bajo la interpretación del pintor, que los instrumentistas eran vecinos de esas mismas zonas -cosa difícilmente comprobable en las fuentes literarias u orales por su lejanía en el tiempo-. Ya se comprobará la certeza de que no se trataba únicamente de acordeonistas o músicos procedentes de zonas urbanas o industriales.

Como penetrando con el objetivo donde la documentación municipal no llegaría nunca, podremos espiar al acordeón realizando funciones tradicionalmente asociadas a otros instrumentos como la de animar el espacio doméstico como hicieran panderetas y *albokas*, sustituyendo a dulzainas y tamboriles en rondas de cuestación, en fiestas de quintos o compitiendo con y “usurpando” a los instrumentos tradicionales el espacio de la amenización de la romería. Sobre todas estas cuestiones nos extenderemos en el Capítulo V, 5.6. El entorno funcional del acordeón en el Valle de Arratia.

Así mismo, las fuentes iconográficas abundan en detalles formales, previamente recogidos de las fuentes orales pero imposibles de detectar en las fuentes literarias. Tales son los casos del esporádico tablado, mesa o caballetes que, de manera precaria por construirse para la ocasión, servía de escenario, y de la postura de “carabina” con que se defendían las féminas de la excesiva proximidad de los varones en el “valseo” (visible en tres parejas de la Fig. 146) o que si las manos que se entrelazan son la derecha del varón con la izquierda de la dama o viceversa. En este tipo de fuentes se hacen patentes las vestimentas características de determinadas celebraciones en cuadrilla, el hecho de decorar las panderetas (algo no exclusivo del País Vasco). Otras veces, la expresividad de determinadas instantáneas puede transmitir, desde la mudez inherente a su propia naturaleza, toda la algarabía del retorno de las romerías con sus cadenetas de hombres y mujeres y la temprana alianza entre pandereta y acordeón.

Basándonos en estas diversas fuentes documentaremos y afianzaremos las etapas cronológicas que presentamos en los Capítulos IV y V. En esas etapas, los documentos

escritos en donde siempre se menciona unívocamente el genérico acordeón, se muestran, a todas luces, insuficientes, mientras que el resto de las fuentes pueden detallar sus diferentes modelos. Comprobaremos como efectivamente, el melodeón es el modelo usual con anterioridad a 1900, y cómo a este modelo le suceden, posteriormente, los bisonoros y mixtos hasta alcanzar los cromáticos después de 1920. Con todo este avance y lo que desarrollaremos a continuación, trataremos de presentar un esquema más completo y organizado que nos permita comprender de un modo global esa dispersa, polivalente, y sugerente presencia del acordeón en Bizkaia.

Advertimos de que alrededor de una docena de citas involucran a la tradición biográfica del propio autor. Sobre este punto no haremos ninguna apreciación teórica de encuadre. Solo decir que colocados en la disyuntiva de incorporarlas o no al texto decidimos positivamente. Parte de lo que se cuenta integró la hormigonera vital de mis antepasados y a mí me llegó como el mortero que antes de fraguar ya está de nuevo en la cuba mezclándose con nuevos áridos, arenas y conglomerantes para refinar otra colada.

1.6. Un modelo referencial: El triunfo del acordeón en París

1.6.1. El estado de la cuestión

A continuación queremos presentar un caso coetáneo con el que centrará nuestra investigación que podría enarbolarse como fundamental para poder entender el éxito multitudinario y casi perenne del acordeón en Francia. En cuanto a estados plurinacionales se refiere, es probable que al día de la fecha ese país siga siendo en el mundo el de mayor mercado de acordeones y consumo de música en la que este instrumento participa, por lo menos en proporción al número de habitantes, y así va siendo ya desde hace más de cien años. En muchísimos pueblos de su geografía (nos referimos a los que llegan a congregarse unas 25.000 personas en sus inmediaciones), todavía los viernes o sábados de gran parte del invierno tienen su "*Bal a papa*" y entre los músicos u orquestas que se contratan al efecto, hoy como ayer, el acordeón mantiene un papel preponderante.

Diferentes estudios y publicaciones francesas de los últimos cuarenta años van siendo plataformas efectivas para abordar este fenómeno desde diferentes perspectivas. Tal acumulación ha ayudado a que muchos de los elementos que contribuyeron a la génesis de un nuevo producto musical y del gusto sonoro de una época hayan sido exhumados del pasado. En este sentido es de reconocer que, en su caso, resultó muy estimable y productivo el trabajo con fuentes orales, es decir el acercamiento a los protagonistas originarios a través de otros acordeonistas encomiados de las sucesivas generaciones que llegaron a conocerlos.⁵⁴

Por otra parte, trabajos más modernos han ido considerando tan importante como el régimen de entrevistas exhaustivas, las fuentes literarias, la investigación sobre el devenir de sus fabricantes y estrategias comerciales de la época, la reflexión sobre

54- Parecido proceder aunque algo más tardío llevamos a efecto en toda Euskal Herria. En las monografías ya citadas anteriormente quedaron plasmados sus resultados.

estudios musicológicos contextuales que abordan la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, etc. A estos van uniéndose los diferentes abordajes que tratan de dar un empaque a todo ese corpus de información bien desde la etnología, la etnomusicología, la sociología o desde los corpus iconográficos usados como pretextos sin que conozcamos, por el momento, textos sintéticos integrativos.

1.6.2. La larga senda del mestizaje

La historiografía francesa sobre el acordeón ha tenido en Pierre Monichon uno de sus investigadores más sólidos; fue profesor en el Conservatorio Nacional de la Región de Aubervilliers y creador de uno de sus modelos contemporáneos para concierto. Desde una perspectiva documentalista y de evolución organológica, sus trabajos han servido para acotar las grandes fases que han ido dando forma a esta gran familia de aerófonos encuadrándolas en unos contextos funcionales que en otro capítulo desplegaremos.⁵⁵

Monichon ha presentado el caso de la expansión del acordeón en París como la consecuencia de su alianza original con una de las versiones organológicas del grupo de las cornamusas o gaitas de odre llamada "*Cabrette*" o "*Musette*"⁵⁶. Estos instrumentos polimórficos por su gran antigüedad en las culturas tradicionales llegaron a la mitad del siglo XIX asociados a determinadas danzas de parejas como la *Bourrée* de gran estimación en las grandes regiones de la Aubergne y del Limousin francés. Diferentes autores coinciden en describir las sucesivas oleadas de emigrantes de estas comunidades que venían instalándose en París desde finales del siglo XVIII manteniendo su propio gueto en los suburbios, sus oficios específicos (carboneros, aguadores, restauración, quincalleros,...), sus costumbres endogámicas, su patois y los bailes reservados a sus gentes los fines de semana. En ese ambiente de características endogámicas resultó que para 1850 varios de los locales destinados a tales fines se identificaban con el nombre del instrumento principal que lo amenizaba: "*Bal musette, Chez...*", aunque musicalmente fueran acompañados de otros, generalmente la zanfoña ("*Vielle*", en francés) (Fig. 2).



Fig. 2

55- MONICHON, Pierre: *Petite histoire de l'Accordéon*. EGFP, Paris, 1958; *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, Paris, 1971; *L'Accordéon*. Van De Velde, Paris, 1985; "Le triomphe du Paris", en *Rev. Guitare* (XII, 1982).

56- MONTBEL, Eric: "Territoires. Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale", en VVAA: *Souffler, c'est jouer, Chabretaires et Cornemuses à miroirs en Limousin*. FAMDT, Saint-Yrieix-la-Perche (Haut-Vienne), 1999, p. 19.

Otro contingente numerosísimo de emigrantes del último tercio del s. XIX hacia Francia y, en concreto, a París procedían de Italia. No era raro ver entre los que descendían del tren a algunos que arribaban a la gran ciudad con sus pequeños acordeones colgados a la espalda que habían sido fabricados en su país de origen en serie y, por tanto, asequibles. En el París de 1886 había más de 200 establecimientos en donde habitualmente se bailaba en el estilo comentado y muchos más con otro tipo de animación como orquestinas de cuerdas y metal que interpretaban repertorios de bailes como valeses y "quadrilles"⁵⁷. Para cuando empezaron a hacerse su lugar los italianos la competencia era enorme y el mismo aumento de la inseguridad ciudadana que iba afectando a la acumulación de comunidades de desposeídos los empujó hacia los locales de baile.

Una de las estrategias que ensayaron los gaiteros para defender su estatus de músicos gremiales fue asociarse (1895) y enarbolar la bandera de la identidad originaria frente a la evidente invasión que se les avecinaba. El juego del mercado con locales en donde los más habilidosos acordeonistas iban colándose y encontrando un sitio por razón de su éxito se dio en torno a 1900; a ello habría que añadir un agravio en la forma de pago: mientras que a con los gaiteros se pasaba a recoger el dinero por cada danza, los italianos intentaban negociar un *cachet*. A los mencionados espacios cerrados habría que añadir muchos otros situados en las zonas periféricas del París de fuera de la antigua muralla "La barriere" con sus terrazas entre arbolados llamados "Guinguettes". Su finalidad era el esparcimiento y su historia antigua, muchos tenían su propio baile y pintores impresionistas como Renoir o Toulouse-Lautrec los reflejaron abundantemente en sus cuadros con su ambiente festivo y nutrida concurrencia.

Aunque acordeonistas de todo origen probaban su fortuna con unos aparatos aún ineficaces para competir con los otros instrumentos por su baja sonoridad, y el apartheid organológico de los gaiteros asociados en un lobby parisino les negaba su sitio en las zonas más tradicionalistas, la proximidad de los asentamientos italianos y de originarios de la Aubergne generó su propia conexión. Hacia 1904, Charles Peguri (1879-1930), un acordeonista italiano joven pero ya curtido por los bailes de la capital, era ojeado y contratado por el propietario de uno de aquellos locales aubergneses, Antonin Bouscatel (1867-1945), a su vez gaitero. Su asociación musical y familiar (ya que años después acabarían siendo suegro y yerno) fue verdaderamente exitosa gracias a las habilidades de ambos por engarzar repertorios menos deudores de sus bagajes originarios.⁵⁸

Al mismo tiempo, en 1908, otro virtuoso de la época Émile Vacher (Tours, 1883 - 1969) consolidaba su reputación de acordeonista en la sala de baile que empezaba a regentar su padre en París. El flujo de músicas y de préstamos inherente a una música aún no sometida al sistema pautado ni a la edición rentista provocó que los resultados de la práctica y la colaboración Peguri-Vacher crearan las bases para un género musical de enorme repercusión en la Francia de los siguientes 80 años: "La musette",

57- "Quadrille": Danza de salón francesa que se bailaba en parejas sucesora de la Contradanza del s. XVIII.

58- RICROS & MONTBEL: "Bouscatel, le roman d'un cabretaire suivi de Vie des cabretaires d'Auvergne, créateur des bals musette de Paris", en *AMTA* (2013), p.192.

reconsiderando la denominación de locales y cornamusas y reeditando la de otra danza del clasicismo del XVIII pero olvidada en el pasado.

Fotos, catálogos y testimonios de época atestiguan que hasta el comienzo de la primera guerra mundial de 1914 fueron excepcionales los modelos de acordeón cromáticos que pululaban por París. Ya de por sí, eran bastante exclusivos modelos mixtos como el que Vacher consolidó con su uso a lo largo de su vida: bisonoro de tres filas en el CMD y bajos unisonoros compuestos modelo "Stradella" en el CMI. Por el contrario, el resto de acordeonistas se afanaba con modelos bisonoros 19/8, 21/8, 21/12, 21/24, 21/36, etc., con juegos de lengüetas de acero ya omnipresentes. Francia hacía años que había dejado de ser competencia en el mercado de fabricación de acordeones y dos canales la conectaban directamente con Alemania e Italia desde donde se surtía con instrumentos e innovaciones progresivas.



Fig. 3

Con la misma aceleración con que la proletarización fue homogeneizando y diluyendo muchas de las diferencias entre quienes abandonaron sus comarcas, el creciente uso de acordeones fue en detrimento progresivo de los instrumentos originarios. En el quehacer colaborativo de la gaita con el acordeón, aquella fue prescindiendo de parte de sus funciones hasta desaparecer suplantada por otros instrumentos como violines, guitarras, o *Jazzbands* (Fig. 3).

De principio, el uso de sus bordones se hacía innecesario frente al acompañamiento y la alternancia de bajos del acordeón. Por otro lado, la afinación de la gaita con un instrumento temperado como el acordeón en ambientes en los que temperatura y humedad variaban substancialmente era una eterna fuente de problemas lo que no le ocurría a los acordeones de respuesta inmediata y muy poco necesitados de reglaje o mantenimiento en ese aspecto. Más a su favor, estos últimos eran capaces de interpretar aires antiguos y modernos, no así la gaita que fue incrementando sus silencios y quedándose atrás a medida que las tonalidades y las modulaciones con sus cromatismos derivados al aumentar las variaciones complejizaban las piezas que demandaba el público.

En cuanto a precios no cabía ninguna duda de quién de los dos resultaba más rentable: los manufacturados acordeones eran incomparablemente más asequibles que los otros instrumentos cada vez más dificultosos de encontrar por muy artesanales. En este mismo sentido, la propia accesibilidad del acordeón acercaba a muchos profanos a

ensayar unas piezas y ejercer en el baile por poco dinero. Por contra, el gremio de los músicos tradicionales que habían requerido históricamente de un aprendizaje con maestro o con un modelo a imitar y de una memoria musical trabajada con un repertorio específico cada vez más en desuso, veía cómo la retribución se correspondía cada vez menos con su estatus anterior ya que se abarataba irremediabilmente⁵⁹. Al final, la velocidad de la modernidad ávida de otros ritmos y novedades fue relegando al olvido a materiales musicales como galops, rondas, *bourrées*, *branles*, rondós, *quadrilles*, contradanzas, etc., hasta su resurrección tres cuartos de siglo más tarde con el boom de la *Ethnic music*.

1.6.3. Sociedad de masas y acordeón cromático: *Musette* y Java

*"S'il est vrai que l'accordéon fut mêlé de très près à une certain "faune" de la masse populaire. il ne peut en être tenu pour responsable."*⁶⁰

Mientras que ciudades como Madrid y Barcelona apenas superaban el medio millón de habitantes en 1900, para esa fecha en París ya se hacinaban más de tres millones. Esta aglomeración en una época de gran miseria en la que se subrayó todo lo que pudiera significar cualquier diferencia de clase, produjo un hampa bien poblada. Pasado 1910, para rentabilizar negocio y músicos muchos locales de baile del arrabal aubergno comenzaron a atender entre semana a parroquias barriobajeras y atrabiliarias menos adictas a correctas polkas y *bourrées* que aglutinaban a *marlous*, *ménesses*, *julots*, *apaches*, *gigolettes*, *filles faisant le tapin*, etc., y que muy poco se diferenciaban del cliché chulapo madrileño ni en actitudes ni en indumentaria.



Fig. 4

Poco más tarde, en el ínterin en que el tipo de local "*Bal musette*" trataba de mutar a "*Dancing*", una vez desbancada la gaita del escenario, el acordeón se maridaba con banjos e instrumentos de percusión como proto-baterías, ambos por influencia del naciente jazz afroamericano recién arribado a París. Con ellos los repertorios también fueron adaptándose y aunque polkas, *scottish* y mazurcas seguían teniendo sus

59 - Varias de estas elaboraciones provienen del artículo de DEFRANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon", en *Etnologie française* (XIV, 1984), pp. 223-236.

60- MONICHON: (1958), p. 11.

aficionados, sobre una pista encerada en exceso a propósito, el vals fue deslizándose hacia la *Musette* y la mazurca hacia la Java⁶¹ con "*un pas plus crapuleux, plus canaille*" hasta hacer suya la rumba pocos años más tarde en un intento de adquirir su propia idiosincrasia de clase -aunque fuera la de los truhanes- como en todo lo demás⁶². Sincrónicamente, en muchos de los clubs nocturnos del "*Paris la nuit*" menos marginales, pequeñas orquestas de instrumentos de metal animaban los bailes tocando pasodobles, foxtrots, vales vieneses, *bostons* y tangos que hacían las delicias de danzantes menos arrimados y afectuosos; tampoco tardarían mucho en ser contaminados encajando a un acordeonista entre sus rutilantes sonoridades con el aditamento de sus propios repertorios.

Por otro lado, las dos primeras décadas del siglo veinte vieron la eclosión y forja de "La canción francesa" de autor⁶³. La celebración de la Exposición Universal de París había alentado un optimismo razonable entre la población, una marca de confianza en el porvenir apoyada en muchos inventos recientes que encontraban acomodo en la vida cotidiana como el mismo uso de la electricidad. En lo social se correspondieron con la introducción de mejoras laborales como la prohibición de emplear a menores de doce años o la de imponer a los obreros más de diez horas diarias de trabajo. Cualquier referencia valía como motivo de un estribillo:

*"Toujours est-il que, comme l'avait dit Beaumarchais, tout, en France, finit alors par des chanson: la patrie (Le Violon brisé, Le Clairon, Le Père, La Victoire); l'agriculture (La Chanson des blés d'or, La Chanson des peupliers, La Voix des chênes, Le Credo du paysan); la religion (L'Angelus de la mer, La Petite Église); sans oublier la femme, dont l'émancipation , toute relative, est une source d'inspiration inépuisable. De Frou-frou à Fascination en passant par Tout ça ne vaut pas l'amour, elle est de tous les refrains."*⁶⁴

Montados en la cresta de esta ola Ferdinand Benech (1875-1925), Ernest Dumont (1877-1941), Léo Daniderff (1878-1943), Georges Guibourg "Georgius" (1891-1969), por citar a algunos de los más conocidos y antiguos compositores, inundaron el mercado con miles de canciones y muchas *musettes* y *javas* a las que les incorporaron letra⁶⁵. Las más exitosas fueron registradas en discográficas como Odéon o Pathé Vega mientras que muchísimas más engrosarían el floreciente mercado de la edición musical a medida que los músicos iban volviéndose ilustrados, consolidándose con esos materiales el *background* musical del francés urbano de los primeros sesenta años del siglo XX.

61- La denominación de "Java" no hace referencia a la isla asiática sino que es una corruptela del "¡Ça va!" francés en el argot de la Aubergne.

62- BILLARD, F. & ROUSSIN, D.: *Histories de l'Accordéon*. Climats-I.N.A., Castelnau-le-Lez, 1991, pp. 23-28. BOUDARD, A. & AZZOLA, M.: *La valse musette et l'Accordéon: Bals et Guingettes*. France Loisirs, París, 1999, pp. 26-35.

63- Puede consultarse un listado de las figuras más importantes de la canción francesa histórica con sus acordeonistas acompañantes predilectos en WADIER, Roger: *Accordéons*. Pierron, Sarreguemines, 1994, p.125.

64- DEWAELE, Roland: *Au nord... c'était l'accordéon*. La voix du nord, Lille, 2000, p. 30.

65- BOUDARD & AZZOLA: (1999), pp. 35-41.



Fig. 5

Tanto para la interpretación de los nuevos bailes como para poderse convertir en un instrumento acompañante, los modelos de acordeón tuvieron que adaptarse a las circunstancias. La primera de ellas fue la eliminación de la tiranía del "*Tirer-pousser*", es decir, reemplazar las lengüetas para que cada botón o tecla dieran la misma nota independientemente del movimiento del fuelle. Si bien pueden encontrarse modelos italianos con alguna de esas novedades en los clavijeros desde un poco antes de 1900⁶⁶, la mutación no fue produciéndose de golpe ni tampoco su fabricación. El costoso precio de estos nuevos instrumentos y muchos prototipos de transición que fueron aligerando aquella carestía (modelos mixtos bisonoros-unisonoros) dilataron todo el proceso de forma escalonada. Entre los catálogos de acordeones que manejamos de finales de los años veinte, casas francesas como el fabricante Dedenis y el importador Pajot Jeune seguían insistiendo en los modelos bisonoros al igual que lo hacía la alemana Hohner. Los italianos Soprani de Castelfidardo ofertaban una proporción mayor de bisonoros y mixtos que de cromáticos, mientras que los también italianos del entorno más innovador de Stradella como la casa Ditta Salas despachaban los primeros en una sola página para aprovechar el resto del catálogo insistiendo en sus novedades cromáticas y modelos de acordeón- piano de teclas (Fig. 6-9).

En 1918, tras el fin de la "Primera guerra mundial", París, como capital de la potencia ganadora en suelo europeo que aún mantenía un importante imperio colonial, se convertía en el centro neurálgico del continente. No en balde cedía su escenario a los "años locos" de la "*Belle Époque*" para disfrute de una minoría, evidentemente, antes que la crisis del 29 soltara su mazazo. La vida nocturna parisina se alargaba hasta más tarde del amanecer en una mezcla de adinerados, vividores, tunantes y turistas travestidos de noctámbulos ávidos de enmarañarse en la explosión de alegría por haber sobrevivido entre tantos millones de muertos despachados por el camino.

En esa época se empezaban a contratar músicos de Jazz en París a donde acudían con repertorios de otros compositores y entraban en circulación sus grabaciones e interpretaciones en la radio. Accedían a escenarios marginales músicos gitanos y multitud de argentinos que, recién llegados atraídos por el magnetismo de un mercado

66- FRATI, Z., BUGIOLACCI, B. & MORONI, M.: *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*. Amministrazione provinciale di Ancona e Amministrazione comunale di Castelfidardo, Ancona (Italia), 1998, p. 107.

boyante, paseaban sus tangos y milongas. Son esos mismos años en que muchos compositores del mundo clásico se dejaban impregnar de todas estas impresiones musicales. Casinos, Cabarets, *Dancings*, y todo tipo de locales ofertaban música en directo y a los acordeonistas no les quedó más remedio que adaptarse a todo aquel ambiente para no quedar relegados; tocaban el género que fuera, pero para ello tuvieron que empapar sus técnicas del swing de los tiempos y sus herramientas ajustarlas a un sonido menos tremolado para solventar *musettes*, valeses de todo tipo, polkas, javes junto a *foxtrots* y *slows*, tangos, charlestons⁶⁷ y cualquier otro tipo de músicas que la ocasión requiriera.⁶⁸



Fig. 6

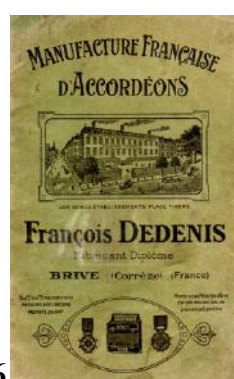


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

1.6.4. Los diferentes ritmos regionales

Aunque sea de una manera completamente esquemática creemos que merece la pena presentar algunas ideas sobre el proceso de implantación del acordeón a lo largo de Francia como un fenómeno del que podremos extraer comparaciones con el que se estudiará para Bizkaia y País Vasco a la postre. En el caso del acordeón, la influencia que ejerció París sobre el territorio francés en la etapa 1880-1910 con ser evidente no ha de magnificarse; en nuestra opinión, hubo que esperar hasta el inicio del periodo entre guerras 1914-1944 para que el fermento de la etapa anterior en la capital llegara a convertirse en verdadero paradigma propulsor como modelo identitario coreográfico, organológico y musical en una nación devastada y necesitada de alicientes reconfortantes que sirvieran de bálsamo paliativo a sus ciudadanos.

Por lo que respecta a extensísimas zonas rurales francesas la expansión de los modelos manufacturados de acordeones por su geografía corrió de la mano de los estamentos populares teniendo como escaparates ubicuos a vagabundos, mendigos, marinos, obreros, mineros, artesanos, labriegos⁶⁷, emigrantes, soldadesca (desmilitarizados y

67- Todos ellos bailes de pareja en plena efervescencia a comienzos del siglo XX.

68- PINGUET, Francis: "L'Accordéon", en *La Revue Musicale* (365-366-367, 1984), pp. 57-160.

"conscrits"), titiriteros y payasos, etc. (Fig. 4 y 10). Se estima que hacia el final del siglo XIX se generaban al año unas 10.000 "chansons des rues" que eran difundidas por vendedores ambulantes ("*papelards*" en francés) parecidos a los distribuidores de coplas de ciego o romances de cordel españoles. Desde el comienzo del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial el control de los "*petits métiers de la rue*" lo estuvo llevando a efecto la policía mediante unas placas llamadas "*médailles*" como un antecedente de la "Patente" obligatoria para ejercer la música ambulante en Bizkaia pero esta, además, con fines impositivos.



Fig. 10

Muchos hacían propaganda de sus creaciones cantándolas y acompañándose musicalmente pero, tanto fuera así como no, en el proceso de modernización del género que llevó de la canción clásica a la realista, pronto surgió la necesidad de renovar los títulos con los temas que iban resultando exitosos en los "Caf-Conc" (Cafés Cantantes), en el "Music Hall" o en los primeros registros gramofónicos. Por otro lado, la adquisición de instrumentos fue posible gracias a la tupida red de establecimientos del gremio musical que asombra descubrir en jugosos directorios específicos de la época⁶⁹, y que poblaban todo un territorio en un alarde radicalmente diferente al del suelo ibérico invadido por una inevitable somnolencia. Dada la carencia de fabricantes franceses a final del siglo XIX, los encargos que debían ser remitidos desde el extranjero se vehiculizaban mediante la venta por catálogo sumamente desarrollada por vendedores y distribuidores alemanes quienes inventariaban sus productos en opúsculos con todo lujo de ilustraciones y descripciones.⁷⁰

En su reciente trabajo, Lavaud subscribe toda una cascada de datos extraídos de periódicos regionales y obras de escritores de fin de siglo como Huchet de Guerneur, Loti, Theuriet o Bessire a cuenta del acordeón enmarcados algunas veces en contextos

69- XX.: *Musique Adresses, Musique et Instruments, 1913 (Première Année)*. Organe Corporative de la Factice Instrumentale et de l'Edition Musicale Française, Paris, 1913. XX.: *Musique Adressess, 1919-20 (Troisième Année)*. Auguste Bosc, Paris, 1919.

70- Con diferentes procedencias y altamente cotizados hoy en día, hemos manejado para la tesis los catálogos de instrumentos siguientes entre otros de nuestro archivo: XX.: [*Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música,...*]. Edition H.P. & Co., Deustchland, 1898, 142 pp.; XX.: *Manufacture Generale d'Instruments de Musique et de cordes Harmoniques*. Jerome Thibouville-Lamy & Cie, Paris, 1901, 48 pp.; XX.: *Manufacture Générale d'Instruments de Musique*. Manufacture d'Accordéons Damm, Nancy, 1910, 58 pp.; SCHUSTER GEBÜDER, "CID": *Musikinstrumente und saiten*. Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemania, 1915 ca., 271 pp.; XX.: [*Catálogo general de instrumentos de música*]. Bruno Stark, Markneukirchen (Berlín), 1920 ca., 478 pp.; XX.: *Catalogue général d'instruments de musique et d'accessoires*. Blanchon & Cie, Lyon, 1922, 80 pp.; XX.: [*Catálogo general de instrumentos de música*]. Max Adler, Erbalch (Sajonia) 1925 ca., 348 pp.

imaginados pero muchas más en eventos festivos, de reivindicación obrera o de sonorización de bailes en locales cerrados⁷¹. Con su reporte va edificando un censo indiscriminado a la vez que reconstruye y advierte del novedoso hecho del acordeón y del acordeonista aquí y allá desde 1880 hasta 1905 sin poder colegir ninguna pauta que predetermine su aparición o sus itinerarios posibles por toda Francia. Adoptando una postura de resistencia, sectores de músicos afectados negativamente por la competencia de estos nuevos agentes bien pronto organizaron una pretendida colegiación como refuerzo; unas veces causa y otra efecto de lo anterior fue la preocupación de sectores ilustrados por el impacto que el acordeón empezaba a causar en el panorama de los músicos populares no ya en la urbe sino esta vez en la campiña.

En efecto, en estos años se asistía al proceso que se bautizará como "Folklorización" -y particularmente en Francia "*Provincialisme*"- con la idea de promocionar y "hacer renacer el viejo arte musical" en palabras de Jean Baffier (1851-1920) escritor y escultor de Berry (Francia central). Este personaje, erigiéndose en paladín de dicha causa, creaba en 1888 la "Société des Gâs du Berry" todo un grupo folklórico francés que reivindicaba la gaita de odre y las zanfoñas con sus danzas y repertorios (Fig. 11). Fuente clara de su inspiración hubo de ser la novela "*Les Maîtres Sonneurs*" (1853) de "Georges Sand" seudónimo de la inefable baronesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876) criada durante su infancia en Berry.



Fig. 11

Sin embargo, una dicotomía se iba haciendo evidente. Determinados sectores a los que se sumó el clero en las circunscripciones donde aún mantenía cierto poder coercitivo como en Bretagne, se enrocaron en la protesta contra el acordeón y su desvalorización acusándole de ser un instrumento musical inútil y desagradable que como cáncer social ensombrecía las originalidades locales y acababa con la danza cantada. "*Vielleux*" y "*Cornamuseux*" esgrimieron criterios de índole estética, moral o de protección de su mercado particular. Otros, con una actitud contemporizadora, no dudaron en integrarlo junto al resto de ministriles y es gracias a ellos que en el sureste francés, regiones de Haute-Vienne, Dordogne y Corrèze (no olvidemos que en su capital Brive iba adquiriendo relevancia el taller-fábrica de acordeones Dedenis) fueron muy frecuentes

71- LAVAUD, Patrick: *L'Accordéon Diatonique: Des salons Mondains aux bals populaires*. Confluences - Les Nuits Atypiques, Bordeaux, 2014, pp. 82-87.

los concursos entre 1890 y 1910 en los que gaiteros, zanfoñas, "fifres"⁷² y acordeonistas lucían sus habilidades e incorporaciones en un intercambio novedoso.⁷³



Fig. 12

Defrance ha elaborado una hipótesis sobre la progresiva incorporación del acordeón en una de las regiones francesas más impermeables a las novedades, la Bretaña⁷⁴. Basa su argumentación en que la asunción racionada y paccionada de sucesivas funciones por el acordeón acabó compitiendo en paridad con los instrumentos tradicionales de su folklore: la gaita de odre o "binou" y la bombarde⁷⁵ (Fig. 12). Lo explica secuenciando los pasos del proceso:

- .- Al principio, la aparición del tocador diletante o aficionado fue socavando el aura "sobrenatural" del ministril heredada de la Edad Media al contraponer la evidencia de su propia práctica musical banalizada.
- .- El acordeonista comenzó a asumir funciones de animación en lugares marginales carentes de músico. El aprendizaje de repertorios mínimos fue ayudando a que también fuera contratado en eventos menores como veladas o bautizos, carreras o romerías. Con este recorrido de aprendizaje podía llegar a animar las fiestas de sirvientes tras la preparación de bodas y eventos importantes.
- .- Siempre considerando su baja asignación económica, su siguiente salto en consideración fue llevar la sonorización del cortejo de la celebración fueran bodas u otros, al tiempo que se reservaba para el baile principal a los músicos consuetudinarios.
- .- A medida que nuevos aires musicales fueron poniéndose de moda gracias al trasiego de gentes, en el baile principal se le empezó a reservar sus espacios al tiempo que los otros descansaban o, también muy frecuentemente, eran los mismos músicos

72- "Fifre": Flautín en origen ligado al mundo castrense que acabó siendo un instrumento muy popular en varias regiones de Francia. Muchas consideraciones sobre este instrumento están recogidas en la memoria de VIEUSSENS, Christian: *Fifre en Gironde: Le fifre instrument de musique populaire. Son histoire et celle de ses utilisateurs hier, et aujourd'hui en Gironde plus particulièrement en Bazadais, Reolais, Langonnais et dans l'Entre-deux-mers*. Edición del autor, Gironde, 1988.

73- MONTBEL: (1999), p. 55.

74- DEFRANCE: (1984), p. 232.

75- "Binou Koz": Variedad de la familia de las cornamusas utilizada en Bretagne. "Bombarde": Instrumento aerófono de la familia de los oboes (doble lengüeta), véase SACHS, Curt: *The History of Musical Instruments*. J. M Dent & Sons Ltd., London, 1968 [1942], p. 352 y pp. 382-384.

tradicionales quienes, habiendo adquirido suficiente habilidad como para poder responder a la demanda del público, ejecutaban con el acordeón posicionándose mejor en su sector de mercado.

.- Relación de igualdad o suplantación de roles a medida que desaparecían los músicos tradicionales.



Fig. 13



Fig. 14

No poseemos datos como para validar y hacer extensible este proceso a todo el territorio francés. Por contra, si podemos corroborar por las fuentes iconográficas en torno a 1910 a las que hemos tenido acceso que los acordeonistas participaban en ambientes cuadrillares o de ámbito más importante en cuanto a aglomeración de personas como bodas, carnavales y orquestas por puntos de su geografía como: País Vasco-francés (Fig. 13), Bordeaux y Landes, Limousin, Aubergne, Villageoise, Bretaña, Bresson, Velay, etc.⁷⁶



Fig. 15



Fig. 16

Otro tema importante asociado a todo este proceso de aculturación organológica involucra al *habitus* perceptivo, sonoro en nuestro caso, de una comunidad compleja en plena transformación. Asunto que se retomará después como elemento de comparación.

76- La expansión del acordeón por el norte de Francia y su relación con Bélgica esta relatada por DEWAELE: (2000), pp. 13-50.

CAPITULO II

LOS ESPACIOS DE SOCIABILIDAD Y LA ORGANOLOGIA POPULAR EN EL ENTORNO DE BILBAO

2.1. Sociabilidad popular frente a Sociabilidad burguesa en la Sociedad de masas (1880-1923)

"Definida genéricamente como la aptitud de los hombres para vivir en grupo, la sociabilidad, en tanto que categoría histórica, remite a un nivel de análisis determinado cual es el referido a la vida de aquellos grupos intermedios -más o menos naturales, más o menos estables, más o menos numerosos- que estructuran la práctica social entre el núcleo familiar, y el Estado o las instituciones. Una noción ciertamente amplia, que nos sugiere una infinidad de lugares, espacios, formas y procesos de socialización."⁷⁷

A pesar de la cualidad elástica del concepto de "Sociabilidad" que rezuma esta definición elegida como guía, nos resulta un punto de partida sólido para intentar enmarcar los diferentes "elementos de permanencia y tradición" -en la nomenclatura de Maurice Agulhon- que enfrentaron a dos estratos sociales surgidos en la sociedad de masas a fines del siglo XIX y que adquirieron características similares al menos en todo Europa. Jordi Canal sitúa la sociabilidad de ese periodo en una fase con vida propia una vez que, abandonadas formas y espacios relacionales del Antiguo Régimen, eclosionan y se diversifican definitivamente sociabilidad burguesa y popular.

Entre los síntomas más destacados de estos emergentes cabe señalar el auge del asociacionismo obrero y el liberalismo a ultranza⁷⁸. Chistera, bombín y canotier por un lado, boina y gorra por el otro como prendas de vestir para cubrir y descubrirse ante autoridades y féminas, simbolizaron unas diferencias que polarizaron evidentemente a la sociedad finisecular XIX-XX no solo desde presupuestos económicos e ideológicos sino en la manera de relacionarse y de disfrutar de la socialización del ocio. La ocupación/desocupación horaria que esta nueva variable del ocio introdujo en el tiempo vital de la sociedad urbana fundamentalmente, invistió con peculiaridades menores el entorno bilbaíno entre 1880 y 1923. Haciendo un trazo rápido de una categorización muy documentada, en un polo las clases populares que con un alto contenido de inmigración aceleraban su proceso de proletarización, fueron asentándose en los arrabales-suburbios que surgían descaradamente contruidos con una descuidada atención a las normativas municipales sobre todo en el distrito de Bilbao la Vieja y en Atxuri-Ollerías, Bolueta, Santutxu, Iturribide, Fika, el Cristo y Uribarri en las cuestas de Begoña. En el polo opuesto estaban los integrantes de las altas burguesías y la élite industrial y económica quienes, huyendo del tumultuoso y poco íntimo Casco Viejo, se

⁷⁷- MORALES MUÑOZ, Manuel: "La sociabilidad popular en la Andalucía del s. XIX: Elementos de permanencia y de tradición", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* (nº 15, 1993), p. 384. Traduce a AGULHON, Maurice: *Les Aassociations au village*. Le Paradou, Actes Sud, 1981, p. 11.

⁷⁸- CANAL I MORELL, Jordi: "La Sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea", en *Historia Contemporánea* (7, 1992?), p. 202.

trasladaban a los grandes pisos y villas del Ensanche, o a la costa, con sus referentes de sociabilidad en la Sociedad Bilbaína, en Cafés como el Suizo de la Plaza Nueva, Salones billares, y en el cenáculo del "Kurdíng" en la proximidad del Teatro Principal como refugio de sus "ovejas negras" o vividores sin vergüenza.

Entre dos aguas, al amparo de los primeros sombreros mencionados los varones, y las mujeres copiando los complicados aderezos capilares de las señoras, las nuevas clases medias de técnicos, funcionarios y comerciantes ensayaban a remedar a sus mentores superiores en cuanto a imagen social. Pero en lo concerniente a usos culturales y de disfrute del ocio, tanto iban al teatro como bailaban en los Campos Elíseos o en alguna de las continuamente recicladas sociedades recreativas que jalonaron los años de nuestro estudio y engrosaban tertulias y parroquias de los múltiples cafés-cantantes bilbaínos. Sobre los gustos de este sector intermedio hay escasísimos estudios pero dan fe de su no desdeñable representación entre la población anuarios que los censan con profesiones y domicilios salpicados por la plantilla de la ciudad.⁷⁹

La estratificación social venía a remarcarse no solamente con las distintas posibilidades económicas o las diferencias de residencia, ropajes, entorno social y valores morales (en la inexistente intimidad de una comunidad hacinada difícilmente podrían reproducirse los tics de una encumbrada sociedad de apariencias que rechazaba con más contundencia el escándalo que los actos que lo originaban). Estos mensajes separativos fueron omnipresentes y reiterativamente mantenidos en los grandes espacios de la sociabilidad que iban del paseo a la vacación, del café a la taberna o al chacolí, del teatro y ópera a los espectáculos de masas así como en la vivencia festiva.



Fig. 16

A escasa distancia, en la sociedad rural lo sucesivo del tiempo sumía a los aldeanos en su indeclinable dedicación a las labores agropecuarias. Si acaso, se ralentizaba los días feriados lo suficiente como para acudir a los consabidos deberes religiosos y para reconstituir el necesario mínimo refuerzo de unas relaciones sociales que la distancia física hacía inabordables en lo cotidiano. Sin embargo, en la sociedad urbana fueron adecuándose unos tiempos no laborables para las clases obreras que la leyes fueron sancionando progresivamente desde 1900 y que colocaron a los individuos en una tesitura novedosa (9 Hs máximas de trabajo diario, aunque en la práctica todavía en 1910 rara vez bajaran de 10 a las que añadir los desplazamientos hasta los tajos).

⁷⁹ - COLL Y MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya para el año 1892*. Edición del autor, Establecimiento tipográfico de El Nervión, Bilbao, 1892.

No somos tan descuidados como para obviar que la variedad de oficios, el agotamiento, el género o las posibilidades económicas repercutieron indiscutiblemente y en múltiples sentidos en la disponibilidad para esos intervalos de actividad no obligada⁸⁰. Por citar un ejemplo, las vacaciones del sector doméstico -se calculan unas 300.000 en 1900 en España- no se extendían más de cuatro horas los domingos por la tarde y algunos días de retorno al pueblo originario por fiestas patronales, decesos u otras celebraciones como bodas si era el caso.

2.1.1. Paseo y Turismo (Veraneo, Balnearios y Baños de mar)

Las ciudades de finales del siglo XIX fueron construyéndose a imagen de la sociedad burguesa su clase triunfante⁸¹. En consecuencia, sus diseñadores la agasajaron con todos los servicios de progreso⁸² y elementos urbanísticos necesarios para que sus manifestaciones representativas alcanzaran el lustre y colofón necesarios como si de capitales imperiales europeas se trataran. En lugares estratégicos de Bilbao fueron irguiéndose edificios en renovados estilos arquitectónicos identificadores del triunfo y ostentación del poder de esa nueva clase pudiente. Indubitamente, están entre ellos los de las instituciones públicas ostentadoras del poder como Ayuntamiento de Bilbao (1892) y Diputación de Bizkaia (1900); los nuevos puentes (San Antón, Giratorio del Ayuntamiento (Fig. 17), Colgante de Portugalete, el Nuevo Teatro (1890), y otros edificios para contener los servicios de sanidad y beneficencia como el Palacio de la Santa Casa de Misericordia construido con anterioridad, el Hospital de Basurto (1900) y escuelas públicas como la de la calle Berastegui en donde se erguirían después los Juzgados⁸³.



Fig. 17



Fig. 18

⁸⁰- Una profundización en la legislación y los horarios laborables de los obreros asturianos a comienzos del s. XX que no serían muy distintos de los vizcaínos puede leerse en URÍA, Jorge: *Una historia social del ocio. Asturias 1898-1914*. UGT, Madrid, 1996, pp. 33-38.

⁸¹- Durante los siglos anteriores la mayor parte del esfuerzo en ornato se había concentrado en las edificaciones de carácter religioso. La finalización de las torres de la Iglesia de N^a S^a de Begoña y de la Basílica de Santiago es de 1880, fechas ligeramente anteriores a la de los edificios civiles que se comentan.

⁸²- Antes de 1900 Bilbao ya contaba en el centro y primeros ensanches con alumbrado eléctrico público que iría sustituyendo progresivamente al de gas y petróleo, dos servicios de agua en los domicilios, la corriente y la de "la ría" para servicios no potables para la que se había construido el depósito de Miraflores y la estación de bombeo de la isla de San Cristóbal, y una pequeña red de distribución de gas doméstico a cargo de la Fábrica de Gas.

⁸³- La inauguración del Puerto Exterior es de 1888 justo el mismo año en que se adjudicó la construcción de dos cruceros a los astilleros privados de la Ría. La ampliación actual es de finales del s. XX.



Fig. 19



Fig. 20

En bastantes ciudades, como en Bilbao, se planearon ensanches con espaciosas manzanas para la ubicación de aquellos edificios y residencias más acordes con los presupuestos higienistas y krausistas de la época; también para ornato general se habilitaron paseos, parques y alamedas de esparcimiento y socialización. Dos muy destacados en Bilbao fueron el del Arenal y el Paseo del Campo de Volantín este último reservado a los menos adheridos al galanteo pero más audaces con el ejercicio físico. A ellos fueron sumándose poco más tarde los Jardines de Albia que "civilizaban" su antiguo cometido de prado de la romería hacia 1881 (Fig. 18) y el parque de Dña. Casilda de Iturriza junto al tramo final de la Gran Vía veinte años después (Fig. 20).

Durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, la foresta del Arenal dejó de ser silvestre paulatinamente hasta convertirse en superficie ajardinada primero y domesticado paseo asfaltado después hasta adquirir un aspecto urbanístico parecido al que aún presenta (Fig. 192B)⁸⁴. Desde un tiempo pasado, toda la zona que comprendía San Agustín, La Sendeya, Esperanza y San Nicolás venía reconstruyéndose con edificios de gran empaque a partir de un barrio manufacturero y asiento de curtidores un tanto marismeño y excéntrico respecto de la fachada principal de la Villa articulada hasta entonces en torno al puente de San Antón (Fig. 191).

Sucesivas tandas de munícipes preferenciaron un uso más del tipo alameda con plataneros y tilos para el gran espacio aireado del Arenal que acabó convertido en el espejo de la mundanidad bilbaína: llegó a tener tres zonas de paseo-pavoneo implícitas pero celosamente restringidas según clases sociales⁸⁵. Además, desde que la reina regente Maria Cristina concediera el permiso en 1890, la acera del Boulevard oficiaba

84- La última gran mutación del Arenal en N.B. (15-II-1910): CHIMBO: "El estanque del Arenal". El Ayuntamiento está efectuando una completa transformación del paseo del Arenal. Hace algunos meses hizo desaparecer los macizos que existían en la parte del muelle y la pequeña cascada que allí había. Ahora ha dispuesto que desaparezcan de la misma manera los macizos que hay en la parte llamada de las acacias y el estanque que se halla entre el puente y el kiosco de la música. De este modo desaparece en el Arenal todo lo que le daba aspecto de jardín y queda convertido en Alameda, con paseos asfaltados. Pero hace falta que el arbolado sea cuidadosamente atendido pues en otro caso el Arenal será pronto un boulevard inhospitalario. Los empleados municipales comenzaron ayer la demolición del estanque, del que tanto recuerdos guardan los bilbainos viejos, como los guardaban del otro, más suntuoso, que había en la Plaza Nueva y desapareció siendo sustituido por un kiosco de música." Sobre sus sucesivos kioscos y funciones de representación social puede consultarse ENRIQUEZ FERNANDEZ, Javier & SESMERO CUTANDA, Enriqueta: "El kiosco del Arenal", en RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006, pp. 203-221. Comentarios recogidos en ese lugar sobre el baile en el Arenal y el declive del Carnaval en Bilbao son, en nuestra opinión, desacertados si se comparan con lo que se revela en esta investigación.

85- Años más tarde, cuando el Ensanche de Bilbao estuvo suficientemente poblado, ese mismo tipo de *apartheid* tuvo su réplica en las dos aceras de la Gran Vía según recogí en la tradición oral de mi familia.

de extrovertida Bolsa hasta que estrenó sede en el edificio de los terrenos del antiguo convento de La Concordia al otro lado de la Ría en 1905.

Entre las diferentes construcciones que se levantaron en sus terrenos hubo un pabellón edificado para que Isabel II descansara en su visita de 1867 que acabó siendo utilizado como kiosco de música hasta que amenazando ruina a finales del s. XIX se sustituyó por otro de estructura metálica a la moda europea. Desde antes de la última guerra carlista el Municipio gustaba de contratar bandas de música para sonorizar dicho paseo hasta que allá sentó sus reales la Banda de Música Municipal creada en 1895. Sin embarco y como se explica detalladamente en otro lugar, el baile siempre estuvo prohibido en El Arenal a pesar de que los repertorios de las bandas de música eran fundamentalmente para ello con adiciones de oberturas de óperas y transcripciones ligeras de música escolástica. Solamente pasado 1915 fueron modificados aquellos programas por otros menos rítmicos y aparecieron los conciertos como tales. En horarios de mediodía los festivos y de anocheada los jueves y domingos entre junio y setiembre, los aires de las bandas servían de hilo musical para un cálculo de alcahuete continuo de interés y desinterés compuesto a corto, medio y largo plazo, y para amenizar un ver y ser visto en el ejercicio de cábalas románticas de donjuanes e "inesas" con platónicos amoríos de billete. Al describir este panorama de la década 1880-1890 Orueta irradiaba la supuesta jovialidad de sus años mozos:

"Solo había ocasión de ver a las muchachas a la salida de novenas y rosarios, en los paseos del Arenal o en los balnearios durante el verano...Y mientras tanto y a lo lejos sonaba la música del kiosco, se vislumbraban en el boulevard corrillos formados alrededor de alguno de los ídolos taurinos que tomaba café en el Suizo; y en otras alamedas del Arenal, el paseo de las costureras, que tenía también sus atractivos, sobre todo para los grandes tenorios de la época, y desbordante también de chicas guapas; algunas románticas, otras graciosas y picantes y todas ellas de buen humor y llenas de alegría y de vida."⁸⁶



Fig. 21

86- ORUETA, José: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1952 (1929), p.29. Todo en las costureras no era tan bonancible como lo cuenta Orueta ya que era frecuente que se liaran a bofetadas en pleno Arenal por asunto de novios como en *N.B.* (6-IX-1892), (11-II-1894),...

Bajo este optimismo se deja entrever uno de los elementos ideológicos subyacentes básicos que la sociedad liberal decimonónica proyectaba a la hora de encarar cualquier manifestación social: el presupuesto estético como estimación de lo bello y, por contra, el rechazo de lo grotesco y de la fealdad intolerable entendidos bajo sus parámetros⁸⁷. Tan importante como el precedente era el reclamo constante del respeto al orden social. En este sentido, un suceso que dejaba en evidencia la rigidez y la segmentación indiscutible de espacios sociales por clases fue el impremeditado aunque subversivo acto en que se vieron envueltas costureras y cigarreras conjuntamente (Fig. 21). Un cambio de hábitos de lucimiento dominical estuvo a punto de provocar un colapso y alarmó al colectivo bilbaíno de comerciantes que respondió con toda su reconvención social solo porque aquellas ensayaron eventualmente elegir otras calles de la Villa para la ritualización social de su paseo. Sirva el siguiente recorte como resumen y conclusión de varios sueltos del año 1894 del Noticiero Bilbaíno:

"De paseo. En la primavera pasada los comerciantes de la calle del Correo pusieron el grito en el cielo contra las lindas cigarreras, las elegantes costureras y los pollos que convirtieron aquella en paseo... Pero, afortunadamente, no llegaron a mayores porque la música y el buen tiempo empujaron a la gente al Arenal."⁸⁸



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Donde el firme era tierra apisonada y grijo, y donde la alameda del arrabal se fundía con la senda hacia las anteiglesias en forma de camino real o vía de comunicación menor que también servía para las idas y vueltas a las romerías, la calle rebautizada con madera, asfalto, cemento o adoquín se integraba apresuradamente en el entramado urbano. En los tentáculos más periféricos de la urbe surgían nuevos espacios de socialización a pesar de prohibiciones como la de que las mujeres jugaran a cartas en soportales y aceras (Fig. 22 y 23) o la de que se estacionaran ciegos y organillos interrumpiendo el tránsito; lo mismo daban cabida a la reventa urgente del contrabando no sometido al fielato como a que algún personaje descarriado descuidara una jota ante

87- Como puede comprobarse en la chanza que se traía Sáez Balmaseda en 1881 a cuenta del baile de Albia y que reproducimos en el Capítulo IV 4.2.2.2. La expulsión del "Paraíso de Terpsícore".

88- N.B. (3-XII-1894).

la estupefacción zaheridora del vecindario (Fig. 137B). Este tipo de rúas que conectaban con los suburbios de minas y canteras en Bilbao eran bastante menos pretenciosas y encorsetadas que el Arenal a la par que espontáneas y reinventadoras de la cotidianidad por ser continentes de una sociabilidad de calle, angostillo, patio, comunidad y portal. Entrelazaban a las gentes como telégrafo de cuchicheos y chismes, daban cobertura y escondrijo a escapadas sexuales como el Paseo de los Caños en Miraflores⁸⁹, y servían de apostolado de triunfos y miserias colectivas igualitarizadoras:

"La "Taberna de Donato", calle Torre, nº 10...Y como Barrenkale en las noches de primavera y el verano convertíase en paseo de sus alegres moradores de ambos sexos y con sillas y tertulias a las puertas de las casas, bastaba con una guitarra o un instrumento cualquiera para un pretexto de baile y así sus fiestas improvisadas y de gran animación sucedíanse con la mayor frecuencia."⁹⁰

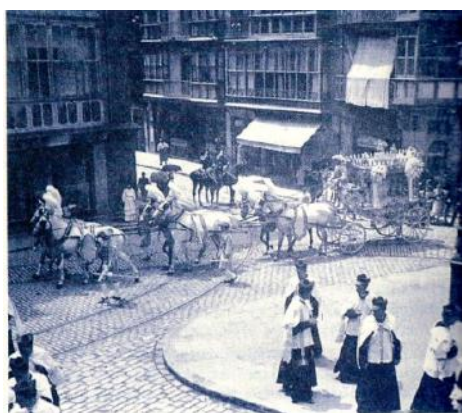


Fig. 25

Otros paseos socializados en los que las diferencias de clase se hacían evidentes eran las funciones representativas en que se convirtieron los cortejos mortuorios (Fig. 25). El honor y loor del difunto se podía cuantificar según la múltiple presencia en la procesión de deudos y deudores, plañideras, coronas, maceros, hachones, número de curas, caleseros uniformados de carro funerario y caballos, tipo del ataúd, etc.⁹¹ En la banda de los parias, aunque ciertamente al morir todos nos convertimos en despojos, una carretilla y unas tablas acompañando a un afligido apiñamiento de parientes servían suficientemente para intentar hacerse un hueco en el atestado cementerio de San Vicente de Abando hasta que llegó la inauguración del de Derio (1896).⁹²

El tercer dominio de enjuiciamiento con que atacaba la ideología de clase las manifestaciones expansivas y festivas populares -en nuestro caso desde la atalaya del Noticiero Bilbaíno- involucraba a la grosería verbal devaluándola por inmoral (toda la

⁸⁹- N.B. (30-I-1880).

⁹⁰- No digamos, pues, en que se convertía aquello cuando "La Sociedad Coral", que tenía su sede en la cercana calle de La Merced, ganaba algún concurso y los cohetes y tamboril entraban en juego como comenta ECHAVE, Alfredo "El de Iturrubide" (Bilbao, 1872-1926): *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920, p. 186.

⁹¹- N.B. (25-XI-1898).

⁹²- En contraposición, otras personas se tomaban la muerte con menos tremendismo: "Viena. Juan Strauss tocó con su violín y al frente de su orquesta en el entierro de una señora que quería esas músicas cuando muriera", en N.B. (18-VII-1886).

campaña desatada contra la blasfemia desde la última década del s. XIX al menos es uno de sus exponentes clásicos⁹³), los excesos en la bebida y la demonización del alcoholismo como generador de absentismo laboral, el desafecto con el despropósito ruidoso (como las barracas festivas con la recurrente música de sus pianos de manubrio o la bullanga navideña⁹⁴), o la inseguridad ciudadana (asociada a robos, huelgas, algaradas,...) que trataremos al hablar del baile de La Casilla.

Allí se verá también como el Ayuntamiento de Abando en un proyecto mimético con el expansivo Arenal bilbaíno reconstruía en su nueva Plaza el perdido espacio de representación social que tuvo en Albia. Pero atendiendo al segmento social proletario que preveía iba a ser su usuario potencial, suprimía cualquier exceso decorativo salvo el de acomodo adecuado y kiosco para la música, y concedía permisos para la instalación de servicios de restauración y diversión en las inmediaciones para que resultara atractivo. Muy a la inversa, otras poblaciones que fueron dotándose de paseos como Getxo (Algorta y Las Arenas), Santurtzi, Portugalete o Durango, engalanar sus plazas y alamedas en sintonía con pretensiones más rumbosas como, por ejemplo, en el caso de Durango que justificaba la pertinente decisión municipal de urbanizar como plaza y paseo los terrenos de Ezkurdi, dotarse de kiosco y contratar banda de música, para resultar en consonancia con la previsible afluencia de usuarios de los balnearios de Zaldibar y Elorrio que se verían incrementados con los puntuales romeros bilbaínos de la fiesta de San Antonio de Urkiola.⁹⁵

Bajo el término "Turismo" podemos englobar varias prácticas de sociabilidad de las clases altas peninsulares que, no sin las consustanciales y consabidas resistencias a todo cambio⁹⁶, habían ido ganando adeptos desde antes de mediados del siglo XIX influenciadas por las tendencias europeas. Colaboraron como factoría de un imaginario ilusionante para salir del castillo la publicación de relatos de los grandes aventureros "descubridores" de territorios inexplorados, literatos viajeros románticos de lo ya descubierto pero descrito sugerentemente y, más ceñidas a lo práctico, las numerosas "Guías del Viajero" que en casi cada territorio fueron confeccionándose por animosos descriptores del mapa pintoresco local.⁹⁷

93- En el Anexo finla se ha incorporado un largo texto contra la blasfemia extraído del *N.B.* (21-VII-1883).

94- Se criticaba el que grupos de jóvenes recorrieran las calles con guitarras y bandurrias por ser Navidad en *N.B.* (25-XII-1890).

95- *N.B.* (26-VII-1894).

96- LEGARDA, Anselmo: *Lo vizcaíno en la literatura castellana*. Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1953, p. 43: "Iba a mediar el siglo [XIX] cuando la moda recién nacida de los baños en nuestro mar, ofreció un nuevo blanco a la sátira: Bretón de los Herreros (1796 -1873) en *La manía de viajar* (Obras, ed cit t 5, p. 89 y sig.) epístola dirigida en 1845 a su amigo y padrino el Marqués de Molins, enumera entre los puntos geográficos de los aprendices de veraneantes, Zestoa, La Burunda, Bermeo. Si no ando trastocado, el propio Marqués prefería Lekeitio. D Francisco de Paula Madrazo dedicó (*Una expedición a Guipúzcoa en el verano de 1848*. Madrid, 1849) sinceros encomios a Aretxabaleta, Santa Águeda, Bergara, Motriko, Donostia, Pasajes, Azkoitia, Azpeitia y Zestoa. Si bien se lleva la palma Deba, donde había sentado los reales".

97- Los repertorios de Farinelli y Foulché Delbosc listan un nutrido grupo de viajeros literatos que recorrieron España. Para Bilbao: CALLEJA, Seve: *Bilbao remanso de viajeros*. Librería Anticuaria Astarloa, Bilbao, 2007. Para Gipuzkoa: MONREAL HUEGUN, Beatriz: *Guipúzcoa en escritores y viajeros*. CAPG-GAKP, Donostia, 1983. Para Vitoria: IRIBARREN, José María: *Vitoria y los viajeros del siglo romántico*. CAV, Vitoria, 1950. Para Pamplona: IRIBARREN, José María: *Pamplona y los viajeros de otros siglos*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1957. Las primeras guías de viajeros de la Península fueron las de DELPONT, Alfonso: *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, Edit.

Pero dejando al margen a los privilegiados nacionales o extranjeros que ya en 1850 acudían a ver las fallas de Valencia o las procesiones de Semana Santa en Sevilla como turistas a la moderna⁹⁸, el grueso de las clases acomodadas encontró en el turismo de veraneo en pueblos de mar como Portugalete o Santurtzi y en la asistencia vacacional a los balnearios fueran de interior o e costa tal que el de Las Arenas algo más que una mesa puesta y el reparo físico. Sin lugar a dudas "dejarse ver" -como frase prototípica de la época-, reforzaba las relaciones identitarias de clase. Mientras se entretenían codeándose con los pares o presuntos pares, el balneario posibilitaba hurgar en una activa cantera para proyectar matrimonios y facilitaba compartir chismes y negocios.

Aunque había balnearios establecidos con anterioridad, su generalización coincidió con la declaración del agua como objeto de utilidad pública a finales del siglo XIX. Siendo de muy distinta entidad y categoría en Bizkaia los hubo en Areatza (Villaro), El Molinar de Carranza, Larrauri, Elorrio (Baños viejos y nuevos), Zaldibar, Urberuaga, Artea (Castillo Elejabeitia), Zeberio, Portugalete, Las Arenas, La Muera en Orduña,...; Zuazo y Baranbio en Alaba; Santa Águeda en Aretxabaleta, Zestoa y Alzola en Gipuzkoa; Betelu, Burunda, Fitero y Lekunberri en Nafarroa, por citar algunos. Una estadística de la época venía a cuantificar la asistencia de usuarios a algunos de ellos a final de la temporada de 1899 en Bizkaia, la repasamos: Urberuaga, 1502; Carranza, 932; Zaldibar, 668; Larrauri, 221, y Castillo-Elejabeitia, 186.⁹⁹

A medida que medios de transporte como el ferrocarril prolongaban sus trazados y disminuía lo fatigoso de los trayectos en diligencias, las cifras de usuarios de baños aumentaron ostensiblemente como siguiendo una moda de obligado cumplimiento. Alentándola, la publicidad sobre balnearios estampaba el Noticiero Bilbaíno y otros periódicos locales en cuanto se presumía el comienzo de la temporada. Nos extenderemos algo más sobre estos centros para el ocio burgués al hablar sobre sus jaranas musicales y bailes en el Capítulo IV.

El resto, es decir la clase subalterna, tenía restringidos los baños a otras aguas dulces y salinas con su batería de sobresaltos. La contrariedad de que la Ría fuera la cloaca general de la urbe hasta 1900 no desanimaba a grandes y chicos en traje de Adán o usando algún tipo de taparrabos a ablandar costras y durezas en cualquiera de sus cortes ante los apretones de calor y la inexistencia de bañeras y duchas en las casas. Sin

Pean, Bilbao, 1846; y DELMAS, Juan Ernesto (con ELEJAGA, Juan y HORMAECHE, Francisco): *Viaje pintoresco por Vizcaya*. Delmas, Bilbao, 1846. Les siguieron muchas más en el País Vasco: DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmas, Bilbao, 1864; VERGARA, Mariano: *Biarritz y sus alrededores: Guía del viajero español en Bayona, Biarritz, Cambo y San Juan de Luz*. Imp. Manuel Galiano, Madrid, 1864; MERCIER, Teófilo: *Guía-álbum del viajero en la provincia de Guipuzcoa*. Imp. Ignacio Ramón Baroja, San Sebastián, 1867; MANTEROLA BELDARRAIN, José: *Guía-manual geográfico-descriptivo de la provincia de Guipúzcoa y San Sebastián*. Imp. Juan Arzanegui, San Sebastián, 1871; DE LA CAVADA MENDEZ DE VIGO, Agustín: *Guía de Bilbao para 1882*. E Delmás, Bilbao, 1882; VALVERDE ALVAREZ, Emilio: *Guía de las Provincias Vascongadas y Navarra*. Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, Madrid, 1886; VALVERDE ALVAREZ, Emilio: *Plano y Guía del viajero en Bilbao y Orduña ilustrada con planos y grabados*. Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, Madrid, 1886; etc.

98-AYMES, Jean-René: "Las fiestas religiosas y profanas en la época romántica como indicadores de opiniones ideológicas y de mentalidades (1833-1868)", en FUENTES, Juan Francisco & ROURA, Lluís (Eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX*. Milenio, Lleida, 2001, pp. 190-194.

99- N.B. (3-X-1899). El devenir histórico de muchos de ellos puede seguirse en SARRIONAINDIA GURTUBAY, Magdalena: *Historia de los balnearios de Bizkaia*. DFB, Bilbao, 1989.

embargo, el escándalo manifestado e insistente de las buenas gentes consiguió la prohibición del baño vía Ordenanza Municipal en el tramo comprendido entre los represamientos de La Peña corriente arriba y la confluencia con el arroyo Elguera (hacia el actual puente de Deustu) que quedaban a salvo de las competencias de los *txinelas* municipales. Ese gesto desabrido no atendía a prevenciones higiénicas como que por las aguas de la Ría pudieran bajar trozos de cadáveres del matadero y los vertidos de fecales sino a reclamaciones de pudor por el desnudo de los bañistas (uno de aquellos presupuestos estéticos de las burguesías de que se habló)¹⁰⁰. Aún así y todo, trufaban diariamente las noticias de la ciudad los ahogados por hipotermia, la marinería con el mismo final por habérseles quedado estrecha la pasarela de abordaje al regreso de la visita nocturna a la ciudad, los suicidas que aprovechaban su ignorancia en natación, y muchos niños que eran rescatados in extremis por trabajadores fluviales de gabarras y ganguiles del agua al resbalar o caer en descuidados juegos junto al cauce sin pretil.¹⁰¹

Una vez que el uso de las infraestructuras ferroviarias fue proletarizándose, los baños de mar dejaron de ser una extravagancia de importación extranjera y hábito exclusivo de clase alta (más allá de que en los pueblos costeros siempre se remojaron sus habitantes, pero aquello no hizo moda). Independientemente de lo crecido que estuviera el número de bañistas apuntado, son elocuentes y nada despreciables dos sueltos del Noticiero Bilbaíno de 1899 sobre cuán extendidos podían estar estos usos y la consideración que merecerían quienes se adentraran en las olas según clases sociales:

"Grave incidente en San Sebastián porque dos señoritas hijas de un conde [extranjero] se han bañado en la playa."¹⁰²

"Los tranvías condujeron ayer a 9.000 personas a Portugaleta y 6.000 a Las Arenas. Se calculaba en más de 20.000 las personas que fueron ayer a las playas."¹⁰³

En el interior, frente a manantiales privatizados para bien de la salud de las buenas gentes y de la ganancia mercantil, el pueblo abundaba en las aguas santificadas esperando alguna de las mejoras que se suponía concedían a los dones. Mucho antes de que la Virgen decidiera dejarse entrever por la surgencia del Monte Unbe -como en un pasado lo hiciera presuntamente en Lourdes y Fátima pero aquí para que pasaran a un segundo plano los avistamientos de ovnis-, personas menos crédulas pero con su aquel optaban en 1884 por hacer cola para libar el brebaje milagroso y ferruginoso de una fuente de Albia que el Ayuntamiento clausuraba con presteza por la fuerte contaminación del sustrato acuífero¹⁰⁴. Las abundantes creencias tradicionales que

¹⁰⁰- Recordaremos la bilbainada del XIX que trata el tema: "Se quejan las lavanderas que baja sucia la Ría..."

¹⁰¹- Un ahogado ilustre fue Resurrección María de Azkue que falleció en 1955 al poco de ser rescatado de la Ría cuando regresaba a su casa de la calle Castaños desde la sede de *Euskaltzaindia* detrás del Teatro Arriaga. Sobre la insalubridad de las aguas y la pestilencia de las calles de Bilbao: GONZALEZ PORTILLA, Manuel (ed.): *Los orígenes de una metrópoli industrial: La Ría de Bilbao. Vol. I Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*. Fundación BBV, Bilbao, 2001, pp. 285-305.

¹⁰²- N.B. (22-VII-1899). Donostia era la sede veraniega de la corte española y ciudad de afluencia turística europea.

¹⁰³- N.B. (10-VII-1899).

¹⁰⁴- N.B. (1 al 7-IX-1884).

rezumando de pasados lejanos habían relacionado lo telúrico insondable, lo numinoso y profilaxis mezclados con beatería, impregnaron unos usos proletarios del agua frecuentemente contestados desde las instituciones.¹⁰⁵

2.1.2. Del billar a la taberna

Cafés, Casinos y Salones de billares¹⁰⁶ fueron, en origen, una prolongación de la casa nobiliaria que como una conquista más de la sociedad burguesa se expandieron y radicaron por los espacios emblemáticos de las ciudades¹⁰⁷. En la medida que el ocio fue llegando a todos los niveles de la estructura social -siempre a duras penas-, las infraestructuras urbanas concebidas para solaz de las burguesías cedieron irremisiblemente espacios para la sociabilidad plebeya de tal manera que el abanico de locales en donde se expendieron alcoholes y bebidas fue variopinto y numeroso a todas luces. Sumando a la parte de restauración, la sociedad bilbaína acomodada de finales del siglo XIX recuperó en cafés, casinos, círculos y sociedades privadas una serie de elementos como billares y otros juegos de mesa, prensa y biblioteca, gramófono (y hasta teléfono cuando se instaló) para su complacencia, que conformarían un tipo de sociabilidad burguesa de morigeración¹⁰⁸. Dentro de este comedimiento las únicas notas disonantes serían los airados tonos de una discusión política de los tertulianos de salón algo más enardecida de lo normal, conferencias sobre adelantos de la modernidad siempre bajo sospecha, la crítica a la excesiva velocidad del progreso y algún baile de convocatoria obligada para dar salida a la contención de pollos y pollas.

Contrastando con esta opacidad de interior más propia de conspiraciones a varias bandas, la calle en sus aspectos de bullicio, ajeteo y desmelenamiento pertenecía indiscutiblemente a las clases subalternas. Era una prolongación de instancias en las que la divisoria se mostraba siempre indeterminada por su aperturismo como tabernas, chacolís y cerveceras. Según ubicaciones, apretones momentáneos y estaciones estos locales competían entre ellos por adueñarse de las preferencias de la clientela y por ser escenario de su socialización fuera para alarmar a la ciudad con un arrebato de protesta, para ensayar las coplas de la comparsa de carnaval o para organizar una "txirenada". Visitados frecuentemente por la pluma de Julián Alegría, puede descubrirse junto a la botella y los vasos cómplices de la taberna el círculo de la sociabilidad masculina que se actualizaba con las vicisitudes del día al regreso del tajo o del taller antes de ser reclamados por el tumulto familiar. La penumbra de esos antros daba cobijo a la recalada del lumpen brindando por el logro de una hazaña menor o al conchaveo y la

105- Un caso tardío de este género en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas 188/1, Sesión 1-VIII-1925: el Ayuntamiento se veía obligado a rellenar una charca en Undurraga ante la peregrinación de enfermos con dolencias en la piel. Charcas y manantiales "bendecidos" los hay por todo el territorio vizcaíno: el de la inexistente Santa Apolonia de Urkiola, San Cristóbal de Oiz, fuente sulfurosa en Zeberio, la charca de Aulestia, etc., etc.

106 - En COLL Y MAIGNAN: (1892), p. 137 figuran dos almacenes de venta de mesas de billares en Bilbao.

107- AGIRREAZKUENAGA, Joseba: "Génesis de la sociabilidad moderna en Bilbao (1800-1876)", en *Bidebarrieta* (II, 1997), pp. 234-252.

108- Aunque el "Casino" como tal no ha sido un tipo de sociedad muy frecuente en Bizkaia los hubo a fines del s. XIX en Deusto y Algorta; sus funciones eran cubiertas por otras "Sociedades" y "Círculos". Centrándose en los de Madrid se ha analizado en profundidad recientemente este tipo de centros en clave de clase y género por ZOZAYA, María: *Identidades en juego: Formas de representación social del poder de la élite en un espacio de sociabilidad masculino 1836-1936*. Siglo XXI España Editores, Madrid, 2016.

añagaza para darle el palo a algún desprevenido, tabernero incluido. Igualmente cabían en estas lides el festejo musical improvisado a deshoras si se le daba esquinazo al *txinela* o al sereno de punto, la búsqueda de paraísos paralelos en el consumo desmedido de desesperados y alcohólicos, el derroche cotidiano inasumible, el efímero alivio de hombres y mujeres y el vino aguado.¹⁰⁹

Para cuantificar someramente el volumen de esta industria se dirá que en 1892 con una población aproximada de 85.000 personas, Bilbao contaba con 29 Cafés, 15 establecimientos cerveceros entre fabricantes y vendedores, 14 licoreros ídem, 334 tabernas, 29 vendedores de licores al por mayor y menor y 67 médicos por elegir una profesión liberal a bulto (no incluyendo el municipio de Begoña que abarcaba varios arrabales obreros)¹¹⁰. Para contrastar, en 1930 con una población de 160.000 personas había declarados 115 establecimientos en las categorías de "Bares", "Bares Cafés" y "Cafés" de varios tipos, 4 cerveceras, 8 chacolís permanentes, 24 expendedores de licores al por mayor y menor, 49 restaurantes, 390 tabernas y 250 vendedores de licores al por mayor y menor; en el otro conjunto se computaban unos 240 médicos.¹¹¹



Fig. 26



Fig. 27

Centros de sociabilidad expansiva proyectados hacia lo exterior con bancadas y mesas bajo parras y muy estimados en su tiempo fueron los chacolís entendidos estos como: "el caserío donde se expende el (vino) de la propia cosecha"; y al "chacolinero" como:

"... el que frecuenta los chacolís, que es muy distinta cosa de la grosera taberna. El buen bilbaíno es también buen chacolinero y en todo tiempo, pero sobre todo en los domingos de Cuaresma, se desquita de las viglias merendando *ande* "Lusiano", "Tutulu", "Chaquilante", "Selemincho", "Trauco", "Pastela", "Macharratia" u otros dueños de afamados caseríos, en que suelen hacer el espiche de nueva pipa en días señalados."¹¹²

Bustinza era de su misma opinión y así lo corroboraba en su "Guía":

109- ALEGRIA, Julián: *Humorada chimberiana: Semblanza de tipos populares*. Grafor, Bilbao, 1972 (1956). En algunos establecimientos podía servirse una bebida local, la "limonada", hecha con vino blanco y hielo de las neveras del monte Pagasarri casi llegados a agosto como la que se expendía en Chinostra, *N.B.* (31-VII-1894).

110- Fuente: COLL Y MAIGAN: (1892).

111- Fuente: REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano. Anuario general de toda la provincia*. CAV, Bilbao, 1930.

112- ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón Bilbaíno*. Minotauro, Madrid, 1960 (1896), pp. 66-67.

"Una de las costumbres predilectas de los bilbaínos es ir a los chacolís sitios en las afueras de los pueblos y que generalmente se abren el domingo de Ramos, allí, al aire libre y sobre rústicas mesas se merienda alternando los platos del país con el clásico chacolí. "¹¹³

Ruzafa y Homobono cifran en cerca de 1000 los chacolís existentes en el Bajo Nervión cantidad algo crecida en nuestra opinión pero aún habiendo sido menor, a todas luces indicativa de la predilección que se tuvo a este tipo de lugares de expansión. Muchos textos de la época reclamaban la atención hacia estos nuevos "cuarteles" de amplias capas sociales sazónándolos con alabanzas de todo tipo y alguna esporádica queja¹¹⁴. Los chacolís estaban asentados por las laderas rodeando el "Botxo" o "Tacita de plata" - eufemismo de aquel tiempo para Bilbao-; también poblaban los llanos de Abando y Deustu diseminándose por toda la cuenca del Nervión hasta el mar con una eficaz vocación restauradora que ha perdurado hasta hace bien poco (Fig. 26 y 27). El exceso en el consumo del licor no llevaba al desafuero de la borrachera sino que se quedaba en la venial "pítima" objeto de comentarios condescendientes y leves ironías por los gacetilleros periodísticos. En la literatura costumbrista hay referencias a la primera cata del vino anual, el *txotx*, en varios de los más afamados como un derecho de pernada de los varones de las clases altas a los que se les comunicaba la noticia restringidamente; a cambio, devolvían cierta lealtad con algunos de ellos a los que acudían para disfrutar de las cazuelitas remedando placeres de una comensalidad popular de tiempos de abundancia.¹¹⁵

Aunque los bailes y fiestas de los grandes burgueses bilbaínos de la primera mitad del siglo XIX (Mazarredo, Gortazar...) quedaron relegados al pasado, en menor monta la sociabilidad de salón siguió conservando su prestancia en la Villa. De hecho, los maestros de obras seguían reservando para el salón el mejor emplazamiento de la vivienda en construcción y la publicidad de muebles específicos para vestirlos atestiguan la permanencia de una función de prestigio social en el hecho de recibir aunque fuera esporádicamente. Bien para visitas de cortesía, revoloteos de faldas, mesmerismos¹¹⁶ u otros juegos burgueses, ese aposento realimentó determinadas prácticas sociales algunas de las cuales se externalizaron al Café o Sociedad.

Pero también dentro de la temática que nos ocupa se ha de encuadrar la práctica burguesa de la música, su enseñanza, estudio y consumo pletórica de ribetes

113- BUSTINZA: (1903), p. 87.

114- El gacetillero de turno hacía una evaluación de las recientes misiones religiosas: "Tenemos la desgracia de no ser tan optimistas, debemos añadir que ayer una gran parte de este católico pueblo después de asistir al sermón en Begoña fue a bailar desenfrenadamente en el chacolí de Jaió", en *N.B.* (23-II-1880). Manuel Aranaz Castellanos, conocido personaje agente de bolsa y deportista de la época se suicidó en 1925 en un chacolí de La Casilla tras la quiebra de la "Unión Minera" una entidad bancaria en el que guardaban sus ahorros las clases populares y que también tuvo su copla dedicada en el "Cancionero Bilbaíno".

115-. *N.B.* (13-IX-1895) "Costumbres bilbaínas: Los txakolineros". *N.B.* (17-V-1896) "Reapertura de la temporada de chacolís".

116- El vulgo se contentaba con prácticas menos selectas de la otra "religiosidad". A finales de 1898 en el Casco Viejo bilbaíno se escuchaban ruidos de "aparecidos", en *N.B.* (25-IX.1898). A falta de exorcistas y para que dejaran de intimidar al vecindario podían contratarse los servicios a domicilio de una sonámbula de nacimiento acaso especializada en la gestión de este tipo de conflictos con el mundo arcano, en *N.B.* (19-III-1896).

románticos¹¹⁷. Por un momento nos alejamos del arpa bequeriana -aunque hay trazas de su utilización y enseñanza en el Bilbao de finales del s. XIX¹¹⁸ (Fig. 30)-, para centrarnos en el piano como instrumento imprescindible en un salón de la época. Sobre el volumen del mercado de pianos en Bilbao da una idea la publicidad cotidiana que Dotesio fue insertando en el Noticiero Bilbaíno desde 1885; usando la estrategia comercial de vanagloriarse de sus ventas, afirmaba haber vendido en el intervalo 1885-1896 en una plaza como Bilbao 900 pianos que para 1900 ya eran 1000 y poco más tarde 1200 unidades lo que entraña un % elevadísimo de instrumentos por habitante si han de creerse los números. Como Dotesio no fue ni el primero, ni el único, ni siquiera el mayor de los almacenes de música de Bilbao, hemos de imaginarnos el cariz de plaga organológica y de idolatría musical que campeaba por la ciudad: no era que los bilbaínos compraran pianos, era el Piano que compraba a Bilbao¹¹⁹. Los métodos de acordeón del siglo XIX retroalimentaban esa misma imagen cliché de práctica musical de salón burgués para enmarcar al instrumento de ese tiempo y su uso (Fig. 28).

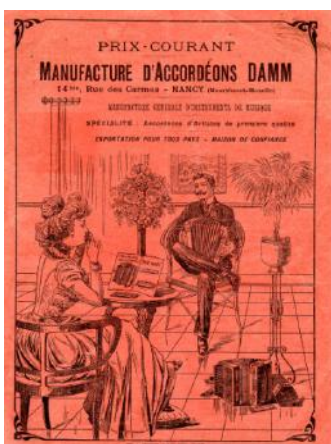


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

A pesar de tanto instrumento, los consumos musicales burgueses derivaron hacia la audición y la escucha tanto en las sesiones de escenario, el concierto de Café o en el ya comentado de banda de música en el kiosco. Cafés concierto los hubo de todos los pelajes y clientelas, lujosos como el del Hotel Términus para los más encumbrados (1898), o el Café Arriaga en los bajos del Teatro Principal con programaciones diarias

117- Acercándose junio, entre las noticias breves del Noticiero Bilbaíno se iban poniendo al día los éxitos académicos logrados en el Conservatorio madrileño por las hijas de las "buenas familias" bilbaínas. Unos ejemplos con premio final de carrera y todo en *N.B.* (3-VII-1889) y (29-VI-1892). Balnearios, veladas y la dedicación a dar clases particulares de música replicándose el patrón de esta manera eran tres ocasiones para amortizar dichos estudios.

118- Algunas notas sobre el arpa en Bilbao pueden consultarse en este mismo capítulo en el apartado 2.2.2.1.9. Guitarras, Estudiantinas, Rondallas, Violines y otros cordófonos.

119- Usando una imagen de THOREAU, Henry David: *Walden*. Edit. Errata Naturae, Madrid, 2013 (1854), p.98: "No subimos al ferrocarril, este se sube a nosotros", en referencia al costo en humanos de su trazado en relación a quienes viajaban en él. Más tarde se retomará la cuestión del ramo de los comercios musicales. Esta fiebre tardo-romántica afectó a grandes sectores del espectro social, no solo al de las altas burguesías aunque las problemáticas sobre cómo pagar la compra del piano o su enseñanza fueran harina de otro costal. La influencia vía estatus fue tan poderosa que el monocultivo pedagógico de los estudios pianísticos era aún una evidencia en los Conservatorios vascos una centuria más tarde.

en continuo cambio gracias a un quinteto/sexteto fijo cuyas actuaciones se prolongaron muchos años en el tiempo desde 1895.¹²⁰

Este café no fue el único con músicos en programa ya que otros tuvieron pianistas, dúos, tríos y cuartetos contratados¹²¹ pero, a menudo, variaban las atracciones, bien con estudiantinas, rondallas o grupetos musicales con violín, arpa, oboes, acordeones, etc., o con otros géneros como prestidigitadores, ilusionismo, faquirismo, novedades gramofónicas, cinematográficas, etc. Su ubicación en la ciudad estuvo relacionada claramente con el sector de público al que atendían; a medida que descendía la clase social de los parroquianos habituales corría pareja su programación por lo que cuadros y bailes flamencos quedaron circunscritos al entorno de San Francisco desde fechas muy tempranas¹²². Cabaret y *Music Hall* como tales o en sus versiones degradadas llegaron a Bilbao a finales de los años veinte por influencia de la glamurosa Donostia en donde se encontraban instalados desde tiempo atrás; las diferencias que más caracterizaron a sus atracciones musicales fue el tipo de repertorio y el cambio fundamental que supuso el relevo de los instrumentos de cuerda a favor de los de madera y metal con fuerte presencia de una novedosa percusión.¹²³

2.1.3. Espectáculos públicos

2.1.3.1. Ópera, Teatro y Zarzuela

"Hoy las diversiones públicas están reducidas a las funciones que se dan en el teatro.... El Circo que es el otro edificio para diversiones públicas nos parece que es el símbolo de la variante del primitivo carácter bilbaíno. En él se ejecutan todas las mañanas de los días festivos peleas de gallos que suelen ser muy concurridas y por las tardes bailes a los que generalmente acuden los menestrales. Las peleas de gallos las hemos tomado de los ingleses y los bailes de los franceses por los muchos jóvenes bilbaínos que han sido educados en Inglaterra y Francia."¹²⁴

Si a mediados del siglo XIX se esquematizaba tan sucintamente la polarización de las diversiones públicas bilbaínas, treinta años más tarde la oferta se mostraba bastante más diversificada y activa. En efecto, el gusto de todo un sector social intermedio -que como

¹²⁰- *N.B.* (28-II-1895).

¹²¹- Muchos cafés programaban conciertos como el Café Barrera de la calle Nueva con Iburguren al violín y Rosaenz al piano, de *La Vasconia* (107, 1896), p. 426. Por informaciones del Noticiero Bilbaíno sabemos que algunos de los lugares con músicos en plantilla fueron: Café del Recreo de la calle San Francisco (1882), Café del Puente de Urazurrutia (1882), Café de Vizcaya (1886), Café Brillante de la calle Estación (1893), en el Café Central de Jardines (1894), Café Colmado de Concordia (1894), Café Barrera de la calle Nueva (1898), Café de la Bolsa (1898), etc. Y tuvieron pianista algunas sociedades como La Amistad (1886), El Sitio: "Santos Inchausti pianista entretenedor por oposición" en *N.B.* (3-VIII-1888); en la Sociedad Tradicionalista (1895),... También los hubo en algún tiempo en los de otras poblaciones como en el Café la Unión de Gallarta, *N.B.* (27-IV-1884).

¹²²- *N.B.* (27-VII-1880). En 1900, último año revisado del Noticiero Bilbaíno, seguían programándose.

¹²³- En BLASCO, Roge: "Historia de la canción moderna en el Bilbao metropolitano", en *Bidebarrieta* (III, 1998), pp. 32-33, se da el dato de una primera actuación de un pianista de jazz en Bilbao en 1929 y sugiere una vía de influencia jazzística desde Catalunya pero claramente se está olvidando de la vida nocturna donostiarra de comienzos del s. XX como se explicará más adelante. Un esbozo sobre la introducción de la batería "Jazban" en euskara- en el País Vasco puede leerse en BERGUICES, Aingeru: "Breve historia del Jazban", en HARANA, Mielangel, TAPIA, Joseba & BERGUICES, Aingeru: *Gelatxo*. Haritz Euskal Dantzari Taldea, EHTE & Ongarri, Donostia, 1998, pp. 73-74.

¹²⁴- VVAA.: *Revista pintoresca de las provincias Vascongadas por varios literatos de las mismas. Adornada con vistas, paisajes y edificios notables*. Adolfo Pean y Cía, Bilbao, 1846, p. 386.

ya hemos avanzado permanece aún escasamente estudiado y cuantificado pero que engloba desde el maestro de taller, al administrativo y al adscrito a profesiones liberales entre otros- fomentó con su demanda y consumo una gran diversidad de espectáculos. Acudir al teatro había ido dejando de ser una práctica restringida al círculo de la sociabilidad de las clases altas en aras de una preferenciación por determinado tipo de espectáculos¹²⁵. Evidentemente estaba en la cúspide de ese tipo de consumos elitistas la ópera con su interminable repertorio italiano, y escasos alemán y francés que, como en otras capitales de provincia, iba volviéndose ruinosa para los empresarios año tras año. El interés por mantenerla obligó a propietarios y gerentes de compañías a ser cada vez más concesivos e incluir entre sus títulos el "género grande" español. En muchas ocasiones, las costureras se congregaban en las puertas del Teatro Principal no precisamente para esperar su turno de entrada sino para cotillear cómo les sentaban sus confecciones a quienes podían pagarlas, como todavía se haría cien años más tarde frente al Cine Consulado de Alameda Urkijo (hoy convertido en casino) cada nueva temporada.

Parecidas circunstancias concurrían en el teatro en verso de los clásicos españoles con su público selecto:

"Y es que no podemos olvidar que la llamada "Generación del 98" se identifica todavía claramente con la cultura de la tradición occidental fundamentada en torno a un grupo de figuras icónicas incontestables: Cervantes, Calderón, Gracián rigen señeros indiscutidos. Es cierto que la cultura popular emerge tanto en los temas como en el lenguaje pero ese no es un hallazgo del discurso del 98 sino del precedente, el asociado con la estética del realismo y del naturalismo (de Galdós a Blasco Ibáñez)."¹²⁶

En cambio, cubría la demanda de todo el espectro social una enorme producción de teatro hablado que iba de lo infame a lo rutinario con plagios repetitivos entre los que destacaron los patológicamente cruentos dramas de Echegaray, el popular gracejo e insustancialidad de los hermanos Quintero, la ironía servida como suero con cuentagotas de Valle Inclán, o la anticlerical "Electra" y "La Regenta" de Galdós autores defendidos a ultranza por su clac afecta. Incontestablemente, los tres duros de la entrada para ver a la actriz Sarah Bernhardt (París, 1844-1923) cuando se presentó en Bilbao fueron un límite de clase que servía para escenificar la estratificación de una diversión inalcanzable.

Todo el sector fue complejizándose y la apertura de nuevos teatros en Bilbao como los Gayarre, Teatro Circo del Ensanche, Romea y Campos, supuso la posibilidad de acceder a la diversificación que ya venía dándose dentro de los mismos géneros; en la escena a los dramas sucedían las comedias, las zarzuelas en un acto podían acompañarse con sainetes, juguetes cómicos, números de danza, de música, cupletistas, rondallas,

¹²⁵- Hubiera sido del todo impresentable haber acudido a una función en la que se empleara la fuerza bruta para sacar entradas según se comentaba en N.B. (3-I-1881).

¹²⁶- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: *Las Músicas del 98: (Re)Construyendo la identidad nacional (Tesis doctoral)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2006, p. 14.

ilusionistas o "teatro por horas" dentro de una misma dinámica en la que se estrenarían las proyecciones cinematográficas a finales de la primera década del siglo XX. Esta innovación obligaría por la propia naturaleza técnica a hacer la oscuridad en las salas algo insólito hasta el momento en aquellos patios de butacas a menudo arrebolados en un ambiente desenfadado e irrespetuoso con frecuentes altercados, impertinentes escrutadores y descaradas interrupciones de todo tipo¹²⁷. En cualquier caso, como un síntoma de la popularización del género lírico y de su programación en el Teatro Principal (Teatro Nuevo o Arriaga, como se le conocería más tarde), se estrenaron "La Dolores" de Bretón (1895), "Carmen" de Bizet (1896), la zarzuela "La Revoltosa" de Chapi (1898) y un larguísimo etcétera desde Barbieri a Arrieta.¹²⁸

Reducciones de los números más famosos de las zarzuelas de moda llegaban para el consumo popular tanto en los cafés que contrataban grupetos musicales de los que ya se habló, como en las versiones de las bandas de música con mejor o peor suerte según su categoría y arreglo. Y si bien se anunciaban en los periódicos los programas de las que tocaban regularmente en diferentes plazas, a veces se avanzaba en la prensa que en las fiestas de determinado pueblo se iba a estrenar tal o cual pieza conocida para animar a que el público concurrea.¹²⁹



Fig. 31

Muy diferentes a los anteriores eran los conciertos organizados por la Sociedad Musical, otra de las preferencias de las burguesías. En ellos la circunspección y etiqueta eran obligadas aunque los programas no debían de serlo tanto ya que ofrecían una serie de números variados para no aburrir al respetable y no obras completas de repertorio como

¹²⁷- "En el estreno de "Al compás de la Jota" en el Teatro Nuevo esta hubo de repetirse hasta seis veces", en *N.B.* (30-I-1898). Por otra parte, los casos de "Joselito" o "Marisol" de la década de los sesenta del siglo XX no fueron ninguna novedad ya que en numerosas ocasiones en el Noticiero Bilbaíno se preocupaban por el impropio abuso de niños en las funciones dado que se les hacía cantar, declamar, bailar o tocar instrumentos. Poner coto al asunto no debía de ser fácil ya que las competencias del Gobernador Civil solo alcanzaban a "pedir que no se exhibieran niños en las representaciones", *N.B.* (25-X-1899).

¹²⁸- Sobre el ambiente del teatro y en concreto del que venimos hablando puede consultarse BASAS, Manuel, BACIGALUPE, Carlos & CHAPAS, Carlos: *Vida y milagros del Teatro Arriaga*. Laida, Bilbao, 1990, pp. 30-34. Algo sobre los comienzos de la zarzuela en Bilbao a mediados del siglo XIX viene referido en GORTAZAR, Juan Carlos de: *Bilbao a mediados del s. XIX según un epistolario de la época*. Imp. Biblioteca Amigos del País, Bilbao, 1920, p. 109.

¹²⁹- Sugerimos dos referencias sobre el mundo de la zarzuela: PEÑA y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*. Alianza, Madrid, 1967; y AMORÓS, Andrés (ed.): *La zarzuela de cerca*. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987. El primero que es una selección de textos de Peña y Goñi (Donostia, 1846-1896) refleja la visión de un crítico teatral de aquel momento y los planteamientos de hacia dónde convendría que se orientara el género a su parecer. El segundo, como criba de autores y temas que es, ofrece una visión de conjunto y analiza algunas obras particulares dando una bibliografía crítica y un resumen histórico del género. Algo más sobre zarzuela en Bilbao en este mismo capítulo en 2.2.3. Órdenes estéticos preferidos y sus límites en el baile.

se hace hoy en día. A la espera de otro local más apropiado se celebraban en el salón del antiguo Instituto Bilbaíno junto a las escaleras de Mallona lugar en el que casi todo el público masculino asistente había estudiado de joven. Solo para grandes ocasiones como los conciertos del tenor Gayarre con Ercilla al piano (1886) o los de Sarasate se ajustaba el Teatro Principal¹³⁰. Aún con todo, en los años del final del siglo XIX se fundó la Sociedad Filarmónica que habilitó su propio local en el Ensanche para que privacidad y categoría no ofrecieran la menor duda de quién pertenecía al club.¹³¹

2.1.3.2. *Euskal Soziabilitate Herrikoia*

Desde este extremo occidental de Euskal Herria tan alejado de lugares en donde se consumen Pastorales y *Maskaradas*¹³² podríamos preguntarnos, aunque fuera retóricamente, si existió algún espacio de sociabilidad popular en Bilbao restringido a la comunidad vascófona descartando de antemano los espacios religiosos de culto en lengua vernácula. A esos sectores, de extracción campesina mayormente, poco les incumbiría social y geográficamente el movimiento originario del Renacimiento literario vasco con exponentes como la revista "*Euskal Erria*" (1880-1918) de José Manterola (Donosti, 1849-1884) o la "Revista Internacional de Estudios Vascos" (1907-1936) fundada por Julio Urquijo (Deusto, 1871-1950) como adalides de tantas otras publicaciones siempre para un público ilustrado¹³³. Tan lejanos como las anteriores les resultarían otros trabajos destinados a ese mismo segmento cultural por su enfoque retrospectivista y estético aunque estuvieran relacionados con la música o baile popular vasco, en teoría contenidos más asumibles para sus parámetros culturales. Nos referimos al "Cancionero Vasco" de Manterola (más literario que musical), a la "Colección de cantos vizcaínos" de Ercilla (1889), al "Cancionero Popular Vasco" de Azkue (1919), o a la reedición del "*Gipuzkoako Dantzak*" de Iztueta.¹³⁴

Por otro lado, si damos crédito a las opiniones de Azkue cuando decía que "Sabino Arana Goiri (Bilbao, 1865-1903) ha proporcionado a nuestra lengua más lectores y escritores que todos los vascólogos juntos"¹³⁵, hemos de pensar que sus semanarios y periódicos políticos de final de siglo supondrían un mínimo repunte del consumo de lectura popular dentro de los cenáculos nacionalistas de base a pesar del enrevesado

130- N.B. (1-I-1896). Aún siendo el de la música clásica un mundo muy cerrado para las concertistas femeninas Sarasate solía acompañarse de la pianista Berta Max. Otros ejemplos de pianistas, flautistas y violinistas femeninas en Bilbao en N.B. (21-III-1898).

131- N.B. (27 y 28-II-1896). El enjundioso acervo familiar tenía su frase para el caso y así lo oímos desde niños: "Si hubo algo que no pudieron soportar los ricos es que los pobres empezáramos a manejar dinero".

132- Las Pastorales y Maskaradas son manifestaciones culturales netamente vascongadas.

133- Para una síntesis rápida sobre el Renacimiento literario vasco puede consultarse TORREALDAY, Joan Mari: *Euskal idazleak, gaur. Historia social de la lengua y literatura vascas*. Jakin, Oñati, 1977, pp. 278-303.

134- MANTEROLA, José: *Cancionero Vasco*. Juan Osés, San Sebastián, 1877-1880; ERCILLA, Bartolomé: *Colección de cantos vizcaínos*. Dotesio, Bilbao, 1898; AZKUE, Resurrección María: *Cancionero popular vasco*. Autoedición, Barcelona, 1919 ca. ; IZTUETA, Juan Ignacio: *Gipuzkoako Dantzak*. Eusko-Ikaskuntza argitaldiak, Bordeaux, 1928 ca (1826). Hemos dicho en teoría porque dentro de estas recopilaciones se encuentra de todo, desde lo que es de autor a lo más endémico en tanto producto cultural en curso cuando se recopilaba .

135- Citado en TORREALDAY: (1977), p. 254. Quizás no sea un dato muy conocido pero la alfabetización en el agro vasco desde finales del siglo XIX da unas cifras comparativamente altas en relación con las del resto de la Península como se pueden corroborar por los listados de levadas anuales de los ayuntamientos vizcaínos.

idioma que propugnaba tan alejado del habla popular. Otro tipo de literatura más asequible por su temática popular tampoco sería apreciada por el campesinado fundamentalmente porque en ella a menudo se les calificaba y caricaturizaba como ignorantes, retrógrados e iletrados.¹³⁶

Aunque en la esfera guipuzcoana produjeron cierto impacto las producciones del moderno teatro vasco de Marcelino Soroa (Donostia, 1848-1902) como "*Iriyarena*" (1876) y sus imitadores, en Bilbao no sucedería lo propio hasta alcanzado el fin de siglo. El teatro de ambiente popular en euskara llegó de la mano de las zarzuelas de Azkue (Lekeitio, 1864-1951) entre la que destacó "*Vizcainik Bizkaira*" (1895)¹³⁷ o las óperas "*Anton Piperrri*"(1899) y "*Anboto*" (1906) de Buenaventura Zapiain (Lekeitio, 1873-) con más repercusión en cuanto a funciones y reposiciones años después¹³⁸. En esta misma onda el siguiente gran hito fue el estreno de la ópera "*Amaya*" de Guridi en Gernika en 1922 repuesta el año siguiente en el Teatro Real de Madrid.

Pero dejando al margen estos esfuerzos puntuales más encuadrados en la formulación de un sustento ideológico identitario de clase en lo cultural alejado de la sociabilidad popular, se produjeron obras de consumo rápido y de sabor local como en otros lugares¹³⁹. Si las comparamos con lo que generaban Madrid o Barcelona, estas producciones de ocasión que iban desde zarzuelas a revistas, engrosaron un flaco catálogo que, suponemos, seguirían los patrones de moda dada su casi imposible consulta al haber sido producciones efímeras. Algunos de sus estrenos quedaron relacionados en el Noticiero Bilbaíno y fueron sus autores Federico Corto, Bartolomé Ercilla, Azkue, Emiliano Arriaga y diletantes y aficionados que se afanaron en hacer sus pinitos en estos géneros casi siempre en castellano y más raramente con tramos bilingües.¹⁴⁰

136- Nos referimos a ARANAZ CASTELLANOS, Manuel: *Cuadros bilbaínos y Cuadros Vascos*; GARCIA-ARCELLUS, Félix: *Cuentos de Klin-klon*, serie de cinco libros (1915-1918); las tres series de *Pasavolantes* de GOICOECHEA, Sabino "Argos" (1883-1895) y o sus respectivas columnas literarias.

137- Leyendo en *N.B.* (31-I-1895) da la impresión de que a las representaciones de esta obra teatralizada por los alumnos de la cátedra de lengua vascongada, también acudía un público popular pero la versión escrita fue a todas luces inasequible dado que Dotesio la sacó a la venta por 38 Ptas. como se confirma en *N.B.* (25-IX-1895); veinte años más tarde los vendería el mismo Azkue mucho más baratos. Según *La Vasconia* (54, 1895), p. 224, después del estreno se desató una agria polémica contra el autor encabezada por el gremio de maestros pidiendo que remozara el personaje que los representaba en la obra ya que, en su opinión, no se correspondía con la realidad. Son interesantes los textos originales y las opiniones sobre la asimilación de la ideología dominante por parte de vascoparlantes en cuanto al descrédito por su propia lengua expresados en AZURMENDI, Joxe: "Prólogo", en TORREALDAY, Joan Mari: (1977), p. 62.

138- "*Antton Piperrri*" se estrenó en el Teatro Nuevo de Bilbao con la inclusión de números de baile de la Comparsa de *Ezpatadantzaris* de Berriz/Garai, *N.B.* (30-V-1899). El periódico dio muy buena acogida a esta obra y empujó para que fuera estrenada en Madrid. Respecto a las grandes creaciones de Azkue en este formato como "*Ortxuri*" y "*Urlo*", su ampulosidad y wagnerismo no resistieron las primeras representaciones y casi arruinaron al autor. Sobre estas cuestiones pueden consultarse dos libritos de ARANA MARTIJA, José Antonio: *Ópera vasca en Vizcaya*. CAV, Bilbao, 1977; y *Resurrección María de Azkue*. CAV, Bilbao, 1983, pp. 71-90. Más específico es el artículo de MOREL BOROTRA, Natalie: "L'opéra basque à Bilbao", en *Bidebarrieta* (III, 1998), pp. 185-194.

139- URÍA: (1996), pp. 118-120.

140- X.: "Revista de asuntos locales: El Carnaval", en *N.B.* (7-I-1888). "En el Teatro Nuevo se ha vuelto a representar Bilbao por dentro... Se aplaudieron la introducción, la habanera de los Campos Eliseos y la escena del fonógrafo...", en *N.B.* (31-I-1895). Federico Corto estrenaba la zarzuela "*La Escrupulosa*" en el Teatro Circo del Ensanche según *N.B.* (2-XI-1899). Estreno de la revista local "*El agua de Iturrigorri*" de un periodista local según *N.B.* (6-I-1899).

De bastante más entidad para el reciclaje cultural de lo *euskaldun* fue la inercia que impuso la celebración de las Fiestas Euskaras en el territorio panétnico vasco. Teniendo como tractor al matrimonio D'Abbadie y a imagen de otras iniciativas de la Europa de su tiempo, desde 1879 hasta 1936 se fueron organizando por poblaciones del País Vasco diferentes manifestaciones y certámenes públicos a los que se sumó el patrocinio de instituciones y el de personajes de peso en el mundo cultural vasco. Las Fiestas Euskaras, de gran repercusión mediática en el País, representaron un intento de actualización de símbolos y valores compartidos en lo cultural y lo lúdico en el que tan importante como los contenidos era vivenciarlos y tomar conciencia de que existían. Comenzaron en Iparralde; para 1882 ya se programaban en Bilbao como un adelanto para el resto del territorio vizcaíno¹⁴¹ y el año siguiente la Diputación de Gipuzkoa se comprometía a convertirlas en anuales aunando voluntades con el Consistorio de Donostia que venía patrocinando los Juegos Florales de Manterola más específicamente literarios.¹⁴²

Seguramente, el ideario nacionalista prosperó en este caldo de cultivo entre quienes remasterizaron el discurso en clave de añoranza foral; pero entre todo el cúmulo de repercusiones que tuvieron las Fiestas Euskaras queremos destacar tres. Valoramos en primer lugar lo que supusieron de antesala al acceso a la alfabetización de la comunidad *euskaldun* por lo que compete a socialización en cuanto aprendizaje lingüístico¹⁴³. Por otra parte y más involucrado con la sociabilidad popular, el que certámenes y actos se llevaran a efecto en el espacio público abierto y multitudinario de representación social y en euskara introdujo una novedad inusitada. Y es que, hasta entonces la sociabilidad de los *euskaldunes* (vascoparlantes), en su mayoría campesinos, se ceñía como colectivo a la celebración de los hitos de la existencia bastante escuálidos debido a la economía de supervivencia en la que trataban de desenvolverse. Por tanto, la celebración de las Fiestas Euskaras en las que se conjuraban oropel y gran parte de ellos como espectadores (y a tiempos también como actores), tuvo mucho de pedagogía, de recuento y reseteado como etnia en cuanto a autoconciencia de participación en algo más grande, y menos de despotismo ilustrado y "trasvases" de Antiguo Régimen ya que junto a las convocatorias cultas, juegos y concursos eran, precisamente, sus consumos culturales habituales: *bertsolaris*, tamborileros, dulzaineros, *albokaris*, *santzos* e *irrintzis*, comparsas de *ezpatadantzaris*, cantos vascongados, orfeones, romerías, competición de juegos y deportes vascos, juegos como el de samaritanas, *txingas*, *aizkolaris*, etc.

En tercer lugar reseñamos la repercusión de lo *euskaldun* en la prensa. Por distintas referencias sabemos que manifestaciones culturales de este tipo existieron. Lo que ocurría era que sin su inserción escrita en la prensa, perdían el valor de reflejo que los

141- A las Fiestas Euskaras de Bilbao le siguieron en turno Markina (1883), Durango (1886), Gernika (1890), Areatza (1897), Iurreta (1901),...

142- Un interesante artículo historicista que habla de la repercusión que ya tenían en la época en *N.B.* (27-VII-1894).

143- DÁVILA, Paulí & EIZAGIRRE, Ana: "Las Fiestas Euskaras (1879-1936) nuevos espacios de alfabetización", en DÁVILA BALSERA, Paulí (Coord.): *Lengua, escuela y cultura: el proceso de alfabetización en Euskal Herria, siglos XIX y XX*. UPV, Leioa, 1995, pp. 257-312.

aquilataría dentro de los baremos de la emergente cultura de masas de su tiempo y entorno al ser los medios de comunicación el más importante de sus portavoces. Por concretar un poco más nos queremos centrar en el caso del *bertsolarismo* en Bilbao como fenómeno arquetípico de la sociabilidad *euskaldun* dado que para integrarse en su ambiente es imprescindible conocer el euskara. La primera mención a este hecho cultural que hemos localizado en el Noticiero Bilbaíno es una larga crónica que refiere las incidencias del concurso que se celebró en las Fiestas Euskaras de Donibane Lohitzun en 1881¹⁴⁴. Al año siguiente volvían a incluir su reseña por el mismo motivo solo que las Fiestas Euskaras habían sido en el mismo Bilbao organizadas bajo el auspicio de la Sociedad Euskalerría aunque la noticia rebotase de La Unión Vasco-Navarra otro periódico bilbaíno¹⁴⁵. Los siguientes 14 años el mutismo en este tema fue absoluto.

A pesar de que las Fiestas Euskaras fueron acumulando convocatorias en tres de los territorios vascos, no fue sino hasta 1896 que el Noticiero volvía a fijarse en el *bertsolarismo* en el territorio al airear la edición de ese año en la Villa. Para entonces en Buenos Aires y países del cono sur se habían podido enterar de que dos años atrás en Gernika se habían medido los más afamados de Bizkaia gracias a La Vasconia¹⁴⁶. Únicamente dos incisos de ese mismo año de 1896 reseñaban, por un lado, la inclusión entre sus gacetillas de un concurso de "cantores de aires vascongados" en el kiosco del Arenal en unas fiestas patronales especialmente intensas, abiertas a muchos gustos y ampulosas, y una segunda informando de que en Donostia se había acomodado un concurso de *bertsolaris* dentro de sus Juegos Florales lo cual venía de la mano de la página literaria de los lunes del Noticiero.¹⁴⁷

A partir de ese momento el fenómeno del *bertsolarismo* en ese periódico aunque esporádicas tuvo más menciones de reconocimiento: en 1896 en las Fiestas Euskaras de Kanbo y en Lamiako; en 1898 en San Andrés de Etxebarria y en las Fiestas Euskaras de Zestoa; en 1899, en un texto de Alfredo Laffitte, en Lamiako, en Galdakao y en Derio... La última cita que hemos encontrado lo enmarca dentro del espacio bilbaíno en un entorno de marginalidad a pesar de concurrir los mejores de su tiempo una vez pinchado el globo de los grandes eventos y aglomeraciones; se programaba en Atxuri cerca de la estación de tren que devolvería a protagonistas y oyentes a sus pueblos:

"Fiesta Euskara en el Circo Gallístico con Peio Errota y "*Txirrita*"; tratan de dar dos audiciones o secciones de versos las cuales darán comienzo a las 11 de la mañana y a las 4 de hoy. Entrada por cada sección 50 céntimos."¹⁴⁸

2.1.3.3. El Cuplé como canción de masas

¹⁴⁴- N.B. (11-VII-1981).

¹⁴⁵- N.B. (13-V-1882). En la revista *Euskal Erria* (VII-XII, 1882), p. 74 se extendían bastante más con la convocatoria de concursos como el de "vasca tibia" (sic.).

¹⁴⁶- *La Vasconia* (nº 41, 1894), p. 66.

¹⁴⁷- N.B. (27-VII-1894) y (11-IX-1894).

¹⁴⁸- N.B. (16-XII-1899).

El cuplé fue uno de los submundos del espectáculo en relación con la música popular que fue ganando adeptos hasta acaparar grandes espacios de la sociabilidad popular masculina. Integraron el cuplé muchos números que habían ido desgajándose de las bambalinas de las Variedades y del Género Ínfimo hasta adquirir en su primera época (1900-1914)¹⁴⁹ las turbadoras características de canción altamente picaresca y llena de dobles sentidos y sobreentendidos de tipo sexual. Primaban entre sus cantantes más que una excelente voz, la dicción salaz de la letra, el palmito, la ligereza de ropa, la insinuación y los movimientos evocadores, procaces o sicalípticos acordes con lo encriptado más que explícito del texto. Con todos estos aditamentos, el cuplé contribuyó a engordar la salsa del erotismo con una complejidad de intenciones y de agitación hasta entonces inconcebibles en la sociedad de masas. El mero hecho de ejecutarse en espacios de sociabilidad pública sometidos a entrada fue consolidando unos valores en lo gestual y verbal, en lo sugerido visual y textualmente, en vestuarios y en roles en cuanto a lo activo y reactivo referido a los géneros hasta entonces inusitados que acabarían modelizados en el imaginario de muchas generaciones venideras.

A partir de 1914 con "La Goya" y más tardíamente con Raquel Meller, el cuplé (galicismo de "copla") perdía bastante de la incorrección y agresividad de contenidos revulsivos en aras de una puesta en escena más compleja con vestuarios y contenidos musicales de mayor recorrido. Con esta barroquización perdía gran parte de la inmediatez en la interacción comunicativa público-artista que había construido la intensidad del directo hasta entonces pero, a cambio, le abría un pasillo para entrar a formar parte de un paquete de variedades más amplio que acompañaría a las proyecciones cinematográficas antes de la llegada del sonoro.

La mojigatería de la sociedad del tiempo de la Restauración aumentada por la de los lobbys que ejercían su control sobre la prensa bilbaína impidió que sus planchas dejaran traslucir nada del mundo de la noche hasta la llegada de la II República lo que hace prácticamente imposible el seguimiento directo de la evolución social del género en lo local. Es por ello que únicamente puede inducirse algo a través de la historia de las salas que contrataban artistas de ese circuito y sus programas. Sobresale entre toda esa nebulosa una noticia a todo punto excepcional del Noticiero de 1886 primicia absoluta de una actuación de los inicios del cuplé en los que, presumimos, todavía no estaría perlado del colorido que luego tendría:

"Brillante en extremo estuvo la función verificada en el Teatro Circo de la Gran Vía de equitación. Al final de la función la notable xilofonista Celina de la Pierre cantó admirablemente unos *couplets* (sic.) franceses que tuvo que repetir entre unánimes y ruidosísimos aplausos."¹⁵⁰

Un análisis por encima de las biografías de las cupletistas de más fama da por resultado que todas ellas giraron por Bilbao a partir de la segunda década del siglo XX repitiendo

149- Esta periodización pertenece a SALAÚN, Serge: *El cuplé*. Espasa Calpe, Barcelona, 1990, p. 34.

¹⁵⁰- N.B. (24-VI-1886).

a menudo. Es a partir de 1910 que se filtra algo de la repercusión de esos espectáculos sobre todo de los que se llevaban a efecto tanto en el Salón Vizcaya de la calle San Francisco como del Pabellón Vega situado en la esquina de La Naja con Bailén a través de las medias verdades, por supuesto:

"Salón Vizcaya. No se han visto defraudadas las esperanzas de la empresa de este afortunado salón con el contrato de la reputada artista "La Morita". Su debut fue anoche un grandioso éxito viéndose obligada a repetir infinidad de sus típicas ... gitanas que nadie como ella les da el aire y sabor de Argentina..."

"Pabellón Vega (Bailén) Sesiones por horas... Salón Vizcaya: a las 5 y media sección familiar con 800 metros de películas nuevas. Precios: preferencia 20 céntimos, general 10 céntimos. A las 8 y media presentación de la monologuista Perecito y "La Napolitana". A las 7 y media y 9 y media "Los Felittos" y "La Morita"... En breve importantísimos debuts."¹⁵¹

A comienzos de los años veinte, cualquier novedad escabrosa saltaba prontamente de boca en boca lo que desataba críticas furibundas como las del P. Donostia y de José María Salaberria que incluimos más adelante en este mismo capítulo.¹⁵²

2.1.3.4. El Cinematógrafo

Conviene entender que la afición popular por visitar exposiciones en las que intervenía la imagen proyectada mediante aparatos luminosos fue algo que venía de mucho tiempo antes de que Edison o Lumiere empezaran a comercializar sus prototipos reproduciendo cintas de celuloide. Si artificios como juegos de "sombras chinescas" se apañaban con oscuridad, una sábana, una palmatoria y habilidad en el silueteo de manos, cuerpos, y atrezo, los espectáculos de "linternas mágicas" requerían una puesta en escena algo más esmerada lo que no ipidió que tuvieran un largo recorrido durante el siglo XIX desde Madrid (1820) hasta Bilbao (1885, 1896 y 1905). López Echevarrieta hace un seguimiento a la temprana aparición de estos montajes cada vez más complicados por Bilbao: Panoramas, Cosmoramas en la década de los 40, Galería óptica (1841), Dioramas (una versión de los Panoramas mejorados por Daguerre ya se exhibían en Madrid en 1838 y en Bilbao aún en 1898), y aún se quedaba corto¹⁵³. Por nuestra parte hemos localizado proyecciones de Polioramas que se anunciaban por la Comisión de fiestas de Bilbao (1880) con la explicación de en qué consistía el invento:

"A las 7 de la noche en la espaciosa plaza del Mercado [Abando] empezará la exposición de un magnífico Poliorama iluminado con luz oxi-hídrica por el célebre profesor M. Amboin Brunet reproduciendo vistas de paisajes,

¹⁵¹- N.B. (15-XI-1910) y (25-XI-1910), tómense como dos ejemplos entre más.

¹⁵²- 2.2.2.1.12. Itinerarios de música vocal.

¹⁵³- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *El cine en Vizcaya*. CAV, Bilbao, 1977, pp. 3-8.

monumentos célebres y caricaturas. [Continúa con una descripción de cada vista]."¹⁵⁴

Otra distracción muy habitual de este tipo en la década de los noventa fueron los llamados "Cuadros disolventes", un espectáculo que se llegó a aceptar que tuviera su pabellón instalado por temporadas en el mismísimo Arenal. Su banalización y buen mercado hizo que se ofertaran dentro de un mismo paquete de atracciones para fiestas por la casa fabricante de fuegos artificiales de Bilbao y que pudieran verse en poblaciones que no fueran la capital o que llegaran a exhibirse por los Cafés Concierto:

"Anuncios para romerías. Fuegos artificiales, nuevos aparatos, figuras en movimiento, cuadros disolventes,... Juan de Anta, calle Autonomía." ¹⁵⁵

"Grandes fiestas en la Anteiglesia de Getxo. Repetición de la romería de San Ignacio. Por la tarde romería en la misma plaza que el día 31 y de 10 a 1 bailes en el mismo lugar. Así como "Cuadros disolventes" por los afamados ilusionistas Hermanos Peliuspe verdadera novedad en esta localidad. La máquina aparato de proyección tiene un poder proyectivo capaz de presentar las imágenes con una realidad verdaderamente asombrosa en un disco de 7 metros." ¹⁵⁶

"Ha llegado a esta villa con el fin de dar algunas funciones en el Café Colmado el notable violinista y prestidigitador D Manuel Infante el cual presentará algunos cuadros disolventes." ¹⁵⁷

Con muy poco retraso desde su puesta en circulación y en el intervalo que medió entre 1896 a 1898, el "Kinetógrafo" de Edison y el "Cinematógrafo" de Lumière recalaron en Bilbao para visitas exclusivas por lo restrictivo de su precio¹⁵⁸. Nuestra opinión es que aunque se insista en que:

"No conviene perder de vista, sin embargo, a la hora de valorar los panoramas o los dioramas como antecedentes, siquiera lejanos, del cinematógrafo, que este supone un corte neto con respecto a aquel tipo de prácticas..." ¹⁵⁹

visto desde los hábitos de consumo de la sociabilidad popular, lo que se aprecia es un continuum. Los años de 1898 y 1899 rebosan de barracas especializadas que exhiben películas cortas de muy pocos minutos en las fiestas patronales de Bilbao en

¹⁵⁴- *N.B.* (9-VII-1880 y 27-VIII-1880).

¹⁵⁵- *N.B.* (11-VI-1892).

¹⁵⁶- *N.B.* (3-VII-1895).

¹⁵⁷- *N.B.* (18-IX-1896).

¹⁵⁸- *N.B.* (9-VIII-1896); "Anuncio en portada del Kinetógrafo", en *N.B.* (4-IX-1896); y "El cinematógrafo Lumiere de la Exposición Imperial de la Plaza Circular funcionará de 5 a 6 de la tarde", en *N.B.* (13-I-1896). Estas citas completan la investigación especializada de ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*. BFA, Bilbao, 1985, centrada para estos años en el diario El Nervión.

¹⁵⁹- ZUNZUNEGUI: (1985), p. 16.

competencia con fonógrafos y Panoramas¹⁶⁰. De dos barracas de 1898 se pasaba a 24 en 1899 en las que la música de órganos automáticos era un elemento publicitario en sus portales a imitación de como se presentaban en Francia.

La novedad congregó mucho público y los industriales del sector aprovecharon el tirón para dar exhibiciones por las poblaciones cabeceras de Bizkaia:

"(1898) Durango. En la iglesia que fue del convento de San Agustín se darán mañana sesiones de cinematógrafo"¹⁶¹

"(1899) Fiestas Gernika. Durante todos los días actuará en el Teatro Circo un notable terceto de bandurria, laúd y guitarra el cual alternará con vistas de un precioso cinematógrafo."¹⁶²

Aunque los cinematógrafos ambulantes no dejaron de visitar la Villa hasta mediada la segunda década del siglo XX, hubo intentos de instalaciones fijas que fueron sucediéndose vertiginosamente con suerte dispar: Calle del Perro (1899)¹⁶³, San Francisco (1902), Berastegui (1902),... El Cinematógrafo Olimpia fue el primero construido de fábrica en España en 1905 con la intención de ofrecer un lugar selecto para estas proyecciones pero al de pocos años la presión económica y la competencia rebajó ínfulas. El resto de los teatros comenzó a ofrecer sesiones de cine mezcladas con sainetes y zarzuelas desde 1905 (Teatro Arriaga, Teatro Campos Elíseos, Teatro Circo de la Gran Vía, Salón Vizcaya, Pabellón Vega, ...). Progresivamente fueron abriendo sus puertas más locales en Bilbao que consolidaron una nueva industria del ocio ya que también daban proyecciones como el Teatro Trueba (1913) y el Coliseo Albia (1915). Y para 1912 ya los había instalados en Barakaldo, Dos Caminos; Algorta, Bermeo, Portugakete, Erandio, Ortuella, Deustu, Santurtzi, Lekeitio, Sestao, etc.¹⁶⁴. Hay muchos datos que refrendan la rápida ascensión del cine como espectáculo triunfante por la sociedad de masas algo común a muchos países ayudado por el precio barato de las entradas¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Muchos de estos industriales pioneros fueron reconvertidos del campo de la fotografía con la que les unía el uso de la tecnología fotoquímica según ZUNZUNEGUI: (1985), p. 17. Por mucho que la comercialización de su tecnología fuera un hecho: "Barandiaran vende por poco dinero todos los materiales para hacer fotografías", en *N.B.* (16-I-1898), aquel arte representativo se mantendría largo tiempo restringido al consumo y entretenimiento de las burguesías por lo restrictivo de su precio. Como se anunciaba en *N.B.* (2-VI-1895) para diversión de los ricos: "Se instala un laboratorio fotográfico en El Olimpo. En dos minutos tendrán una ferrotipia, es decir una fotografía impresa en una hoja de lata". O también en *N.B.* (3-II-1894): "Zuasti Hermanos. La única casa que hace fotografías a colores a precios sumamente baratos para las familias que tengan que retratarse en traje de disfraz".

¹⁶¹ - *N.B.* (25-I-1898).

¹⁶² - *N.B.* (15-VIII-1899). Pocos años más tarde podemos encontrar proyecciones cinematográficas en las fiestas patronales de lugares tan apartados y sometidos a censura eclesiástica como Zeanuri: AHDB. Libro de Actas, Zeanuri 214/1 1903-1909. Sesión 9-VIII-1908; o Areatza: AHDB. Libro de Actas, Areatza 167/1, 1908-1916. Sesiones 9-VIII-1908, 24-VII-1910 y 27-VII-1911.

¹⁶³ - *N.B.* (10-V-1899).

¹⁶⁴ - ZUNZUNEGUI: (1985), pp. 55-57.

¹⁶⁵ - "Sorprende la rápida difusión del cine en Asturias, promoviéndose desde Cafés y pequeños locales por toda esa provincia... Antes de finalizar la década de 1910 ya poseen cine en Asturias algunas sociedades obreras y católicas como una oferta más de diversión para el ocio y el proselitismo; habiéndolas de nombre Foto-Club", en URÍA: (1996), pp.123-4.

Como actividad recreativa que era no exigía al espectador más que estar mirando sentado. La segmentación en cintas de corta duración y la rapidez en que se mostraba lo representado tenían mucho de fulgurante y de sucesión de impresiones fugaces por lo que encajaron bien durante muchos años entre otros tipos de actuaciones mínimamente más exigentes fueran de tipo musical, sainetes, variedades, monólogos humorísticos o ilusionistas, sobre todo.

Salvo las protestas de extremistas religiosos que veían en la oscuridad poco menos que el solipsismo existencial definitivo, nunca hubo una actividad de censura agotadora en un tiempo en que las actividades pajilleras y las efusiones amorosas en público eran aún inexistentes. Contribuyó a aquella permisión la oleada de conservadurismo que invadió EEUU y que, como el país gran productor que ya era a mediados de la década de los diez, imprimió su sello a las temáticas del cine con asuntos de vaqueros e indios, históricos, religiosos, turísticos, etc., coincidiendo con la moderación que también afectó al mundo del cuplé.

Señala Zunzunegui que para 1915 ya se puede detectar cómo el lenguaje periodístico iba adoptando préstamos de lo cinematográfico bien palabras o contextos, trasladando las nuevas realidades a la comunicación¹⁶⁶; pero estos usos metafóricos ya habían tenido exponentes anteriores en otras producciones artísticas a las que se les quería añadir un tilde de modernidad. Hemos encontrado entre ellas una partitura musical de consumo que su autor titulaba "Cuadros disolventes" de venta en el almacén de E. García en Gran Vía 8 (1896), y una publicación literaria de J. Arbulo (1899) con el título de "Cinematógrafo bilbaíno sobre tipos populares bilbaínos".¹⁶⁷

2.1.4. Espectáculos de masas. Nuevas formas de ocio popular

2.1.4.1. Toros, novillos, carneros y gallos.

La afición taurina en Bilbao es cosa que viene de antiguo. Tanto es así que para 1880 las corridas generales de fiestas se llevaban a efecto en una plaza de toros desmontable que estuvo ubicada en la confluencia entre Hurtado de Amezaga y Fernández del Campo cuando aquellas calles tan solo pertenecían a un diseño en un plano. Este coso era sucesor de otro también temporal que había existido en los terrenos de la Concordia y que desapareció definitivamente al construirse la estación del tren Bilbao-Miranda.

Al ser las corridas de toros una de esas actividades sometidas a escrutinio y autorización de Instituciones y Gobernación se decidió permitir la construcción de la plaza de Vista Alegre en 1881 pero bajo un régimen de explotación mediante el cual una parte de las ganancias se destinarían a sostener el Patronato de la Santa Casa de Misericordia. Hacia 1911 en un alarde de iniciativa particular con poca previsión se construía una segunda plaza de toros en Indautxu (hacia el final de la actual calle Particular de Indautxu) pero su breve vida no pasaría de la década. Las plazas de toros servían para diferentes

¹⁶⁶ - ZUNZUNEGUI: (1985), p. 56.

¹⁶⁷ - *N.B.* (24-X-1896) y *N.B.* (23-VIII-1899).

cometidos además de los taurinos y lo mismo acogían concursos de bandas de música que exhibiciones gimnásticas privadas o públicas, batallas navales o, de darse el caso, bailes privados por Carnavales.

Como espectáculo de masas que fue la tauromaquia, la salud y peripecias de toros y toreros corrían en boca del pueblo aunque su poder adquisitivo solo le permitiera verlos de lejos. A los primeros los columbraban en el encierro cuando los traían al trote por el camino Real de Castilla primero, o cuando los subían desde la estación de tren de Abando años más tarde, y si la fortuna era favorable, concelebraban el éxito de los segundos si los sacaban a hombros de la plaza.

En comparación con otros héroes más efímeros, Frascuelo, Mazzantini, "Pepehillo" y "El Lagartijo" a finales del siglo XIX, o Carancha y Villita a comienzos del XX, fueron personajes que en temporada alta nunca abandonaban las páginas de los periódicos bilbaínos así como el número de caballos embestidos y muertos en sus hazañas de rondel. Quienes no alcanzaban a entrar en la plaza en espera del fin de la corrida se contentaban con contemplar el trasiego de todo tipo de coches de caballos, calesas, tilburís y simones que acercaban a los potentados a una de las citas sociales inescusables. Una vez acabadas las faenas, cuando los vomitorios descargaban al personal en el llano de Amezola, la salida de la plaza era una algarabía en la que músicos populares y amigos de lo ajeno trataban de coordinar una romería improvisada al olor de la circulación de un dinero presuntamente menos esquivo por ser fiestas patronales.



Fig. 32

Más asequible para el público y no tan peligroso era correr los toros ensogados en la Plaza Vieja todas las mañanas de fiestas en una de las pocas diversiones gratuitas que nunca se descolgaban del programa. Esta afición pero con "novillos profesionales" vino servida todos los domingos para quienes quisieran probar fortuna en la finca de baile de los Campos Elíseos de la calle Lutzana hasta 1914 y en La Casilla hasta 1930 como un plus de diversión siempre con gancho. Cuando esa empresa creaba en 1898 una Academia y Club taurinos aprovechando la sinergia de público y coso, la sensibilidad antitaurina que empezaba a cobrar fuerza -al igual que en otras provincias- era de tal calibre que trasladaban sus protestas a la prensa y en pocos años conseguían que el Gobernador Civil (1908) endureciera hasta tal punto las condiciones contra el trato

vejatorio a animales (toros, peleas de carneros, supresión del pincho del *akullu* en las *idiprobak*,...¹⁶⁸), como para disuadir a los Ayuntamientos de concertar novilladas. Fue por eso que optaron por otras atracciones como el cinematógrafo para sus fiestas siempre en un movimiento cíclico de tensión-relajación legislativa de lo taurino.¹⁶⁹

Hubo otro espectáculo con animales que venía de antiguo y que no por cruento fue menos popular que los toros en Bilbao; nos referimos a las peleas de gallos con sus apuestas, evidentemente. Antes de fin de siglo estaban en pleno apogeo contentando a su afición específica en el Circo Gallístico de Atxuri sucesor de otro anterior a la última carlistada radicado hacia San Nicolás. Sabemos de sus incidencias porque el Noticiero Bilbaíno hacía el seguimiento en sus gacetillas del comienzo y final de la temporada y de los azares, nombres y propietarios de los gallos que intervenían en los combates. Se prolongarían hasta bastante adentrado el siglo XX.¹⁷⁰

En el mismo ambiente de la narrativa que veníamos comentando se han de incluir las peleas de carneros. En este caso comenzaron a traerse a la ciudad poco antes del fin de siglo una vez más como atracciones de los Campos Elíseos pero que la prensa comentaba y publicitaba aventando ganadores. No deja de ser llamativo que la pintura de José Arrue vista como anecdótico costumbrista siempre las escenificara en el entorno rural cuando muchas de ellas las había tenido ante sus narices en la ciudad.

Prolongamos la misma idea de los párrafos anteriores en dos actividades fuertemente atractivas para el vecindario bilbaíno: los feriales de ganados y el navideño día de Santo Tomás. Como muestra de la frágil línea divisoria entre lo rural y lo urbano en los tiempos del arranque de la sociedad de masas -una vez más entendida desde el punto de la sociabilidad popular- fue el constructo relacional entre clases populares y el ganado (no tanto percibido como bestia sino como animal doméstico proveedor de alimentación y sustento de todo tipo: carne, piel, lana, jabón, cola, cuerno, etc.).¹⁷¹

¹⁶⁸ - En *N.B.* (9-III-1899) se anunciaba para el 21-V la lucha de un toro contra un tigre en la plaza de Vista Alegre para lo que ya se había encargado la construcción de una gran jaula. Lo señalamos por el tirón que suscitaba el previsible fin de los animales como morbo.

¹⁶⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de actas 167/1, Sesión 9-VIII-1908. URJA: (1996), pp. 51-52: "En este específico caso de festejo, la fiesta nacional tropezaría con la cerrada oposición de sectores radicales del republicanismo o del movimiento obrero". Habla de la Asturias de 1900 y de Gijón, en concreto, e incardina la impulsión de las corridas de toros dentro del fomento del turismo.

¹⁷⁰ - Una fecha temprana entre multitud: *N.B.* (12-V-1882).

¹⁷¹ - La relación de la clase burguesa bilbaína con los animales reprodujo los clichés de muchos otros lugares. Nos centramos en 1896: "Se vende piel de oso para gabinete", en *N.B.* (9-III-1896), "Se vende cría de oso de la India oriental domesticada, calle Esperanza, nº 20, 3º izda", en *N.B.* (24-VI-1896); "Artículo de costumbres con dulzainero, domador de osos con bestia y ventrílocuo", en *N.B.* (30-XI-1896). Aunque las Ordenanzas Municipales lo prohibían era habitual la exhibición de osos domesticados por la Villa y los aficionados a la caza mayor acababan con la población salvaje de la cornisa Cantábrica, algo aún noticiable: "Matanza de osos en La Palombera", en *N.B.* (5-XII-1894), en Santander *N.B.* (1-IX-1896), en Riaño *N.B.* (3-XII-1896), en Cabuérniga *N.B.* (5-VI-1898).



Fig. 33

El mantenimiento del tirón comercial y del espacio físico del Ferial de Basurto (Fig. 34) gozó de dedicación especial en el Consistorio bilbaíno. Las necesidades de suministro alimentario para una urbe que se aproximaba a los cien mil habitantes en 1900 obligó a una incentivación periódica mediante premios para que la afluencia de ganaderos contribuyera a mantener unos precios estables que serían más elevados en el caso de tener los suministros más lejanos¹⁷². Este proteccionismo institucional favorecía directamente a quienes comían carne al fin y al cabo, aunque como atracción el Ferial de Basurto congregara menos propietarios, tratantes y tablajeros con sus transacciones, que paisanaje curioso, rateros afanados en las labores de su gremio, mendigos y músicos populares ya que, a menudo, acababa la feria en romería.

Efectivamente, mientras que semanalmente había un ferial menor de ganado de cerda en el Matadero de la Villa cuyas incidencias escritas fueron desapareciendo del Noticiero Bilbaíno según se iniciaba el siglo XX, el Ferial por antonomasia requirió más protección como los de otras poblaciones de Bizkaia (Begoña, Mungia, Igorre,...). A menudo tras su celebración, antes quincenal y mensual desde 1899, siempre había comentarios en la prensa aconsejando subsanar carencias como la necesidad de abrevaderos, plantación de árboles para sombra, drenajes para que fuera transitable, etc. La realidad de su magnetismo es que desde días antes se levantaban choznas, los usuarios construían tiendas de campaña de lienzo y ramajes, la población de la villa se acercaba a curiosear periodistas incluidos,... En muchos fisgones seguía rezumando el gusto de lo rural y muchos otros habían de contentarse con la vista de unos géneros que raramente mutarían en comida por su valor económico. Bien es verdad que con tiempo favorable no dejaba de ser mal plan dominical pasearse entre gentío y animales (cuando el fútbol solo era un recreo de señoritos y el campo de San Mamés no existía) para trasladarse más tarde a la cercana plaza de La Casilla en donde desde primera hora de la tarde había baile público popular y animación garantizada.

172- Dos noticias son muestra inequívoca de lo indefinidos que estaban los límites entre urbe y campo: "Esta tarde habrá en los Campos Elíseos una función extraordinaria. Además de las distracciones acostumbradas, se soltarán a pelea dos hermosos y bravos jabalíes, mestizos, de tres años de edad, los cuales se cree continuarán luchando hasta que venza uno de ellos, cuya creencia se funda en la aversión que se tienen los de su especie", en *N.B.* (23-XII-1883); "Firmada por algunos vecinos de Basurto y La Casilla se ha presentado una solicitud al Ayuntamiento pidiendo se les conceda permiso para matar cerdos en sus casas o que se señale un sitio adecuado en aquel barrio para que se verifique la matanza", en *N.B.* (19-X-1899).



Fig. 34

2.1.4.2. Frontón: Afición y apuesta.

El "Juego de la pelota" juntó siempre como espectadores a todas las clases sociales. Pero para dar el salto a convertirse en un espectáculo de masas tuvo que reducir los contenidos simbólicos que aunaban complicidades de convecinos entre corifeos y coreutas en su solar originario¹⁷³. Tampoco antes de dar ese paso, el saber que varios miles de duros mediarían como apuesta guardados bajo palio, mancillaba otras inocencias como para impedir que público asistente dividido en dos bandos esgrimiera viejos estandartes como la puesta en cuestión del honor o poderío local, la visceralidad de rencillas dirimidas en recientes o lejanas disputas inconclusas o la necesidad proteica de búsqueda y culto al héroe encarnados en los sujetos de los pelotaris. Estas enseñanzas villanas se harían añicos al reconvertirse los pelotaris en atletas profesionales admirados a la vez que objetos de *merchandising*. Muchas de estos contenidos simbólicos fueron más tarde re proyectados en el fútbol y los futbolistas como gladiadores domesticados sobre la hierba.

Decimos "Juego de pelota" y no frontón porque estas construcciones diédricas o triédricas tal como las visualizamos hoy en día, bien exentas o bien reutilizando como frontis la pared de una iglesia, ayuntamiento u otro edificio, vienen consignadas en los Libros de Actas de los Municipios vizcaínos en fechas posteriores a 1900 salvo contadas excepciones. Con anterioridad primaron las diferentes versiones del "juego a lo largo" (Fig. 35C) como se podía corroborar hasta la primera guerra mundial (1914-18) en Iparralde pero que a este lado de los Pirineos ya era una rareza desde hacía tiempo.¹⁷⁴

¹⁷³ - En este aspecto era indistinto que la población fuera aborigen o reasentada como cuando se anunciaban los partidos de pelota en el frontón de Sestao en *N.B.* (21-II-1886).

¹⁷⁴ - Algunos autores se decantan porque el cambio al más vistoso juego del blé con cesta se produjo a mediados de la década de los ochenta y arrastró como espectadores aficionados a la colonia veraneante en Donostia para ser prontamente trasladado a Madrid; un ejemplo en PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La pelota y los pelotaris*. Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1892, p. 10 y pp. 16-17. También en XX.: *Teoría del juego de la pelota*. Tipografía de los Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1893, p.7: "Juégase a la pelota de cuatro modos: a largo, a rebote, a trinquete y a blé. Los tres primeros han caído en desuso y no quiero tratar de ellos"; el autor escribía el opúsculo estando de vacaciones en Donostia pero conociendo de antemano el libro de Peña y Goñi sobre el mismo tema del año anterior. Para más extensión sobre esta cuestión puede consultarse BOMBIN FERNANDEZ, Luis: *Historia, ciencia y código del juego de la pelota*. Lauro, Barcelona, 1946.



Fig. 35

La creciente popularidad en la capital del Reino también hizo su labor de propaganda del juego y de los jugadores encumbrándolos como estrellas destacadas. Dentro de ese ambiente de euforia todavía había quien ponderaba esos estrellatos proponiendo otras escalas categóricas para valorarlos justamente:

"Pero poniendo las cosas en su punto, me temo mucho que no podamos compararlos [a los pelotaris] aún con Colón, Leverrier, Newton, Napoleón,... ni siquiera con Romea o Sarasate, pero demuestran fuerza, robustez, agilidad, resistencia, habilidad e inteligencia, proporcionan agradable entretenimiento al público y resultan simpáticos."¹⁷⁵

"Tal es el juego que trae hoy revuelta y loca a la gente y al que tienen ahora todos afición, por más que muy pocos lo conozcan en su estructura y casi nadie en su esencia. Parece mentira que con funciones diarias se llenen de bote en bote frontones que dan cabida a la mitad de lo que puede contener una plaza de toros, y que Madrid pueda decir dentro de poco que tiene mayor número de ellos que de teatros."¹⁷⁶

Aunque ya hay constatados frontones con pared zaguera y gradas hacia 1890 en el País Vasco, su ritmo de edificación corrió pareja al auge de las modalidades de juego al *blé*, sobre todo con cesta y pala aunque en los pueblos se jugara a mano como se corre con calzón y zapatillas por cualquier vereda. Igualmente, influyeron en la promoción de estas edificaciones nuevas corrientes ideológicas religiosas y civiles que exaltaban "el ocio ocupado" frente a la "molición dominical" que propendía al baile y al encuentro de los sexos según aseveraban con contundencia aquellas. Parece ser que para los temerosos del ocio no era suficiente que los varones tuvieran que bregar todos los días en faenas mineras, industriales o agrarias por lo que apostaban por aplicar un modelo en el que se conjugara deporte con determinados valores masculinos de fuerza, actividad y competencia. Hacia 1840 Bilbao ya contaba con un frontón en pleno Arenal:

¹⁷⁵- X.: (1893), p. 95.

¹⁷⁶- X.: (1893), p. 93. La noticia de la inauguración del frontón Beti-Jai de Madrid se propagaba para los bilbaínos en *N.B.* (16-V-1984).

"Parécenos que algún tanto perderá de su sorprendente brillo tan galano cuadro con el puente que se está construyendo al principio del paseo principal y que toma su arranque donde se hallaba el famoso juego de pelota al *blé*..."¹⁷⁷

Otros expedientes municipales algo más tardíos hablan de la existencia de un "trinquete viejo" y otro nuevo que por motivo de usarse como salones de baile y variedades habían granjeado conflictos a sus gerentes. Estaban localizados en la cuesta de Iturrubide probablemente en la jurisdicción de Begoña y servían o habían servido para el juego de pelota y para cruzar apuestas, lógicamente.¹⁷⁸

Para calmar el furor *pelotatzale* al juego del Arenal le sucedieron el frontón de Abando (1885-1899) del que más adelante se comentará su trascendencia en el conglomerado festivo de La Casilla, el de Deustu (1887), el de la calle La Amistad (reconvertido en Café Teatro en 1899), el de Zabalbide hasta que se construyó el Euskalduna en el Ensanche (1893) y el de la calle Esperanza. El Noticiero Bilbaíno tenía por costumbre ofrecer la programación continua del Euskalduna y del de Zabalbide desde el comienzo de la temporada en lo que respecta a Bilbao¹⁷⁹. También se extendía con las incidencias de los partidos, la lucidez y el estado físico de los pelotaris y sus andanzas sociales, las novedades que se iban sucediendo en otros frontones y pelotaris de renombre que jugaban en Madrid, en las colonias o en cabezas de partido del territorio vizcaíno como Durango, Markina, o de Gipuzkoa como Eibar o Bergara. El argumento de la zarzuela "El caserío" escrito por Fernández-Shaw tuvo su inspiración de arranque en el lugar común de esa vida de pelotari de ambiente casquivano en la que el dinero se ganaba y gastaba rápidamente; la música fue compuesta por Jesús Guridi (Vitoria-Gazteiz, 1886-1961) y estrenada en Madrid el 11-XI-1926.

El clásico cruce de apuestas de dinero o propiedades, siempre un incentivo importante del juego del frontón, desataron fuertes críticas éticas cuando llegó la profesionalización:

"En Jai-Alai Madrileño las cosas pasaban tranquilamente, sin protestas de la prensa, en una especie de sibaritismo que cubría con elegante velo las apuestas del público, la parte pecaminosa de la fiesta, su aspecto inmoral."¹⁸⁰

"Constituye una diversión y un espectáculo público muy agradable bajo el punto de vista del juego de pelota y muy repugnante bajo el de lo que se juega."¹⁸¹

2.1.4.3. Deporte y diversión de masas. El fútbol.

A finales del siglo XIX surgieron portavoces que recomendaban el deporte como uno de los motores para la regeneración educativa de los españoles. La idea de que mente y

¹⁷⁷- VVAA.: (1846), p. 377.

¹⁷⁸- AHDB. Fondo Judicial. JCR 198178, 1866; y JCR 1562/24, 1875.

¹⁷⁹- Un ejemplo en *N.B.* (18-V-1896).

¹⁸⁰- PEÑA Y GOÑI: (1892), p. 17.

¹⁸¹- X.: (1893), p. 7.

cuerpo habían de ejercitarse para conseguir una persona completa en comunión con la naturaleza era completamente novedosa y fue propugnada desde los presupuestos institucionistas laicos y krausistas influenciados por los modelos ingleses. En clave de ese hermanamiento integrador de la persona y en beneficio de los favorecidos de la buena sociedad vieron la luz numerosos gimnasios, clubs de muchos tipos (náuticos, de remo, de esgrima, pugilismo) y sociedades excursionistas, fotográficas y deportivas (ciclismo, fútbol, tenis,...). La gran mayoría de la población estaba todavía demasiado atada a la tiranía de la tierra o del tajo en su necesidad de generar sustento como para conceder a estas concepciones cierta credibilidad.

Turuzeta en un reciente libro bien documentado adelanta el origen del fútbol en Bizkaia varios años enmarcándolo como una afición importada por los trabajadores ingleses que vinieron a activar la industria pesada de la Ría y que llegaron a organizar un campeonato con pago de entrada antes de 1900 en Lamiako¹⁸². Sin embargo, los elementos que le darían continuidad sirviendo como referentes institucionales se curtieron en los El fútbol en Bilbao surgió en los ambientes gimnásticos, entre los hijos de las grandes familias que habían estudiado en Inglaterra y la colonia residente de británicos y otros europeos hacia 1898¹⁸³. Como venía sucediendo con otros deportes como el boxeo o el ciclismo, el fútbol en sus comienzos fue una actividad de aficionados pudientes ociosos (jugadores y directivos) o que fueron compaginándola con sus otras ocupaciones profesionales de ahí los continuos abandonos tras algunas temporadas en activo. Es esta la razón de que los equipos y los campos menudearan por el entorno de Getxo.¹⁸⁴

Unos breves datos nos orientarán sobre aquel fenómeno que iba adquiriendo auge en Bilbao y en el resto de la Península en medio de un ambiente de deportividad manifiesta. De las 50.000 Pts. que costó la compra y edificación del primitivo San Mamés (1913) para un consolidado Athletic hasta entonces una macla de jugadores de diferentes equipos, 40.000 fueron pagadas por suscripción popular lo que ya es un síntoma de la respuesta popular que iba adquiriendo como diversión de masas. El que tres años consecutivos ganara la Copa de España no haría sino remachar una adición de espectadores de amplio espectro social para con un producto apadrinado por las burguesías ya que, al fin y al cabo, eran sus pupilos los que aún campearían mayoritariamente entre los jugadores durante bastantes años.

Habla del poderío, de la buena alimentación y de las habilidades personales de los jugadores que conformaron estas primeras alineaciones el que el primer entrenador estable contratado por la junta directiva que tuvo el Athletic de Bilbao, Mr. Barness, no llegara hasta 1910, lo cual no había impedido a aquel "caos de jugadores" hacerse con muchos triunfos en campeonatos. Estos eran organizados como trofeos interclubes por

¹⁸²- TURUZETA, Josu: *El Athletic de Bilbao. Origen de una leyenda o cuando el león era aún un cachorro*. Txertoa, Donostia, 2012.

¹⁸³- Sobre este ambiente puede consultarse el artículo: VITORIA ORTIZ, Manuel: "La Gimnasia y los gimnasios en Bizkaia", en *Bidebarrieta* (II, 1997), pp. 223-231.

¹⁸⁴- La "filial" del Athletic de Madrid con abundantes estudiantes y profesionales vascos la componían en 1912 cuatro ingenieros de minas, un ingeniero industrial, tres médicos y un abogado entre otros.

los propios equipos mientras que corrió a cargo de la Federación Española la convocatoria del Campeonato de España, "La Copa", por lo menos desde 1910 con equipos suficientemente solventes como para afiliarse a tal dispendio. La final del año 1921 entre los dos Atléticos (el de Madrid y Bilbao) congregó en San Mamés una multitud de aficionados venidos en caravanas automovilísticas desde diversos puntos de la Península. La disfrutaron unas quince mil personas y la recaudación ascendió a 40.000 Ptas. La prensa madrileña advertía de que la Federación necesitaba un tesorero avistando la máquina de hacer dinero en que se convertiría el fútbol en pocos años. Por lo que respecta a la Liga no se articularía como campeonato en toda regla hasta la temporada 1928-1929.¹⁸⁵

Desconocemos los datos para cuantificar la afición de base en la época. Intuimos que desde entonces ha habido niños correteando y dando patadas a una masa de papel y lana atada con cordeles en cualquier llano. También habría equipos de poblaciones menores con su público incondicional tratando de emular a los olímpicos héroes agasajados en instituciones y ensalzados en recepciones de masas a la vuelta de competiciones exitosas. Como es inoportuno hablar de catarsis y del valor de contención social que encierra el fútbol solo nos atrevemos a transcribir una cita desde el campo de la sociabilidad:

"En fin, que ya se estaban dando los primeros pasos que transformarían aquella criatura institucionista, en uno de los métodos más perfeccionados de alienación colectiva a través del ocio... Las fotografías de los estadios con gradas capaces, y hasta con tendidos y tribunas, son de entonces; la aparición de la crítica futbolística desde una torpe defensa de la deportividad, hasta el apoyo cerrado y mecánico al equipo local, también."¹⁸⁶

2.1.4.4. Otros deportes

Retrocediendo unos años en el tiempo y antes de que el siglo cambiara de dígito, la influencia de aquellas ideas que habían dado origen a los gimnasios y que sopesaban el ejercicio físico como una fuente de salud, fueron concretándose en prácticas diversas. Quizás entre todas ellas el ciclismo ("velocipedismo", en el lenguaje de la época) fue la que captó más adeptos, espectadores y repercusión pública. Como espectáculo de aguerridos dado lo sinuoso de los firmes y las ruedas macizas sin cámara de aire, en las fiestas de Bilbao del año 1889 se programaron carreras que recibieron el varapalo de quienes, críticos con la pasividad, se oponían a convertirse en meros espectadores:

" Las Fiestas gratuitas. Descartadas, pues, las dos diversiones a que nos hemos referido [la banda de música en el Arenal y las verbenas de la Plaza del Mercado], todas las demás, comenzando por los toros y acabando por las

¹⁸⁵- SAIZ VALDIVIELSO, Alfonso Carlos (Coord.): *Athletic Club (1898-1998). Crónica de una leyenda*. Everest SA, León, 1998, p. 14. La reseña sobre fútbol se ha confeccionado tomando como base este libro.

¹⁸⁶- URÍA: (1996), p. 213.

carreras de velocípedos y por las de caballos, cuestan su dinero, y no están, por consiguiente, al alcance del pobre."¹⁸⁷

Hacia 1891 se fundaba el Club Velocipedista con sede en la Plaza Elíptica¹⁸⁸ y en años sucesivos volvían a celebrarse las mismas carreras en dicha plaza dentro del programa de fiestas patronales suponemos que con un considerable éxito de público ya que esos años de la década de los 90 las barracas se instalaban en la Gran Vía¹⁸⁹. La novedad de dicho deporte hizo que inmediatamente se programaran carreras en capitales como Vitoria-Gazteiz (1894) o Santander (1895), y también en pueblos como Ortuella, Gallarta, Lekeitio, Valle de Trápaga-Trapagaran y Santurtzi todas ellas en 1895.

No hemos podido recabar más datos pero probablemente sus practicantes seguirían siendo jóvenes acomodados los mismos para quienes se inauguraba un velódromo privado en Indautxu en los terrenos de Manuel Allende (hacia el actual Colegio de los PPJJ.). Como propaganda publicitaria del mismo se organizaba en la Plaza de toros un Festival Velocipedista con animación a cargo de una banda de música¹⁹⁰. A comienzos del s. XX se puede decir que no había fiesta de pueblo que a pesar del estado negligente de sus viales (o quizás precisamente por ello), se resistiera a incluir estas carreras para unos practicantes que ya comenzaban a ser usuarios habituales de dicho medio de locomoción en su cotidianidad.

Las carreras ecuestres también tuvieron sus momentos triunfales como espectáculo en los años finales del siglo XIX en las fiestas de Bilbao¹⁹¹ y hasta hubo un hipódromo en Lamiako que no sobrevivió muchos años a diferencia de la popularidad que ostentó el de Lasarte en las inmediaciones de Donostia (1916). A pesar de que el ganado caballar como fuerza motriz de arrastre o como medio de desplazamiento personal era totalmente habitual, la práctica de la equitación estuvo reservada a la élite más restringida. También esto se convirtió en un factor de lucimiento y mientras que la habilidad que suponía aparecer disfrazado de bandolero sobre una montura en los carnavales de Bilbao en medio de una marabunta¹⁹² eran algo muy personal, pronto se abandonaba algo tan individual y se reconvertía organizándose una cabalgata de ostentación social burguesa con carruajes y calesas durante las fiestas de 1903 bastante más colectiva y menos comprometida en aquel aspecto.¹⁹³

Cambiando de medio de locomoción ha de decirse que los orígenes del automóvil tuvieron cierta ligazón con lo deportivo debido a la incomodidad de su uso fuera de las ciudades. Una red de carreteras deficiente aún, un dificultoso suministro de carburantes

¹⁸⁷ - N.B. (21-VIII-1889).

¹⁸⁸ - N.B. (24-VI-1892).

¹⁸⁹ - N.B. (25-VIII-1893) y (27-VIII-1894).

¹⁹⁰ - N.B. (24-VI-1896) y (13-VI-1896), y en *La Vasconia* (102, 1896), p. 366.

¹⁹¹ - N.B. (21-VIII-1889) y (27-VIII-1892)

¹⁹² - N.B. (27-II-1895).

¹⁹³ - BUERBA ARENA, María: *Bilbao. Visión plástica y documental: Albores del siglo XX*. Edición del autor, Bilbao, 1993, pp. 380-393. Por otra parte, fueron muy frecuentes en el Noticiero Bilbaíno las noticias sobre sucesos en los que estaban implicados coches de caballos, carros, atropellos, percances y desbocamientos.

y recambios y la incertidumbre de romper medio vehículo en un arriesgado salto para librar un bache, tenían mucho de aventura para los ricos o muy ricos aunque la singladura fuera solo de 40 kilómetros:

"Ayer recorrió el Ensanche el precioso automóvil adquirido por el conocido *sportman* (sic.) bilbaíno D Ignacio de Urcola. Llamó la atención no solo por su lujo sino también por sus excelentes condiciones de marcha en cualquier sentido. El motor es de gasolina."¹⁹⁴

Algo tan trivial hoy en día como ver pasar un coche desataba la curiosidad y era hecho noticable a finales del s. XIX. La cita anterior no era la primera vez que estas máquinas eran atisbadas por los parajes vizcaínos ya que hemos localizado otras dos anteriores:

"(1896) Pasa por Durango un coche movido por gasolina."¹⁹⁵

"(1898) Asombra el paso de un elegante automóvil de vapor por la Villa [Bilbao]."¹⁹⁶

En todo caso, se ha de decir que esta curiosidad no fue algo exclusivo de gente de provincias únicamente. También en Madrid los automóviles debían de ser aún algo muy extraordinario como parece indicar un suelto de la sección Noticias de la nación de 1899 sobre el caso del automóvil de gasolina del conde de Peñalver que recorría el Paseo de La Castellana de Madrid entre los carruajes de caballos y que alcanzaba los 20 km por hora si el pavimento de las carreteras se hallaba en buen estado.¹⁹⁷

Otros deportes mucho más populares fueron el excursionismo y el montañismo y para su práctica se confiaba en las propias fuerzas lógicamente. El primero de ellos se centraba más en el viaje, en detenerse a observar las costumbres de la región que se atravesaba, en el disfrute calmo de paisajes y de las relaciones entre los viajeros. A diferencia de este, en el segundo primaba el esfuerzo personal, la buena forma física, la ascensión y la atracción por lo agreste si extremamos algunas polaridades. En origen tuvieron mucha relación con quienes elegían sus vacaciones en balnearios ya que de vez en cuando rompían la rutina y visitaban diferentes lugares según preferencias.

También en la ciudad con alta tasa de inmigración e industrialización fueron frecuentes grupos surgidos del asociacionismo popular que se marcaron esos mismos objetivos y lo mismo peregrinaban a santuarios como el de Urkiola, Santa Lucía, o Santa Águeda que a las fiestas de pueblos siempre con una actitud abierta dispuestos a conocer y entretenerse relacionándose con otras gentes. Con raíces en el Gimnasio Zamacois se creó a comienzos del siglo XX el Club Deportivo Bilbao con lo que la práctica del montañismo adquirió un gran relieve como una más de las posibilidades populares para la socialización del ocio organizado. Higienismo, naturismo, nudismo, mejora de la

¹⁹⁴ - N.B. (16-III-1899).

¹⁹⁵ - N.B. (20-VIII-1896).

¹⁹⁶ - N.B. (14-XII-1898).

¹⁹⁷ - N.B. (30-I-1899).

cultura física y de la disciplina mental y afán de superación, fueron varias de las corrientes y supuestos valores que manejaron en los textos quienes como precursores animaban a participar en un movimiento cuya finalidad era disfrutar de la montaña y de la naturaleza:

"En 1912 participaron 145 montañeros en una excursión al Gorbea, y al año siguiente se organizó otra al mismo lugar con 400 personas."¹⁹⁸

Desde sus inicios los montañeros del Club Deportivo fomentaron la construcción de fuentes en las montañas y la elaboración de una cartografía básica que sirvieran de ayuda general al aficionado. Otra de sus grandes iniciativas fue la convocatoria en 1914 del primer concurso de montaña para quienes quisieran involucrarse más intensamente ya que planteaba la superación de 15 cumbres al año. Junto a las disciplinas sicofísicas, dentro de este ambiente expansivo fue desarrollándose una preocupación cultural que quedó reflejada en la gran participación de montañeros en la celebración del I Congreso de Estudios Vascos celebrado en Oñate en 1918. Poco después, con la constitución de la Federación Vasca de Montaña en Elgeta en 1924 se pulía una estructura que iba a posibilitar la consecución de grandes logros en el futuro. Recuperando las noticias de estos y otros deportes más minoritarios como boxeo o vela, entre 1912 y 1919 Bilbao contó con una gacetilla llamada Los Deportes que volvió a reaparecer en 1922 esta vez rebautizada como Revista de Motor, Turismo y Sports.¹⁹⁹

2.1.5. Sociabilidad y fiesta

2.1.5. 1. El ciclo festivo anual

La revisión del calendario anual para puntualizar los eventos sobresalientes de la socialización festiva u otras categorías ha sido un recurso frecuentemente utilizado en el intento de sistematizar el proceder cíclico de la mayoría de las celebraciones humanas. En origen, muchos de estos hitos son deudores en Occidente de la imposición del catolicismo y su distribución litúrgica ad hoc no sin haber asumido antecedentes romanos²⁰⁰ y, quizás en el País Vasco, supervivencias de restos más antiguos. Con la emergencia de la sociedad de masas, los comportamientos relacionados con el ciclo anual de festividades comenzaron a bifurcarse respecto de los de los ambientes rurales no sin interferencias e influencias constantes en ambos sentidos. Son muchas las razones de ese proceder y muchos los autores que se han atrevido a desmenuarlas bajo múltiples enfoques. Señalaremos algunas de las más evidentes con contenido sociológico como el proceso de desacralización, la mezcla de tradiciones por la fuerte confluencia inmigratoria, la masificación, el desenraizamiento, la difuminación de los

¹⁹⁸ - LOPEZ DE GEREÑO IHOLDI, Gerardo: "Historia de la Federación Vasco-Navarra de Montañismo (1924-1974)", en AYERBE, Enrique (dir.): *Historia del montañismo en Euskalerra*. Etor, Donostia, 1985, p. 20. La reseña sobre montañismo se ha confeccionado tomando como base este artículo.

¹⁹⁹ - SÁIZ VALDIVIELSO:(1998), p. 48.

²⁰⁰ - CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Taurus, Madrid, 1982 [1965], pp. 345-347 y 368-371.

sentidos simbólicos, la competencia con los nuevos emergentes culturales de la modernidad, etc.

De todas formas, en el horizonte 1880-1923, nuestro intervalo de investigación, todos esos procesos estaban en curso y sus dinámicas internas habían arrancado recientemente. Por lo tanto, todavía presionaban los antiguos referentes culturales buscando un acomodo de validez ante el frontal cuestionamiento por las nuevas dinámicas sociales. La frontera entre lo urbano y rural en el Bilbao de esa época era demasiado sutil a veces, y vista desde el presente determinadas reminiscencias de ambos cúmulos culturales quedan expuestas reclamando atención. A ellas les dedicaremos nuestro análisis en este apartado. Por fijar una convención y a sabiendas de que el comienzo del año en enero es otra más (y por cierto muy reciente) destacamos los siguientes grandes tramos básicos²⁰¹: Ciclo de clausura del invierno-Carnaval, Cuaresma-Primavera y Mayos, Ciclo de verano, Ciclo de otoño y Ciclo de invierno.

2.1.5.1.1. Ciclo de clausura del invierno-Carnaval

*Santa Águeda*²⁰²

Dentro de la religión popular vasca eran varias las competencias milagrosas de esta Santa por lo que ha sido una de las advocaciones más extendidas en ermitas e imágenes religiosas distribuidas por iglesias. Han creído en su protección profiláctica las mujeres lactantes u otras con problemas de pechos pero también se la ha invocado por ser benefactora frente a rayos e incendios. Su fiesta invernal del 6 de febrero se sigue reconociendo como la Candelaria y todavía a finales del siglo XIX era posible advertir la costumbre de distribuir velas la noche de la víspera de su fiesta invernal por los campos de Busturialdea o la de peregrinar a sus ermitas con velas encendidas como restos de un rito relacionado con el fuego²⁰³. A finales de mayo también se festejaba a Santa Águeda en una fecha variable en Bizkaia que la iglesia suprimió como vacación²⁰⁴ y también en setiembre como en Izurza. La de la estación primaveral, a pesar de disputar la supremacía de romeros con la de Santa Lucía con la que coincidía, tenía un público adicto en uno de sus santuarios más atractivos, el radicado en Kastrexana en la jurisdicción de Barakaldo. Tan enorme era la concurrencia desde

²⁰¹ - Como guión de los ciclos hemos seguido a GOMEZ-TABANERA, J.M. (ed.): *El folklore español*. Instituto Español de antropología aplicada, Madrid, 1968, pp. 170-193.

²⁰² - Una bibliografía básica que hemos manejado sobre el tema: RUIZ ARBULO, Isidoro: "La fiesta de Santa Águeda", en *Euskal Erria* (T. XVIII, 1888), pp. 303-308, 341-345 y 360-366; PEILLEN, D.: "Eske pertsuen bilduma", en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* (21, 1975), pp. 407-442; ARIZNABARRETA, Abel & ARRIZABALAGA, Juan María, "Oles kantak: Santa Ageda bezpera Zeberion", en *Kobie* (2,1985/7), pp. 115 - 135. La fiesta de Santa Águeda en un contexto peninsular puede cotejarse en CARO BAROJA: (1982), pp. 372-382.

²⁰³ - *N.B.* (22-I-1886): "Velada literaria en la Sociedad Euskalduna de Bilbao por La Candelaria". *N.B.* (6-II-1888): "Muchos fueron los romeros que ayer acudieron a la cumbre de Santa Águeda donde se celebra la fiesta de esta santa. La mayor parte iban provistos de velas para ofrendar a la virgen que se venera en la capilla que allí existe (Kastrexana, Barakaldo)". *N.B.* (22-I-1899): "Canto de la Misa de Mercadante en el Santuario de Itziar por ser la fiesta de La Candelaria y la inauguración de un altar que se ha restaurado en Bilbao."

²⁰⁴ - *N.B.* (11-VI-1888).

Bilbao que hasta se instalaba una chozna profesional para restauración integral llamada La Industrial de Vizcaya en 1880.²⁰⁵



Fig. 36

Pero centrándonos en la conmemoración invernal de Santa Águeda, se ha de decir en primer lugar que con el mismo formato de cuestación por calles, sendas y caseríos que ha llegado hasta hoy en día (Fig. 36), esas rondas (*oles kantak* en euskara vizcaíno) vienen reproduciéndose desde varios siglos atrás por toda Bizkaia al menos²⁰⁶. Muchos pleitos de los siglos XVIII y XIX recogen incidencias cruentas acaecidas durante esas postulaciones de la víspera del 6 de febrero en algún caso llegando al resultado de muerte²⁰⁷. Otras tantas veces el tema central de los expedientes que registras esos sucesos ha girado en torno a la licitud del peregrinaje y a las restricciones que pesaban sobre horarios, itinerarios y concesión de permisos para ello competencia exclusiva del alcalde o regidor del municipio en cuestión²⁰⁸.

Al mocerío masculino (que se sepa) correspondía glosar musicalmente la vida de la virgen de Catania, y a hábiles *koplaris* o *bertsolaris* evaluar en improvisadas estrofas a los oyentes con el listón de la generosidad o cicatería en función de sus dádivas. Al devolver agradecimiento cortés o desprecio sin medida en base a apresurados juicios añadían divertimento en un itinerario que iba agotando con el paso de las horas; manejaban para ello una supuesta escala de valores del sistema social imperante junto a cábalas y presunciones sobre los visitados.²⁰⁹

²⁰⁵- N.B. (15-V-1880). Pero todos los años hasta 1900 hay reseña del poderío de sus convocatorias en el Noticiero Bilbaíno como en N.B. (5-VI-1881), (27/28y 30-V-1882), etc. Una descripción extensa de esta fiesta puede leerse en HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Baracaldo contemporáneo (1858-1914)", en *Bidebarrieta* (13, 2003), pp. 279-282.

²⁰⁶- Desconozco que exista un estudio de conjunto sobre la fiesta de Santa Águeda en el País Vasco. Por mencionar un lugar lejano de Bizkaia con la misma costumbre hay cita de rondas en ese día (2 febrero o días siguientes) en Sara (Lapurdi) según VINSON, Julien: *Le folk-lore du pays basque*. Maisonneuve et C^{ie}, Paris, 1883, p. 230: "*La même soire ils [les enfants de Sare] se réunissaient et parcouraient le village en tenant à la main de grands batons au bout desquels étaient fichées des chandelles de résine, et ils chantaient...*".

²⁰⁷- En concreto AHDB. Fondo Judicial. JTB 251/02, 1764 (Bermeo); AHDB. Fondo Judicial JTB 724/3, 1817 (Zamudio); AHDB. Fondo Judicial. JCR 4482/30, 1845 (Barrika), etc.

²⁰⁸- Cumplían bandos de buen gobierno o reales órdenes como en AHDB. Fondo Judicial JCR 2936/94, 1806 (Gamiz); AHDB. Fondo Judicial. JCR 1618/14, 1849/1854 (Deustu), etc.

²⁰⁹- En ENRIQUEZ, José Carlos: *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas. Vizcaya, 1700-1833*. Beitia, Bilbao, 1996, pp.19-23, se interpreta las rondas de Santa Águeda como una de las variedades del *charivari* que nos parece netamente desacertada. Reinterpretamos la idea que expone presuponiendo que ha sido deudora del embelesamiento, hipertrofia y secuestro del autor por su propia creación conceptual, un peligro siempre acechante. Enríquez copia varias de las páginas de Arbulo (1888) reclamando atención en las rondas a las reconvenciones de los improvisadores hacia los presuntos proveedores de dádivas tacaños y olvida el caso de los refuerzos positivos

Es cierto que de la imitación estricta del antiguo canto responsorial religioso (alternancia solista-coro) y de las coplas en estilo romanizado de finales del siglo XIX a como se cantaban 30 años después en el entorno de Bilbao, se dio un cambio substancial en dicha tradición. El gran desconocimiento del euskara en las zonas urbanas y la influencia del *bizkaitarrismo* indujeron una estilización drástica hacia una escenificación coral más escolástica. Si nos fijamos solamente en el plano musical, Ruiz Arbulo en el artículo de 1888 ya citado, señalaba haber asistido a versiones "filarmónicas" de la ronda de Santa Águeda en la que diferentes instrumentos complementaban, suplementaban o sustituían al coro. Los fondos documentales las confirman holgadamente sin siquiera salir del Durango desde donde escribía Arbulo²¹⁰ y varias fotografías antiguas nos ayudan a visualizarlas.²¹¹

Como para rondar históricamente bastó con el permiso verbal del alcalde, no aparecen las confirmaciones de dichas peticiones hasta que el crecimiento de las poblaciones obligó a seguir procedimientos de registro por si había incidencias indeseadas. En las cercanías de Bilbao el también citado expediente isla de Deusto (1849-54) avisaba de que se estaba rondando sin permiso (1849-54). Sin embargo hay que esperar hasta la última década del siglo XIX para comprobar que también se cantaba a la Santa en Begoña²¹² y en los antiguos barrios de Abando integrados en Bilbao:

"(1893) Expediente tramitado por el Ayuntamiento de Bilbao en virtud de las instancias presentadas por vecinos de los barrios de Zorroza, Zugastinobia, Indauchu y Estraunza solicitando autorización para recorrer las calles de sus respectivas barriadas cantando durante la noche víspera de la celebración de Santa Águeda composiciones conmemorativas de la misma."²¹³

Por el contrario, desde 1910 son muy numerosos los expedientes de Begoña y Deusto que persiguen anualmente el visto bueno de su Ayuntamiento para proclamar las virtudes de la Santa y recoger los regalos con el fin de celebrar una merendola colectiva fueran bajo estandartes nacionalistas o de otros signos²¹⁴. A partir de 1920 se rondaba dentro de la ciudad continuando vigente la costumbre hasta la guerra civil.²¹⁵

(¿entonces ya no sería *charivari*?). A nuestro modo de ver, el manejo virtuoso de la ironía, el sarcasmo o el encono descarnado son uno de los recursos más apreciados por el público en la escenificación del juego de roles del *bertsolarismo* en su zambra verbal se discute sobre "El misterio de la santísima trinidad" o sobre "Tú eres la flor y yo el tiesto en donde medras". Como literatura oral las puyas de Santa Águeda no pasan de ser actualizaciones de un registro clásico muy manido que existió en castellano con la misma finalidad como ya avisaba ISLA, José Francisco de: *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758). Edición de Joaquín Álvarez Barrientos para Planeta, Barcelona, 1991, pp. 450-460. Por otro lado y como demuestran los legajos, la probabilidad de un encononazo sangriento cuando la supervivencia era tan picajosa como para disputarse una hijuela, un ejido, una porción de *ohian lurra* o el aprovechamiento de un helechal eran muy reales y desdican una de las caracterizaciones básicas del *charivari* definidas por el mismo Enríquez (pp. 40-42) en tanto huida de cualquier maltrato físico.

²¹⁰- N.B. (7-II-1893), (5-II-1898) y (5-II-1899).

²¹¹- Manterola, Dima y Joakintxu en Zeberio.

²¹²- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 157/24, 1898; 157/26, 1899, etc.

²¹³- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 213/27 1893.

²¹⁴- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 212/41, 1913; 212/42, 1914, etc. AHDB. Fondo Municipal, Deusto. 103/117, 1916/1917.

²¹⁵- GOMEZ TEJEDOR, Jacinto: *Remembranzas de un viejo bilbaíno*. BBK, Bilbao, 1993, p. 103. El padre del presente autor se encuentra en la foto del conjunto del grupo que cantaba.

Carnaval²¹⁶

"Se fue el Carnaval, llamémosle así, y comenzó el reinado de la Cuaresma. Al Carnaval no le conoce ya ni la madre que lo parió (Y ustedes dispensen la vulgaridad). Lo mismo, aunque en otras palabras, dicen de Vitoria, de San Sebastián, de Valladolid, de Zaragoza, de Madrid... de todas partes. Ya no hay máscaras, ni mascaradas, ni comparsas, ni estudiantinas, ni cosa que mayormente lo valga. ¿El ingenio para los disfraces? Voló. ¿La gracia y la cultura para las bromas? Se ha perdido. Ahora lo que se da son cargas, pero cargas que parecen de caballería. Unos cuantos mamarrachos que hacen que se divierten, una porción de máscaras extravagantes y no se puede pasar de ahí." ²¹⁷

Esta fue en esencia la consideración con la que el Noticiero Bilbaíno ajustaba cuentas año tras año desde 1880 en adelante como síntesis pedagógica para que fuera quedando grabada a letra y fuego en sus lectores. La reconversión del carnaval en la sociedad de masas bilbaína dejaba en entredicho no solo una presunta edad dorada del mismo que desconocemos tuviera realidad antes de la última guerra carlista sino la propia memoria de sus portaestandartes. Que sepamos, el carnaval de guante blanco al que apelaban los comentaristas críticos nunca tuvo mayor sustancia que la impronta que dejara la "aurea testosterónicas" en sus recuerdos haciendo buena la copla de Jorge Manrique "cualquiera tiempo pasado fue mejor" por mucho que se afanaran en edulcorarlos:

"Los carnavales en nuestra Villa están en plena decadencia, por lo que venimos observando estos últimos años, y en particular en el presente. Aquellas vistosas y bien organizadas comparsas que recorrían nuestra Villa, aquella alegre juventud que en nuestros paseos públicos veíamos bromear á lo más selecto de nuestra sociedad con un gusto y delicadeza que llamaba la atención de los oyentes y aún de los bromeados, han pasado a la historia por lo que a Bilbao se refiere; pues excepción hecha de los bailes de sociedad, donde aún se demuestra el buen gusto para la exhibición, de trajes propios de Carnaval, por las calles de nuestra Villa nada se ve que no sea grotesco. Por lo que hace a las estudiantinas nada nuevo tampoco se ve, pues hasta el sacar los cuartos a todo prójimo para pasar alegremente estos días á costa del bolsillo ajeno, lo encontramos sin ninguna inventiva ni novedad." ²¹⁸

Detrás de esta censura continuada se manifestaba la defensa de unos privilegios de clase ahora objeto de crítica social -precisamente uno de los motores de un carnaval popular que se precie es añadirle valor a la subversión del orden social durante unos días-. Las

²¹⁶ - Para acceder a una visión panorámica pero profunda del Carnaval CARO BAROJA: (1983). Más particularmente y con un tratamiento completamente distinto ENRIQUEZ, José Carlos: "Los carnavales urbanos vascos del siglo XIX. Las fiestas burguesas de la estabilidad social y política", en IMICÓIZ BEUNZA, José M^a (dtor.): *Élites, poder y red social. Las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (Estado de la cuestión y perspectivas)*. UPV, Bilbao, 1996, pp. 161-174.

²¹⁷ - *N.B.* (19-II-1890).

²¹⁸ - *N.B.* (21-II-1882). Como contraste es muy aleccionadora la aportación de PEDRO VICENTE en *N.B.* (1-VII-1892) como partícipe integrado dentro de la fiesta en ese caso en la romería de Urkiola; viene insertada en Cap. IV 4.4.2.4.1. *Un trípode para la diversión. I Expansión del modelo festivo por Bizkaia*.

opiniones del periódico eran la reacción destilada ante el creciente miedo y desconfianza a las manifestaciones de unos subalternos al menos empoderados en expresarse en la calle dentro sus propios parámetros: con la dureza de los juicios ponían en entredicho subrepticamente el derecho a hacerlo.

En cuanto a los temas festivos, las noticias relacionadas con el Carnaval de febrero ocuparon en el Noticiero Bilbaíno el segundo lugar en importancia detrás de las dedicadas a las fiestas patronales de agosto. Se han venido a transcribir unos cinco folios por año (tamaño de fuente 12, interlineado 1,15); esta magnitud da idea de lo abultado de la acumulación de información pero, en nuestra opinión, repetitiva y pobre en variedad temática. Destaca en primer lugar el seguimiento a la preparación y crónica de los bailes organizados con motivo del Carnaval, núcleos fundamentales de su versión bilbaína desde 1880 a 1923. Los hubo a cargo de muchas sociedades: El Sitio (todos los años), La Bilbaína, La Amistad, Euskalduna, Unión Vascongada, etc. También se organizaban bailes mediante pago de entrada en locales públicos como el Teatro Principal, el Salón Gimnasio/Teatro Romea, el Teatro Circo del Ensanche, el Teatro Gayarre, los Campos Elíseos, el Hotel Términus,...

Excepcionalmente el NB daba noticia de que los había en domicilios particulares pero, por supuesto, estaba el costeado por la Villa para toda la población en La Casilla²¹⁹. Puede decirse que en donde el carnaval manifestó su contundencia, y así lo destacó la prensa anualmente sin género de duda, fue precisamente en los bailes de los Campos Elíseos (6.400 entradas en 1894) y en La Casilla también con miles de atrevidos usuarios a quienes no desalentaba ninguna inclemencia atmosférica. Por el contrario, la calle de la parte vieja, el Arenal y Gran Vía eran el espacio de exposición de comparsas y estudiantinas, de sus sátiras, chanzas y "sablazos", y, en mucha menor medida, de presencia de las "mascaras" y "mascaradas".

El carnaval bilbaíno de los inicios de la sociedad de masas estuvo ligado indisolubemente al auge y devenir de las comparsas y sus secciones musicales que corrieron parejas a la intensificación del asociacionismo. Aunque no necesariamente eran de origen local, casi todas tenían una "sede" en alguna taberna referencial de la zona vieja de Bilbao perteneciendo a ellas desde el empleado de banca hasta los jornaleros pasando por todo tipo de artesanos y oficiales y, solo excepcionalmente, alguna mujer. Para poder rondar el procedimiento legal requerido era obtener el permiso del gobernador para lo que se le ofrecía una serenata inaugural bajo los balcones de su sede en Alameda Mazarredo con entrega de copia de las letras para la ocasión aunque luego se les dieran el cambiazo a los textos.

Desde luego, no es el Noticiero Bilbaíno el periódico idóneo para indagar en lo corrosivo de los mensajes de las comparsas ya que jamás permitieron que estos traspasaran la puerta de su editorial y menos que llegaran a sus planchas; a lo más listaron los nombres de los grupos participantes como en 1892 o les aguantaron

²¹⁹- En 1895 llegaron a convocarse 15 bailes distintos según *N.B.* (24-II-1895).

escuchando lo que cantaban bajo su balcón. Al mundo de las antiguas comparsas del carnaval bilbaíno solo es posible acercarse fragmentariamente y requiere del hurgado en la venial literatura costumbrista y periférica en la que destacamos a los tres Julianes: del Valle, Echevarria y Alegría.²²⁰



Fig. 37

Aunque sobre las estudiantinas ya hablaremos en otro lugar cabe presentarlas como espectáculos o atracciones musicales de calle que se subvencionaban mediante postulación, donaciones privadas o premios ganados en concursos. Había algunas que avisaban de su venida con mucho tiempo de antelación, indicando sus atuendos, repertorios y objetivos del viaje aunque fueran constituidas en el mismo Bilbao. Normalmente continuaban hacia otros rumbo siguiendo una gira planeada de antemano. Las hubo de todas las procedencias norteñas como Oviedo, Gijón, Cantabria, La Rioja, Zaragoza,... y también de dentro de Bizkaia como Lekeitio, Gernika, Galdakao, "La Bilbaína", "Bizkaiko Gazteak", etc.

Quienes siempre salieron peor paradas en el Noticiero fueron las "mascaras" o disfrazados/as individuales llevando la mayor estocada "el Carnaval" como responsable del desaguisado en su conjunto. Salvo rarísimas excepciones que superaban una exigencia de originalidad y gusto que pasaba por ir en caballería, que el disfraz fuera publicidad de algo o artesanal pero de costurera y costara cientos de pesetas, ninguna "máscara" superaba los calificativos de "ramplón, ordinario, sin ingenio, adefesio, ya visto o mamarracho", y lo mismo con sus bromas y sornas. Por lo tanto, daban a entrever maniqueamente que las veleidades alegóricas ocupaban pocas neuronas de la clase subalterna bilbaína sólidamente aferrada a lo tangible y a lo prosaico.

Negándole al Carnaval la mayor, le tildaban de que: "se acaba porque no tiene razón de ser en la vida moderna (1881)", "estaba en decadencia" (1882, 1885, 1887, 1889), "al carnaval no lo reconoce ni la madre que lo parió" (1888) ya visto, "ha quedado reducido a danzas y contradanzas" (1899). Eso sí, aflojaban la sonrisa cuando a copia de Madrid, Barcelona o Valencia, en 1899 la alta burguesía acudía en sus coches de caballos disfrazados al Hotel Términus lo que derivó en cabalgatas en años sucesivos

²²⁰- VALLE, Julián: *Mi calle*. Edit. Arturo, Bilbao, 1968, pp. 155-168; ECHEVARRIA, Julián "Camarón": "Tremendismo y chirenismo bilbaíno. Las viejas comparsas del carnaval bilbaíno", en *Vida Vasca* (1951), pp. 190-192; ALEGRIA, Julián: *Carnavalescas bilbaínas*. CAV, Bilbao, 1985; en la p. 4 comenta que las rondas de comparsas fueron prohibidas al acabar la I Guerra Mundial (1918).

por la Gran Vía en medio de lluvias interminables de confeti y serpentinas moda que acababa de implantarse (Fig. 38).



Fig. 38

A lo largo de la primera década del s. XX el Club Náutico -que no era precisamente la sede de sirgueras, estibadoras o ganguileros-, fue promocionando concursos bajo su balconera del Teatro Arriaga en colaboración con comercios que trataban de activar sus ventas (Fig. 39). Fueron esos los años que el carnaval adquirió algo más de empaque por las calles de Bilbao pero las prohibiciones a sus "excesos" ya venían menudeando. En 1886 protestaron los impresores y cajistas porque una comparsa se vistió con los distingos de su profesión; en el 1892 la policía detenía a dos valientes que se habían disfrazado de frailes y prohibían los cantos de una comparsa por inmorales. La inestabilidad social que acompañó el inicio del siglo XX seguramente influyó en que las restricciones arreciaran de tal manera que en 1911 el Gobernador Civil impedía por decreto el uso de uniformes de carreras civiles o militares y escenificaciones que simbolizaran asuntos religiosos o morales, así como las comparsas de ciegos y minusválidos.

Desde la otra banda también se ejercía la censura social mostrando su repulsa cuando se superaba determinado nivel de tolerancia a la rareza (1911):

"Las faldas pantalones. Al presentarse ayer tarde en el paseo de la Gran Vía algunas mascaritas, por cierto elegantemente vestidas pero luciendo las discutidas faldas-pantalones, un grupo de individuos seguido de un ciento de muchachos se echó sobre ellas dándolas tan gran abucheo que las mascaritas hubieron de huir protegidas."²²¹

²²¹ - *N.B.* (28-II-1911). Una cosa es la sociedad de masas y otra bien distinta la integración de valores del catálogo de la postmodernidad en su seno como lo muestra el retraso de 30 años entre París y Bilbao: "Curiosidades. Con objeto de desterrar la costumbre que se iba propagando demasiado en determinados barrios de París de vestir de hombres las mujeres, el prefecto de policía ha puesto en vigor una ordenanza del 16 brumario del año IX, que prohíbe a las mujeres vestir de hombres a no ser en Carnaval o mediante una autorización especial del prefecto, previo certificado de un médico", en *N.B.* (23-IX-1882).



Fig. 39



Fig. 40

Todas las anteriores cortapisas se formalizaron en un Decreto de la Alcaldía de 1913 por el que entre otros muchos más recortes también se regulaba el uso de la careta²²² (Fig. 40). El año siguiente todos los participantes del "entierro de la sardina" acababan en comisaría por entender la autoridad que aquella representación de lacrimosos era una sátira religiosa. Tras tantos banderillazos, el carnaval desaparecía definitivamente en la práctica callejera con el Decreto de Primo de Ribera de 1929 por el que se prohibía absolutamente el uso de caretas y reconvertía en días laborables los antes festivos lunes y martes quedando reducido el carnaval a unas horas del fin de semana previo y a los actos del todavía lejano "domingo de piñata".²²³

2.1.5.1.2. Cuaresma-Primavera y Mayos

Desde Carnavales a San Juan cabría encuadrar el Ciclo de Pascua, el Ciclo de Mayo y Corpus Christi como hitos señalados. Dentro del primero y pasado el "miércoles de ceniza" quedaban proscritos todos los bailes privados y públicos con la misma contundencia que en las zonas rurales. Pero como se verá a lo largo del Capítulo IV, el contubernio de intereses creados en torno a los bailes fue torpedeando progresivamente este límite histórico y poco antes de 1900 solo se mantenía la reserva para ambos casos entre el Domingo de Ramos y el de Resurrección.

Dentro de este ciclo encajan todas las manifestaciones de sociabilidad religiosa culturales y las procesiones de Semana Santa con sus rituales y bandas de música en cortejo similar al que se reproducía el día del Corpus con alzamiento de altares para las paradas por las calles de la zona vieja de la Villa. En aquel Bilbao de 1898 se paralizaba toda la vida ciudadana ya que la compañía del tranvía urbano suprimía el servicio desde el jueves hasta el sábado por la mañana aun siendo privada²²⁴. Para insuflar más apoquinamiento en los lectores, el Noticiero cedía su primera página a algún elemento de la Curia que en un ejercicio de integrista instaba a la población a visitar las iglesias

²²²- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 614/35, 1913. En Madrid ya se había prohibido el uso de efigies de políticos.

²²³- AHDB. Fondo Gobernación, Bilbao. 65/541, 1929. BOPV 26-II-1929.

²²⁴- N.B. (7-IV-1898).

y Oficios fueran de la tropa o civiles, incluido el Ayuntamiento en pleno que estimaba debía de acudir a los oficios religiosos en Cuerpo de comunidad. También aseveraba a la ciudadanía que "se cancela(ba)n todo tipo de actividades durante Semana Santa sobre todo los ocios impropios por la santidad del día". En parecidos términos se repetía al día siguiente remitiéndose en esta oportunidad a Barakaldo y Ortuella en una maniobra deflexiva para amortiguar la bronca imperante en toda la zona minera²²⁵. Esta presión, avalada por la autoridad militar vigilante, se vivía como temporal pasajero en muchos ambientes ya que el mismo periódico pasado el Domingo de Resurrección florecía con anuncios de comienzo de la temporada de bailes en todos los centros y lugares de diversión como si el Domingo de Piñata que se avecinaba prometiera ser indefinido²²⁶.

Mayo comenzaba con la celebración de la fiesta del trabajo organizándose congregaciones de exaltación socialista en recintos privados, bailes en algunas sociedades obreras, y estructurándose como procesión cívica desde finales de la primera década del s. XX²²⁷. El siguiente día Dos de Mayo, era la conmemoración del levantamiento del cerco que los carlistas habían impuesto a Bilbao en la última guerra del s. XIX y también había procesión cívica esta vez organizada por el Municipio con arranque y final de fiesta bailado en espacios públicos y privados sobre los que nos extenderemos en el Capítulo IV.

Los referentes de los espacios de socialización a que convidaba el mundo agrícola del Ciclo de mayo como "Mayos" y enramadas que pudieron sobrevivir a 1900 en Bilbao y poblaciones vizcaínas en donde perduraban quedarom muy difuminados por haber sufrido una traslación de fechas bien a la fiesta de San Juan, bien a las fiestas patronales ya para entonces. El NB hablaba de Rondas de novios y enramadas en la noche de San Juan en Orduña en 1894 que seguían coexistiendo con las de latitudes no muy lejanas en otros territorios²²⁸. La costumbre de la bendición del "Mayo" que todavía se llevaba a efecto en la Plaza de la Constitución de Donostia a finales del XIX²²⁹, si la hubo, desapareció en Bilbao en algún tiempo remoto del que desconocemos la fecha, pero sobrevivía en alguno de los barrios del antiguo Abando en los que las asociaciones de mocerío aún mantenían su vigencia como en La Peña-Abusu (Fig. 41).²³⁰

²²⁵ - N.B. (8 y 9-IV-1898).

²²⁶ - N.B. (8-IV-1898). Sobre la infranqueable línea roja que suponía el fin del Carnaval y comienzo de la Cuaresma para lo lúdico nos extendemos en Cap. IV 4.4.2.3.1. *La banda de música en funciones en La Casilla*.

²²⁷ - N.B. (26-IV-1911). Como fiesta de ensalzamiento socialista ya venía celebrándose en El Olimpo desde 1895 al menos.

²²⁸ - N.B. (27-VI-1894): "La lluvia no ha impedido que por la noche haya habido muchas rondas y que los amateurs hayan colocado muchas ramas en las ventanas de sus novias y que hayan tocado y tañido cantado y bebido muy bien."

²²⁹ - GAMON, Juan Ignacio: "Noticias históricas de Rentería": "Y pasando a la plaza principal de la ciudad donde bendicen un árbol fresco de 8 varas de altura que los de la ciudad lo fijan y levantan en medio de dicha plaza.", citado por ECHEGARAY, Bonifacio: "El árbol y las hogueras de San Juan", en N.B. (28-VI-1895). En realidad Echeagaray manejó el manuscrito que después se publicaría bajo el título de GAMON, Juan Ignacio (1733-1814): *Noticias históricas de Rentería*. Nueva Editorial SA, San Sebastián, 1930, compartiendo portada con MUGICA, Serapio & AROZCENA, Fausto: *Reseña histórica de Rentería*. Todavía en 1921 se seguía bendiciendo el árbol en la Plaza de la Constitución de Donostia por San Juan según constancia fotográfica de Fotó Martín en la Revista Novedades (VI-1921).

²³⁰ - En el verano de 1973 yo mismo participé en el apeo en el bosque, traslado y empinado del Mayo en La Peña-Abusu. También sucedía lo propio en Durango: "La verbena de San Juan animadísima. En la plaza de Santa María amaneció plantado un gran árbol y muy pronto se vieron lucir en todos los balcones grandes ramos de laurel", según



Fig.41

2.1.5.1.3. Ciclo de verano

La noche de San Juan

San Juan tenía múltiples celebraciones en el entorno de Bilbao como en Zabaldide (Begoña), San Adrián (Abando), Sondika, Leioa, Trápaga o Portugalete. Cada una de ellas contaba con romería e insobornable público el día de la onomástica sin olvidar que en el mismo Bilbao quedaban las de La Casilla, el Teatro Circo, el Teatro Principal y, años después, los Campos Elíseos con otras tantas pistas de baile en donde divertirse. Pero a diferencia de otras tradiciones de la fiesta que se perdieron, la costumbre de las fogatas y la verbena de la víspera siempre mantuvieron su pujanza:

"(1880) La velada y verbena de San Juan se ha celebrado en esta Villa y alrededores con bastante alegría no como otros años por culpa del tiempo. Con motivo de las romerías que hoy se verificarán en Sondika, San Adrián y otros puntos, los Campos Elíseos estarán esta tarde cerrados al público."²³¹

Esta misma tónica se mantuvo por lo menos hasta 1900. Cuando en 1882 se volvía operativa la Plaza de La Casilla como lugar de romerías dominicales, igualmente acogía la de San Juan amenizada por la banda de música de turno como un regalo obligatorio de contrato y el resto de agentes musicales. Pero ya desde ese mismo año consta que la víspera se producía una peregrinación en toda regla a la fuente de Iturrigorri (Fig. 42 y 217); elegimos la crónica de 1891 por su valor descriptivo:

"Desde las once empezó a conocerse anoche que estábamos en víspera de San Juan pues numerosas cuadrillas de alegres jóvenes recorrían las calles de la población cantando y tocando las guitarras, con dirección a Iturrigorri en cuyo punto se ha celebrado en la madrugada de hoy la verbena, a la que ha asistido numeroso gentío. La fiesta se ha prolongado hasta las siete de la mañana. Desde las cinco y media la verdadera verbena se ha celebrado en La Casilla, donde a los acordes de la banda de música de Santa Cecilia, han bailado y se ha divertido a lo grande la juventud de ambos sexos. El regreso de la verbena, como todos los años, ha sido pintoresco y animado, viéndose a multitud de chicas y chicos con

N.B. (26-VI-1894). Sobre la evolución de este enclave puede consultarse SERRANO, Susana: "La Peña en la mirada histórica del Bilbao contemporáneo", en ALONSO, E. (Coord.): *Bilbao y sus barrios: una mirada histórica desde la Historia*. Auzoz auzo. *Bilbao izan*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2009, pp. 45-80.

²³¹- N.B. (24-VI-1880).

las ramitas repletas de rosquillas. Esta tarde se dispone también la juventud a echar más de una cana al aire."²³²

Hay también más textos que insisten en que se cantaba en cuadrilla por las calles además de las serenatas de cobro. Igualmente, en todo el intervalo se habla de hogueras encendidas por las calles que eran sistemáticamente apagadas por serenos y municipales no sin el descontento de sus autores algo que no sucedía en Iturrigorri ya que sin alumbrado público las choznas vendían chocolate a la luz de sus llamas:

"El jefe de la Guardia Municipal había nombrado para anoche una ronda especial con objeto de evitar que en las calles se hicieran "sanjuanadas". En la calle de Castaños recogieron los municipales un carro cargado de leña. Anoche abundaron las "sanjuanadas" en esta villa y en los pueblos limítrofes. Con tal motivo reinó grande algazara entre la gente menuda. Muchos Juanes y Juanas fueron obsequiados con serenatas."²³³



Fig. 42

Fiestas patronales 1880-1890

Las fiestas mayores han sido otro de esos momentos cíclicos en la vida de las sociedades concretas en los que rebrotaba para amplios sectores de la población el "sentimiento de celebración". En todo caso y como no necesariamente habría de ser una sensación universalmente compartida, el tiempo festivo dejaba su impronta hasta para los más desapegados ya que el ritmo de la actividad social con sus diferentes sonidos y tensiones cotidianas cambiaba en cuanto los días dejaban de ser lectivos. Como en muchos otros lugares, las fiestas bilbaínas tenían sus ceremoniales, rituales y programas asociados que podían repetirse sin modificaciones durante años acomodados a la semana de agosto que tocaba una vez pasada la fiesta de la Asunción.

Los contenidos ideológicos manejados por los dirigentes del tiempo de la Restauración, se identificaban con la morigeración, el orden y la huida de todo lo grotesco y vulgar colisionando con los ánimos expansivos que imbuían a los segmentos más dinámicos generalmente los jóvenes proletarios. Pero los primeros, como ostentadores eternos del poder desde sus representantes delegados, fueron reproduciendo unos modelos festivos continuistas y desmovilizadores alertados de la capacidad subversiva del ocio vehiculizado a través de los distintos espacios de socialización.

²³² - N.B. (24-VI-1891).

²³³ - N.B. (24-VI-1898).

Es por ello que las fiestas de Bilbao tampoco pudieran sustraerse estas confrontaciones en las que también se superpusieron las pulsiones enfrentadas entre lo rural y lo urbano (lo viejo y lo moderno en el discurso liberal de la época) encubriéndolas en muchos casos con fines protervos²³⁴. A quienes conocimos la molicie rutinaria de los programas de fiestas de Bilbao de la dictadura franquista no se nos hace difícil imaginar los de finales del s. XIX de los que fueron deudores como purito calco. El programa consistía en: Tamborileros, Banda de música, Misa mayor protocolaria, Corridos de toros, Comedias y Revistas devaluadas de hacer como que se enseñaba pierna (a lo Lina Morgan) para consumo de la mesocracia vizcaína, Barracas y Fuegos artificiales como chispún del día, es decir, los mismos actos que venían repitiéndose desde décadas atrás.

Es sabido que durante la Restauración las corporaciones municipales cambiaban cada cuatro años aunque las personas podían repetir mandato. Bajo esta perspectiva se puede comprender que dentro del modelo festivo conservador, dirigido y apopular previsto por las burguesías en el poder cupieran distintas sensibilidades en la concreción del programa festivo. En el comienzo de la década los años 1879 y 1880 aún se dejaba sentir una vocación integradora de posguerra no exenta de pedagogías monárquicas en los programas. Constituían el núcleo de las fiestas unas ampulosas mascaradas historicistas y épicas con muchos figurantes, attrezzo y acartonamientos (que nos imaginamos a lo Cecil B. De Mille de "Los diez mandamientos" pero en chiquito) que no volvieron a repetirse. En 1879 fueron "Las nupcias del Dux en el Adriático. Fiesta veneciana en la Ría", y en 1880 "Desembarco de Colón en el Nuevo Mundo y recepción por los Reyes Católicos a su regreso del viaje".

En 1882 era el mismo periodista del Noticiero quien comentaba que se estaba librando una "dura batalla entre la luz de gas y la eléctrica" cuando junto a la veneciana de velas con caperuza protectora se desplegaban las iluminaciones nocturnas del Arenal, Plaza Nueva y edificios públicos. Envueltos en esos halos, los bilbaínos paseaban ufanos como inmersos en un palacio de cuento de hadas dentro del cual se había vencido a la procelosa oscuridad acérrima enemiga de la humanidad aunque los focos fueran de 4 u 8 vatios. Esta novedad se convirtió en rutina anual del programa junto a las bandas de música tocando en el Arenal -en donde estaba prohibido bailar- y al baile popular en la Plaza del Mercado Viejo con tamborileros y banda de música que a veces escatimaban como también se hacía con los fuegos artificiales.

²³⁴ - Puede apreciarse lo dicho en la eliminación del día de Vaco del programa de fiestas ya que sus contenidos lúdicos se asimilaban a lo rural, burdo, atrasado y vasco, frente a lo apolíneo, exquisito, novedoso y chic del progreso del liberalismo. Para estos todo iba ideal, pero que no se tocaran las corridas de toros cuyas ganancias subvencionaban la beneficencia pública. Una crítica tardía de ese carácter aldeano de las fiestas en *N.B.* (27-VIII-1894).



Fig. 43

Aunque eliminado del programa en 1884, la semana festiva había incluido históricamente el llamado "Día de Vaco" (de *vacuum-i*: vacío, no de Baco). En la práctica se dedicaba a los divertimentos y juegos populares en tierra y Ría como regatas de chanelas, esquifes, *perisoires*, bocoyes o barriles, cucañas (Fig. 43), planos engrasados, carreras de sacos, samaritanas, peleas de gallos y carneros, ascensión de globos, etc. También se paseaban a los gigantes y Gargantúa con los tamborileros (muy excepcionalmente con dulzaineros, Fig. 210C), se daba de comer a los pobres y se festejaba a militares de guarnición (también excepcionalmente). Visto desde el presente no deja de ser llamativo leer en los programas de mano y en los anuncios de la prensa que el pomposo título de "Fiestas Públicas de Bilbao" enmarcaba año tras año a la Compañía de gira por el Teatro Principal, a los Conciertos instrumentales de rigor, a los bailes en la Sociedad Bilbaína y en El Sitio, a las 4 corridas de toros, a los partidos de pelota y a las regatas internacionales preparadas por el Club Náutico en el Abra (a 15 Km del centro, Fig. 44), la mayoría de ellos de pago, exclusivos o dispendiosos.²³⁵



Fig. 44

Bajo el punto de vista del Noticiero Bilbaíno las fiestas mayores de Bilbao debían transcurrir con gran orden una cuestión que siempre evaluaban al llegar a su final. Muy al contrario, no dejaban traslucir ningún comentario relacionado con la comensalidad extrañamente, pero si cierta censura contra los excesos en la bebida con artículos más o menos humorísticos sobre las borracheras. En otro orden de cosas, el contubernio de la deriva de los programas festivos hacia los intereses de las clases burguesas fue tan evidente que no pudieron acallar las críticas dentro del periódico. Estas se explayaban

²³⁵ Sabemos que se imprimieron programas como el del Emiliano Amann de 1886 con el dibujo de la torre de Santiago en construcción y los de varios años más con propaganda de la Relojería Picaza. También Dotesio los imprimiría en 1894, 1896, 1899 con Lucena y Cía., etc.

en un variado registro de tonos que fueron desde las escuetas puyas trasladando el deseo de que al año siguiente "hubiera fiestas más municipales que estas" (1886), hasta artículos consistentes, directos y severísimos como "Las fiestas gratuitas" (1889) o "Las fiestas" (1892) en los que se llegaba a explicitar que "los forasteros murmuran que todo en Bilbao cuesta dinero" lo cual se aproximaba a la verdad.²³⁶

Las barracas que se instalaban durante las fiestas mayores de Bilbao tenían mucho de diversión y venta, y otro tanto de entretenimiento. Entre lo primero cabían las tómbolas y rifas, los tinglados con juegos de lanzamiento de objetos a dianas y similares, junto a un tropel de puestos con imagería, cacharros y abalorios. Servían para lo segundo todo tipo de reprografías comercializables (las pornográficas estaban prohibidas) que iban desde los géneros fotográficos novedosos exhibiendo panorámicas hasta los avances en diaporamas, cuadros disolventes y pre-cinematografía, amén de variadas reproducciones sonoras mecánicas, montajes mixtos imagen y sonido y, por supuesto, la exhibición de todo tipo de anomalías biológicas fueran humanas (gigantismos y enanismos, elefantiasis, macro y microcefalias, mujeres barbudas y hombres gineticomásticos, seisedos, etc.) o bestiaros desatinados (animales con dos cabezas, cinco patas, extravagancias de lejanas tierras no faltando los camelos ya que de los camellos no tenemos noticias, etc.).²³⁷

Fiestas patronales 1890-1900

En la década final del siglo XIX el Cabildo municipal fue pellizcando más cacho del presupuesto de la partida de fiestas. A pesar de ello no mostró indicios de que le hicieran mella las críticas directas que se le hacían desde la prensa aunque se calculaba que para 1891 ya eran unos 20.000 los forasteros visitantes que todos los años venían acudiendo esa semana a Bilbao con el fin de entretenerse. La respuesta institucional no podía ser más ilustrativa de la identificación poder municipal con poder económico a la par que cegata con los intereses mucho más polimórficos de la ciudadanía: "No se necesita que vengan forasteros; Bilbao tiene vida propia".

A pesar de concepción tan tosca y por imitación a los que se venía organizando en multitud de capitales peninsulares -que a su vez copiaban una costumbre instalada como tradición en Francia desde veinte años antes-, también en la Villa se convocaron

²³⁶. N.B. (27-VIII-1886), (21-VIII-1889) transcrito en el Anexo, y (24-VIII-1892). N.B. (30-VIII-1892): "Algunas fiestas, las organizadas y preparadas por el Ayuntamiento, debieran ponerse al alcance de todos; en primer lugar, porque así debe ser, y en segundo, para evitar murmuraciones. Y si en ciertas fiestas públicas no puede tener aplicación lo que decimos, deben organizarse otras de las que todo el mundo pueda disfrutar."

²³⁷. Al menos desde 1879, las barracas de las ferias mayores de Bilbao solían montarse en La Sendeja dando su alquiler buenos réditos al Municipio pero en 1888 se desterraron a los andurriales de Alameda San Mamés en una primera tentativa de supresión encubierta. En 1889 la progresiva urbanización de la Gran Vía animó a ubicarlas en esa zona instalando las de venta entre Alameda Urkijo y la plaza Elíptica y las de espectáculos de allí en adelante que todavía era un descampado. Pero en cuanto empezaron a residir las buenas gentes en zona de tanto postín presionaron para que las barracas se reubicaran cerca de los lugares de antaño, en el Campo de Volantín. A ese lugar reconvertido de huertas a hotelitos y chalets regresaban en 1894 no sin airadas y anualmente repetidas protestas del vecindario argumentando con justicia la conveniencia de socializar diversión, desbarajustes y molestias por todos los barrios. En 1896 regresaban al Ensanche, entre la plaza del Mercado de Albia e Ibañez de Bilbao para pasar de allí a la Gran Vía en 1898. El año siguiente descendían al Campo de Volantín con 50 peticiones para puestos de venta y 26 más para espectáculos; allí permanecerían muchos años más. A partir de 1928 se destinó la Plaza de La Casilla a recinto festivo teniendo que recolocar su baile dominical en Basurto por insuficiencia de espacio.

festivales, exhibiciones y concursos de orfeones , charangas y bandas²³⁸. El nuevo enfoque festivo quedaba adjetivado en la opinión del Noticiero Bilbaíno mediante los siguientes parabienes:

"¿Se quiere que tributemos elogios a los organizadores de esos dos grandiosos festivales? Pues tendremos que unirlos a los muchos y muy fervientes que les dedica la opinión conforme con nosotros en pregonar y en ensalzar la brillantez de tan cultas y bellas fiestas. Es necesario repetirlas, es preciso ampliarlas hasta llegar a su mayor perfeccionamiento y esplendidez, que fiestas así son las que honran y enaltecen a los pueblos cultos y adelantados."²³⁹



Fot. 45

Casi todos los años desde 1892 en adelante se sucedieron en Bilbao algunas de las modalidades de aquellas exhibiciones musicales con el plus de los conciertos del Orfeón Bilbaíno y bandas de música en el Arenal (Fig. 45B). A su vez, también puede observarse como el auge popular del nacionalismo fue imprimiendo su color en el programa festivo. De un tímido "Concurso de cantos vascongados" en el kiosco del Arenal en 1894 se pasó a la "Fiesta Vasca" de 1896 para la que se convocaban varios concursos. En la misma línea pero en colaboración con el ideario general de lo que se venía haciendo por el resto del País Vasco se encajaban dentro del programa de 1898 las "Fiestas Euskaras" confluyendo dentro de ellas los concursos de bandas, orfeones y compositores adaptados a los repertorios de piezas vascongadas (readaptaciones de músicas tradicionales o nuevas sobre motivos de aires del País).

Ese mismo año, en un fallido golpe de timón el alcalde Alonso de Celada (al que le dedicaremos un generoso comentario más adelante) pretendió suprimir el baile popular, una orden que desoyó la misma policía por el altísimo peligro de disturbios que podría haber provocado²⁴⁰. Por la otra banda, incapaces de contener el contento de conocerse y para mayor gloria de su divinidad, cuando ya llevaban más de un mes de huelga los obreros de los altos hornos de la fábrica El Carmen de Barakaldo, jóvenes de la alta sociedad bilbaína prepararon una Batalla de flores por la Gran Vía un día de corridas

²³⁸-Sobre la génesis y fomento de las bandas de música nos remitimos a párrafos venideros en 2.2.2.1.3. Bandas de música.

²³⁹- *N.B.* (29-VIII-1892).

²⁴⁰- Pocos meses antes, habían resultado muertas dos personas en la represión de las huelgas de los mineros.

con carruajes y jinetes que se reproduciría los años siguientes (Fot. 45A). La iniciativa recibía una jubilosa acogida del Noticiero por la implicación de la alta burguesía personándose en las fiestas como si no lo hubieran estado antes desde la trastienda:

"Todo hace pensar que este festejo hasta ahora desconocido en Bilbao ha de resultar uno de los más brillantes y animados."²⁴¹

Analizando la evolución de las fiestas mayores los últimos veinte años del siglo XIX tres son las conclusiones apresuradas que hemos de subrayar respecto de los espacios de sociabilidad del ocio. En primer lugar, sobresale entre todas las actividades festivas la pasión del proletariado por el baile; fuera en la Plaza del Mercado o fuera en los Campos Elíseos, ambos destinos congregaban miles de personas diariamente con independencia del resto de actividades del programa del día.

En segundo lugar estaban las barracas. Las ferias con toda su amalgama y bullicio tantas veces a punto de ser desterradas, eran para la colectividad incapacitada para los grandes viajes -salvo como leva de guerra- como las Exposiciones Universales pero para andar por casa. Las novedades, más o menos triviales o al alcance de la mano -léase un fonógrafo o una albúmina de Jerónimo el indio apache-, siempre estaban más inmediatas incluso para contemplarlas simplemente, que al otro lado del escaparate del cristal de "Au monde élégant" de Patxo Gaminde en el Casco Viejo. Además de su función lúdica estimulaban desde lo extravagante, desde el invento real o imaginado impregnado de tufo de progreso y de los churros tanto al individuo como al conjunto social.

Consideramos en último lugar que el tipo de programas festivos habilitados en el modelo festivo bilbaíno de estos años, subliminalmente adoctrinaba hacia un tipo de acercamiento al espectáculo público muy distinto al que venía siendo de uso habitual en el teatro, las Variedades o las corridas de toros dejando al margen los juicios de valor: el del espectador pasivo y apaciguado. Gran parte de la consolidación de dicho rol se la enjaretamos al modelo de consumo de los espectáculos deportivos de masas que fueron desenvolviéndose a partir de los inicios del siglo XX.

2.1.5.1.4. Ciclo de otoño

Entre fiestas mayores y Navidad solo hemos encontrado reminiscencias de espacios de sociabilidad de naturaleza rural por San Martín de Tours hacia el 11 de noviembre con la fiesta familiar de la "*txarriboda*". Todavía en 1896 la pervivencia de fincas en el antiguo Abando posibilitaba la crianza de cerdos pero la legislación urbana que regulaba su matanza obligaba a declararlas y por ello sabemos que se seguían llevando a efecto en La Casilla y seguramente en bastantes más lugares del municipio.

La onomástica de Santa Cecilia de Roma del 22 de noviembre es una celebración imposible de pasar por alto en una investigación en la que el ejercicio musical es troncalidad. A diferencia de la anterior, compete específicamente al gremio de los

²⁴¹- N.B. (26 y 27-VIII-1899).

músicos pero frecuentemente ha tenido mucho de extroversión pública en agasajo de la santa y del sufrido público además del festejo corporativo comensal y del cumplimiento religioso previo. Orillando la confusión que envolvió históricamente a Santa Cecilia y a la Música en una relación solidaria, el espaldarazo definitivo a tal patronazgo quedó dilucidado cuando en 1584 la Academia de Música de Roma la asumía como protectora aunque de facto "Santa Cecilia Música" como motivo artístico ya llevara más de un siglo representándose icónicamente por doquier.

Al igual que con el nombre de la santa aclaraba su finalidad la Sociedad Santa Cecilia, la más importante promotora de conciertos en el Bilbao de 1880-84, muchas bandas de música la incorporaron a su estandarte como nominación. El Noticiero Bilbaíno iba anunciando los festejos de dicho día de ambos colectivos a los que fueron sumándose cada vez un número mayor de corporaciones cada una con su propio programa de concierto y banquete. El primero del que damos noticia surgía en solitario con la banda de música La Estrella Lira de Areatza en 1882 y en 1899 ya mencionaban los de la Sociedad Coral y el Orfeón Euskeria en Bilbao, la Euterpe de Portugalete, La Lira de Barakaldo, la Banda Municipal de Durango, la de Santurtzi, la de Lekeitio, etc.

2.1.5.1.5. Ciclo de invierno

Un espacio de sociabilidad popular modelado por confluencia de sinergias tuvo como fecha referencial en el calendario el 22 de diciembre día de Santo Tomás Apóstol. Sin un origen medieval como el del mercado de Arrasate, ni con la antigüedad del de Donostia, el de Bilbao aunó las mismas motivaciones que los mencionados o las del "*Gabon zahar*" de Elgoibar. El Noticiero Bilbaíno lo dejaba bien claro en 1883:

"Ayer estuvo lleno Bilbao de caseros o inquilinos que vinieron, según costumbre, a pagar sus rentas a los propietarios. La plaza del mercado se vio con este motivo concurridísima, siendo muchas las transacciones que se hicieron."²⁴²

La primera obligación respondía a la importante retroalimentación económica rural/urbana que suponían las tradicionales inversiones de capital para obtener rentas derivadas de la propiedad de la tierra en manos de bilbaínos o de reasentados en la Villa antes del cambio hacia intereses industriales o mineros. La segunda parte no era sino un aprovechamiento del viaje con la esperanza de una saludable vendeja ligada al derroche que atrapaba para una succulenta comensalidad navideña (Fig. 108D y 191):

"La tradicional costumbre de que los inquilinos paguen a los caseros la anualidad el día de Santo Tomás no se ha perdido ni se perderá seguramente. Ayer con ese motivo la animación que reinó en Bilbao fue extraordinaria. Durante las primeras horas de la mañana algunas calles se hallaban llenas de aldeanos que iban a hacer el pago del arriendo de sus caseríos. Los aldeanos aprovecharon el viaje para traer a la plaza del mercado, aves, frutas y otros artículos. La plaza presentaba magnífico aspecto. Tal era

²⁴²- J.M. de A.: "El casero Vascongado", en *N.B.* (22-XII-1883). Con anterioridad, el tema de la visita del inquilino al propietario del caserío con motivo del pago de la anualidad y el regateo consiguiente en precios y mejoras ya había sido tratado en la novela costumbrista de TRUEBA, Antonio: *Mari Santa. Cuadros de un hogar y sus costumbres*. Edit. A. de Carlos e Hijo, Madrid, 1874.

la concurrencia que apenas se podía dar un paso. Los pabellones se hallaban totalmente ocupados y fuera de la plaza hubo que colocar más mesas que de ordinario... Los aldeanos aprovecharon el viaje para hacer las compras para la Nochebuena ¡Había que verlos regresar a sus pueblos llevando cargadas las caballerías con bacalao, cajas de jalea y botellas de vinos generosos!"²⁴³

Cerrando el ciclo del intercambio solsticial y dando por sentado que el beneficio ganancial había llegado a todos los estamentos y retrasaba los síntomas de cansancio unas horas más, cae por su peso que:

"Siguiendo la tradición, ayer de madrugada las vendedoras de pescado en la plaza del mercado hicieron el correspondiente *Aurresku* continuando después bailando hasta las ocho de la mañana."²⁴⁴

En otro orden de cosas, si algo cabría destacar del reflejo de la Navidad y sus parafernalias en el Noticiero Bilbaíno es la ausencia absoluta de ñoñerías. Su silencio premeditado advierte de que esas celebraciones no traspasaban el umbral doméstico de la vida privada detrás del cual se deja intuir la comilona y la ingesta de bebidas en cantidad en Nochebuena. En lo social, coincidía con que el 27 de diciembre se celebraba el aniversario del Levantamiento del cerco carlista a Bilbao de la primera guerra (se llevó a efecto al menos hasta 1896) lo cual aclimatava el ambiente para que tanto en la Sociedad Bilbaína como en El Sitio se celebraran bailes conmemorativos casi todos los años. Por lo demás, se venía a saludar el Año Nuevo bien en los teatros o en los centros de diversión habituales públicos y privados como en el resto de la temporada con zarzuela, bailes de máscaras o cante flamenco sin mayores alharacas.

Hemos de consignar, eso sí, varias demostraciones de la sociabilidad popular urbana en completa sintonía con otras de la zona rural referidas a la Nochebuena. A través de varios artículos del Noticiero perennemente encaminados a dejar constancia del orden general en que transcurrían las fiestas, queda patente que en la Plaza Nueva y por determinadas calles cuadrillas improvisadas de vecinos dejaban expandir sus cánticos y entusiasmos impelidos por lo pantagruélico de la conmemoración por muy grotesco que eso les pudiera parecer a los burgueses y acomodados²⁴⁵; subrayaban el hecho los disparos de cohetes y escopetas por los alrededores de la ciudad.²⁴⁶

Tratando de no dejar flecos sueltos y sin olvidarnos de la importancia de las fechas dentro de las formas de religiosidad cristiana damos referencia de algunos datos significativos dentro de este tipo de sociabilidad cultural desde las páginas del Noticiero. Esta miscelánea religiosa recoge la asistencia de las clases acomodadas a las misas de gallo (Bilbao, 1887), el aumento de los ritos cantados en las proximidades de las fechas

²⁴³- N.B. (22-XII-1896).

²⁴⁴- N.B. (25-XII-1895).

²⁴⁵- Para estas clases sociales iba dedicado el siguiente anuncio especial que actualizamos para mítómanos del dato: "¡Novedad! Se expone un árbol de Navidad en una tienda de Bilbao", en N.B. (3-XII-1896). Un delirante cóctel sobre troncos de Navidad, el *Lichterbaum*, los *Kallikantzaroi* griegos, el *Olentzero* y los *Lobis home* o licántropos gallegos puede leerse en GOMEZ-TABANERA: (1968), p. 213.

²⁴⁶- N.B. (27-XII-1887), (27-XII-1889), (25-XII-1890), (25-XII-1891), (24-XII-1898) y (25-XII-1899). Las mismas rondas de Nochebuena impresionaron a LOTI, Pierre: *Figuras y cosas que pasaron*. Cervantes, Barcelona, 1924 [1894], p. 82.

navideñas (Rosario de Santiago, 1898), y el cántico de villancicos así como el estruendo de hierrillos, almireces y zambombas dentro de dichos ritos (Durango, Bedia,..., 1899).

2.1.5.2. Sociabilidad, el humor bilbaíno y "lo txirene": La romería de Santa Lucía de Laudio

La habitualidad con que presentaba el Noticiero a los bilbaínos frecuentando las romerías en las cortas, medias y largas distancias no ha de pasar desapercibida en absoluto. Son casi dos mil citas en veinte años en las que a menudo se recalca el buen humor y la actitud positiva para disfrutar bien en familia, en cuadrilla o en solitario. En todo caso, esta forma de socialización activa no fue un comportamiento acrisolado en el ecumenismo ateo de la sociedad de masas ya que como comprobaremos más adelante, estaba intensamente presente en la edafología cultural de los vizcaínos desde por lo menos el inicio del siglo XIX.

Para quienes lo habían conocido a su manera en sus lugares originarios era muy fácil de identificar, sintonizarse en su onda y subirse al carro de la romería. El periódico usaba hasta el desgaste una palabra de contenidos históricos pero hoy en día en franco desuso: "ir de bureo" o "de bureo"²⁴⁷. Muchos autores han advertido del incremento de la socialización que se verificó durante la Restauración dando origen a partidos políticos, movimientos sociales y sociedades de todo tipo fenómeno del que ya se daba cuenta en la prensa de la época:

"Las carnestolendas individuales han desaparecido. El máscara bromista, que era la animación de los paseos y la curiosidad de los transeúntes, ya no existe. En cambio el espíritu de asociación se presenta en esta como en ninguna otra época. Sociedades de baile para dentro de casa, sociedades de ciegos para la vía pública. ¡Quién se atreverá a decir que la sociedad anda perdida cuando puerta sin otra nos encontramos con una sociedad? Este año hay verdadera curiosidad por conocer las estudiantinas que se echan a la calle. Por mi parte veré de fijarme en los estandartes más que en las orquestas. Porque, conmovido con las disputas de los arqueólogos, quiero ver si alguna tuna carnavalesca saca a la luz pública el verdadero, el auténtico, el indudable pendón de las Navas de Tolosa."²⁴⁸

Este encomio de la socialización basándose en las actividades lúdicas le daba pie al periodista para lucir su sorna de bilbaíno y a nosotros nos sirve de nexo con la siguiente idea. Estos años comenzó a acuñarse un término que sirvió de remiendo lingüístico, disculpa y ornato para quienes holgados en su semiótica bufa, aspiraron a ocupar un lugar entre sus representantes destacados. Queremos referirnos a una tipología humana que orienta hacia un carácter detrás del cual gustaba reflejarse un sector de la población bilbaína aunque solo unos elegidos pudieran lucirlo con naturalidad: el del personaje

²⁴⁷- Dos ejemplos en *N.B.* (9-IX-1894) "Sobre el carácter del bureo de los vizcaínos" y en *N.B.* (19-XI-1894) "Cómo se organiza el bureo de los domingos".

²⁴⁸- *N.B.* (10-II-1893).

txirene. En 1896 definía Arriaga al "Chirene" como "el gracioso, bromista, excéntrico", y como "Chirenada la broma, excentricidad y también dislate o expresión sin sentido, pero que por lo mismo cae en gracia".²⁴⁹

Dos fuentes literarias muy polarizadas entre sí se ocuparon de transcribir las hazañas civiles de quienes descollaron en su desparpajo por relativizar su propia vida y hechos, por lo menos para la galería pública. Por un lado la literatura burguesa, a veces costumbrista, de Orueta, Echave, ..., y en el otro polo Alegría cediendo la gloria, nimia más que eximia, de la inmanencia literaria a quienes acaso no la intuyeron nunca. Los primeros, no exentos de gracia, operaron como "*bon vivants*" excediéndose al no recatar su opulencia según la visión crítica de los de su propia clase y tuvieron que soportar la *txirenada* clavada en su bautizo popular: "El *Kurding Club*"²⁵⁰. A los segundos solo les ensalzaron sus sucedidos tremendistas no exentos de ejemplaridad.

Entre esas dos rutas paralelas que como vías de tren ni en el infinito del cielo se habrán de encontrar, navegaban otros bajeles. Tendamos velas, pues. Un caso paradigmático de socialización festiva en que la dialéctica entre lo rural y lo urbano entraban en liza creando una especial riqueza de interacciones se hizo patente en las celebraciones de la romería de Santa Lucía de Laudio (Araba). Gracias a la abundancia de documentación podemos detenernos para analizarlas con cierta extensión.

Más allá de los excéntricos del "Kurding", hubo otras congregaciones sintomáticas como la que cristalizó en torno a la taberna-restaurant de "La Paloca" de Atxuri cuyas actividades denotan un tipo de socialización que, yendo más allá de la pura comensalidad y de unas tendencias políticas muy desdibujadas, pueden calificarse como la quintaesencia de "lo *txirene*". El dueño de la botica mencionada fue Anastasio Vergara (1837-1920), de apodo "Paloca", un personaje peculiar que además de regentar su negocio llegó a ocupar el cargo municipal de Delegado de Alhóndiga, Mercados y Mataderos y también el de Concejal republicano entre 1895-1899 con un bienio final aciago para los músicos populares (aunque se afirmaba que no dijo ni una palabra durante su estancia como regidor).²⁵¹

Julián Alegría de profesión repartidor de gaseosas, siempre manifestó en sus textos gran escepticismo con los ensayos experimentales de los taberneros bilbaínos reconvertidos en químicos diluyentes. "Paloca", por el contrario, salía bien parado en el estadillo quizás por su renuncia a estudios de tan alto rédito manteniéndose como humilde trasmisor de un vino con suficientes bondades reconocidas. Escribía una de sus suministradoras desde La Puebla de Labarca introduciendo lo rimado en un texto con muchas intenciones de fidelizar al nombrado:

²⁴⁹- ARRIAGA: (1960), p. 81.

²⁵⁰- Aunque el verdadero nombre del círculo de escogidos de las buenas familias de Bilbao fue "El Escritorio", pronto fue conocido como "El Kurding". Era un apócope de "*Kurding-car*" epigrama popular a lo anglo para denominar al carro que llevaba los borrachos a la perrera (*kurda*: borrachera). Un cariñoso resumen de su ideario y hechos en ARRIAGA: (1960), pp. 115-116. Bastante más extenso y escrito en clave de desagravio por haber pertenecido a dicha orden en ORUETA: (1952), pp. 217-239.

²⁵¹- Para otros datos biográficos de Vergara mezcla de refrito y desmadejamiento copiados a Orueta y fuentes sin especificar, buscar en internet: <http://www.elblogdecésarestornés>, entrada del 29-IV-2015.

"Es tan grande el entusiasmo / que tienen estos vecinos
 mientras tienen en las cuevas / las cubas llenas de vino
 que siendo día de fiesta / y oyendo misa primera
 lo primero que hacen todos/ es almorzar en las cuevas,
 y cuando están almorzando / y refrescan bien la boca
 dicen: ¡Qué vino tan rico/ ya vale para "Paloca"!...
 De precios ya no hay que hablar/ cada cual ajusta el vino
 a lo que puede pagar."²⁵²

Pero sus parroquianos no le iban a la zaga y encarada la última década del ochocientos su entusiasmo fue en aumento con la ebullición de las romerías de calle a la vez que de tanto en cuanto se cebaban cantando para que evitara las tentaciones de contaminar su bodega²⁵³. Lo fastuoso de las fiestas de Santa Lucía del Yermo-Eremu (Laudio) o alguna beatífica promesa, debieron deslumbrar a toda aquella cuadrilla acostumbrada a la celebración por el bien de la salud pública y pronto elaboraron distintas estrategias que ampliarían sus horizontes de apostolado.



Fig. 46

Esta ermita de Santa Lucía de cuyo muro mana un sobervio manantial está situada junto al santuario tardo gótico de Santa María de finales del siglo XV y a un campanario exento (Fig. 46B). Ocupan un terraplén rocoso en las laderas soleadas del Kamaraka en un altozano a 500 metros de elevación sobre el nivel del mar; desde esas alturas se dominan las cubetas de los valles del Alto Nervión y del Ukondo hasta el cierre por el sur con Sierra Salvada y Tierra Aiala. Por su ubicación el paraje bien podría haber dado asiento a un poblamiento altomedieval en torno al siglo X o anterior²⁵⁴. Lo imponente

²⁵²-MESANZA, Eugenia: "La Puebla de Labarca y sus vinos", en *N.B.* (22-XII-1895).

²⁵³. Recordamos que hay constancia fotográfica de este contenido cuadrillar con tamborilero sonorizador que no hemos logrado localizar. Dice una bilbainada recogida en ORUETA: (1959), p. 215:

"Cuando nos trae Paloca / vino de Rioja, del superior,/ todos los parroquianos le vitoreamos / por su elección.
 Pero, cuando nos mete/ gato por liebre, ¡válgame Dios1/ vaya al diablo Paloca/ que tiene cosas de timador.
 Con el ¡ay! y más ¡ay! que viva el barrio de Achuri,/ la taberna de Paloca/ ¡ay, ay, ay, ay!"

²⁵⁴- Parece que hay cita documental de un primitivo templo del año 853 y el lugar presenta muchas similitudes con el tipo de terrazas estudiadas en profundidad por GARCIA CAMINO, Iñaki: *Arqueología y poblamiento en Bizkaia, siglos VI-XII. La configuración de la sociedad feudal*. BFA, Bilbao, 2002. Actualmente se ha dado comienzo a las campañas de excavación a cargo del Grupo de Investigación en Patrimonio Conocido de la UPV dirigidos por Sergio Escribano. Las distintas fases constructivas del conjunto han sido analizadas por Ana Álvarez.

de las fábricas religiosas y la energía del lugar han mantenido una cerril devoción incólume al paso del tiempo en muchos kilómetros a la redonda salvo en Laudio.²⁵⁵

Por lo que a nuestra lupa temporal respecta, desde 1880 el Noticiero Bilbaíno, inquebrantable en su costumbre, daba parte anual sobre la evolución de la romería y la influencia de la climatología mermando o no la concurrencia: "No faltó gente a pesar del tiempo lluvioso" (1886). No obstante ese mismo año las expectativas puestas en que iba a ser una celebración abigarrada habían sido superiores:

"Se preparan para el día 14 solemnes funciones y fiestas en el santuario de Santa Lucía de Yermo, donde además de las misas de costumbre, habrá romería con tamboril y ciegos, esperándose que este año acudirá aún más gente que en los anteriores, puesto que se han arreglado los caminos y senderos, particularmente el que desde Bilbao se dirige a dicho santuario por San Roque y Pagasarri, poniéndose jalones con señales para que nadie se extravíe."²⁵⁶

Los años fueron transcurriendo sin extenderse en incidencias sobresalientes hasta 1894 en que el periódico alertaba de un cambio inminente el día de víspera:

"Si el tiempo favorece, como es de suponer, prometen verse muy animadas las romerías de Santa Lucía y Santa Águeda. Algunos expedicionarios se proponen salir hoy desde Achuri para Santa Lucía llevando entre otras provisiones un pan elaborado en la panadería de Alonso que mide dos metros de largo y pesa 16 libras."²⁵⁷

Al día siguiente se hacía balance de la asistencia: "A la romería de Santa Lucía marcharon buen número de bilbaínos". Pero un día más tarde sobrevenía la sorpresa:

"Anteayer asistieron a la romería de Santa Lucía de Llodio 17 individuos de buen humor todos vecinos de Atxuri y que suelen reunirse en la taberna de Paloca. Los expedicionarios hicieron el viaje en un coche particular que iba adornado con banderas. Entre los romeros figuraban uno vestido de municipal y otro de heraldo. En el trayecto entre Bilbao y Llodio fueron disparando cohetes. Al llegar a Llodio todos los romeros se colocaron en correcta formación, el heraldo que llevaba una corneta se puso a la cabeza y entraron en el pueblo ejecutando una marcha vascongada al estilo antiguo. Todos los aldeanos al paso de la comitiva se descubrían. Llegaron los expedicionarios al punto en donde se

²⁵⁵- "Sin embargo , los vecinos del valle siempre han preferido la romería de San Antonio", en SALAZAR, Juan José & SALCEDO, Javier (dirs.): *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio*. Fundación Amalur Fundazioa, Bilbao, 2007, p.59. Habla del temple y tirón religioso que mantenía el Santuario en las comarcas limítrofes el resultado de la convocatoria que se anunciaba en *N.B.* (16-IX-1896): Carta de Ayala. Hoy ha tenido lugar la consabida peregrinación a Santa Lucía del Yermo con un tiempo delicioso para implorar por la intersección de tan milagrosa santa la terminación de la guerra de Cuba y librar de las demás calamidades que afligen por el presente a nuestra querida y valerosa patria. Han asistido los 29 pueblos que componen el Arciprestazgo de Ayala que han dado un contingente de 2200 personas y unidos a este número los que han asistido de los demás pueblos circundantes en el Santuario pasaban de 3500... A expensas del Excmo. Marqués de Urquijo se obsequio a los peregrinos con ración abundante de carne y pescado con su correspondiente pan y vino."

²⁵⁶- *N.B.* (8-V-1886).

²⁵⁷- *N.B.* (14-V-1894).

celebraba la romería y allí el Ayuntamiento en Comisión salió a recibirles. El alcalde les manifestó que por su antecesor sabía que eran gentes de buen humor y que les daba permiso para que se divirtiesen todo cuanto quisieran. Poco antes de empezar la fiesta fueron retratados con el Ayuntamiento, la Guardia Civil y un asno que conducía un enorme pellejo de vino. Después fueron retratados haciendo el *Aurresku*. Terminada la comida se presentó el Ayuntamiento en la casa en donde se hallaban los expedicionarios para darles las gracias por la visita. Los romeros una vez terminada la romería regresaron a esta Villa a donde llegaron a las 10 de la noche prometiendo volver el año próximo y sumamente reconocidos por el comportamiento del Ayuntamiento de aquella localidad."²⁵⁸

Y así fue. El año siguiente cumplían la promesa volviendo de nuevo al formato mascarada pero engrandecida con música y boato ya que miembros del Orfeón Bilbaíno habían ensayado una Misa cantada. Por su parte el Ayuntamiento de Llodio costeaba una banda de música y la intervención de los tamborileros locales con su director Sr. Martínez a la cabeza para celebrar la fiesta de la patrona a lo grande:

"Los vecinos de Achuri y Bilbao la Vieja se preparan una excursión el lunes próximo y se hayan muy animados con los últimos preparativos del viaje. Hasta la fecha se han juntado unos 50 los cuales harán el viaje en tres coches engalanados con gallardetes y banderas. Con los expedicionarios irán tamborileros y dulzaineros. El Sr. Alcalde de Llodio ha escrito a la Comisión que serán bien recibidos los excursionistas."²⁵⁹



Fig. 47

En 1896 los bilbaínos correspondían al emplazamiento del año anterior con una estructuración más barroca y preparada con meses de anterioridad:

"La romería de Santa Lucía que en Llodio se verificará este año promete verse más concurrida que en años anteriores. Veintitrés individuos de esta villa, algunos de ellos muy conocidos por su jovialidad, han dispuesto reunir fondos para celebrar con la debida pompa el día de la festividad citada. Al efecto uno de los expedicionarios ha redactado un Reglamento cuya magnífica portada e introducción demuestran las envidiables cualidades caligráficas de su autor. Para fines del próximo mes harán también dichos romeros un cartel a varias tintas que ha de resultar sorprendente si ha de juzgarse por el Reglamento que hemos visto. Este cartel que ha de anunciar los festejos

²⁵⁸ - N.B. (16-V-1894).

²⁵⁹ - N.B. (29-V-1895).

que celebren se expondrá en el establecimiento que en Achuri tiene el concejal Sr. Vergara." (Fig. 47)²⁶⁰

Sabemos por las escasas noticias que han llegado de esta jornada que una sección del Orfeón Bilbaíno cantó esta vez la Misa de Wadmann y que el intercambio de discursos, agradecimientos y regalos tuvo lugar. Probablemente con aquella convocatoria se cerraba un pequeño ciclo de encuentros sociales para continuar la vida por otros derroteros. No obstante, los años sucesivos siguieron reforzándose los horarios de trenes con convoyes especiales el día de la fiesta y otros romeros enredando en trasladar a Laudio su alegría y las ganas de trasmitirla:

"Han comenzado ya los preparativos para la famosa romería de Santa Lucía. Algunos expedicionarios están ensayando la misa de Santa Cecilia de Gounod; se habla de excursiones a pie, llevando la comida en burros, de viajes en ferrocarril, de la inauguración de la nueva carretera de Isasi y de otros festejos campestres."²⁶¹



Fig. 48

Hemos corroborado que estas fraternidades circunstanciales son extrapolables a otras expediciones como las recogidas en el NB que se hicieron durante muchos años desde Lutzana a Orduña los años 1893, 1894, etc., o desde Bilbao al Santuario de Urkiola y Durango, a Portugalete, a Santa Ana de Lamiako, etc., en formatos más o menos perfilados socialmente. Ocasionalmente, estas visitas en cuadrillas o comparsas podían ser devueltas a la metrópoli en otros hitos festivos como carnavales o fiestas patronales no necesariamente en relación clientelar ya que podían mediar varios años entre unas y otras. En el caso de Laudio hay que esperar veinte años a que se gestara un potente foco de atracción y actividad en torno a Ruperto Urquijo (Laudio, 1875-1970) para que las visitas fueran devueltas a Bilbao y a otras localidades. Se reprodujeron a través de la cuadrilla "Rakataplan" en carnavales entre 1910 y 1920 con carrozas arrastradas por bueyes con la representación de un caserío. Varios testimonios literarios y fotográficos dan cuenta de estas andanzas (Fig. 48)²⁶². Contando con la diversión se generaba una

²⁶⁰ - N.B. (29-I-1896).

²⁶¹ - N.B. (15-IV-1899).

²⁶² - SALAZAR & SALCEDO: (2007), pp.51-55. Quedó constancia musical de estos itinerarios en aires como "Carroza de Llodio (1910)", en ALEGRÍA: (1985), p. 38.

socialización de lubricado social muy enriquecedora que en versiones actualizadas, perdura en nuestros días a lo largo del calendario festivo.²⁶³

2.1.5.3. La fiesta canalla: la encerrada

Como último espacio de sociabilidad en el entorno de Bilbao a catalogar quedan por repasar unos cuantos datos que hemos localizado sobre encerradas o su rememoración acontecidas durante las dos últimas décadas del siglo XIX. No está de más recordar hoy en día en que los *scratches* vuelven a reponerse, otros eventos emergentes de conflictos sociales tan clásicos como las encerradas que con unas intenciones protestatarias y reivindicativas similares de fondo adoptaron intenciones, rituales y mensajes distintos en el pasado.

En su ensayo sobre este tipo de costumbres festivas en Bizkaia durante el periodo 1700-1833, José Carlos Enríquez opina que los *charivaris*:

"Se caracterizan por prefigurar un denso universo de diversiones populares burlescas, tan redundantes en estructurar como en desestructurar el orden social comunitario... donde el conflicto social aparece reiteradamente atravesado y definido por apremiantes y sentidas escenificaciones de teatro y contrateatro, en el que las palabras, los gestos, las burlas, las insinuaciones o los rumores acaban por proyectar la plural realidad cultural y bufonesca de las clases populares vizcaínas".²⁶⁴

Indubitablemente, la clase burguesa, sus testaferros y albaceas fueron los principales afectados por dichos tumultos que enfatizaban desacuerdos básicos entre distintas morales o supuestos comportamientos interclases que se habían subvertido. Felizmente, ni la coerción por el ejercicio de la autoridad o el castigo por las conductas irresponsables según las legislaciones que siempre defendieron a gerifaltes y séquitos acabaron con este tipo de prácticas. Era razonable suponer, por tanto, que las Ordenanzas Municipales de Bilbao cargarían las tintas para su destierro (1873):

"Cap. I, Art. [sn.] Se prohíbe molestar a ninguna persona con encerradas u otras manifestaciones ofensivas por ser atentados al sosiego de las familias."²⁶⁵

El mismo texto literal volvía a comparecer en las Ordenanzas Municipales de 1897 en su Art. 8 de los bandos que se colocaron por la Villa en los lugares de costumbre. ¿Cabría pensar que ese artículo y el siguiente: "Art. 9. Así mismo, incurrirá en penalidad el que cuelgue a los perros latas u otros objetos", se incluyeron por inercia legislativa? Rotundamente no. Las normativas martilleaban su mensaje porque tales

²⁶³- Otro ejemplo de la época de las proximidades de Bilbao se recoge en un expediente de petición de autorización para que la comparsa " Los Cesantes" de Basauri pueda participar en los carnavales de Arrigorriaga, en AHDB. Fondo Municipal, Arrigorriaga. Exp. 378/44, 1913.

²⁶⁴- ENRIQUEZ: (1996), p.10.

²⁶⁵- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 395/30 1873, "Ordenanzas Municipales" [Compilación del secretario municipal Camilo Villabaso]. AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 573/8, 1897, "Ordenanzas Municipales" [Bando en formato grande para exposición pública que refunde y amplía las anteriores consolidadas por Camilo Villabaso].

desatinos seguían perteneciendo al registro de comportamientos del vecindario y como clase dominante querían precaverse. Vaya el botón de muestra atado al ojal del anterior año de 1896:

"Los vecinos de Carnicería Vieja se divierten estas últimas noches promoviendo tremenda algarabía con los cacharros de sus domicilios y con cornetas. Lo gracioso del caso es que el viudo a quien dedican las ruidosas cencerradas no ha contraído matrimonio todavía según aseguraban los vecinos de la citada calle."²⁶⁶

Como se ve, estas explosiones de animadversión enquistada no eran privativas de las sociedades rurales en las que lo reducido de su población evitaba que pasasen desapercibidos los "secretos" de las relaciones intolerables entre sus miembros fueran curas con criadas, relaciones extramatrimoniales, casamientos disparejos, varones apaleados por sus mujeres, esposas dadas a la bebida, patronos no paternalistas y explotadores, etc. En los inicios de la sociedad industrial de masas bilbaína el hacinamiento y la mezcla del inquilinato con el propietario según la distribución vertical de las habitaciones todavía permitía la suficiente interrelación como para que se desataran estas confabulaciones ocasionales fueran o no quiméricas.

De las comarcas limítrofes también hay variada noticia sobre cencerradas en los finales del ochocientos. Daba testimonio de que las hubo un actuario de la Tenencia del Corregidor de Bizkaia en el Juzgado del Partido de Gernika que en una carta confesaba en 1888 "que han pasado en su testimonio centenares de procedimientos criminales ya por romerías, bailes, cencerradas y otras fiestas"²⁶⁷. Una extensa noticia de Otxandio de 1893 permite puntualizar cómo aún se mantenían en plena vigencia muchos de los elementos simbólicos y rituales de la cencerrada del XVIII provocada, esta vez, por el matrimonio entre dos mendigos de la localidad de 88 y 79 años.

El día de víspera, al regresar de cumplimentar las formalidades de la unión en el vecino pueblo de Legutiano, ya les esperaban una orquesta con todos los cachivaches posibles más volanderas. A la madrugada siguiente, todo el pueblo antes de presentarse en sus talleres y no precisamente en homenaje de reconocimiento, venía a recogerles con un carro tirado por burros y decorado con ramajes y telas entre el atruendo de cohetes y cencerros y el crepitar de teas alumbrando el cortejo. Tras la ceremonia nupcial, baile de *Aurresku* y chocolatada anisada en la plaza, todavía continuaría el recorrido de la procesión por el pueblo en el carro con banderas y la orquesta informal promoviendo la escandalera de rigor hasta derivar en el pobre desván que sería su habitación con puerta adornada con ramajes y muñecos alusivos de sus convecinos. Añadía escarnio al hecho la multitud de forasteros llegados al pueblo para contemplar la bufonada con la que los pobres se desquitaban de dos paupérrimos a quienes, agotados los redaños, no les

²⁶⁶ - N.B. (7-XII-1896).

²⁶⁷ - RUIZ ARBULO: (1888), p. 366.

quedaba más remedio que aguantar el chaparrón como obligados participantes por ocupar el lugar de desamparo extremo en el sistema social.²⁶⁸

La tercera cita, de 1895, nos sitúa bastante más cerca de Bilbao, en Galdakao. Lo telegráfico de la noticia solo ahonda en la eterna preocupación del periódico por el orden social:

"Cencerrada en Galdacano por la boda de dos vecinos. Los forales la impiden el primer día pero no el segundo."²⁶⁹

Acabaremos con otra noticia del mismo tiempo en la que la ausencia de información nos lleva a suponer que seguramente pudo tratarse de una mascarada venial coincidiendo con la despedida de la compañía de teatro de la plaza no obstante constar claramente la identificación del evento. Su oportunidad nos ofrece la posibilidad de insertar un chiste gráfico ad hoc como una posibilidad de cabalgata sonorizada de 1890 en el que aparece un acordeón antiguo integrando la orquesta informal (Fig. 49A y 49B):

"Se celebró un charivari por todos los artistas del Circo de La Concordia."²⁷⁰



Fig.49

2.2. Sociabilidad y Organología popular: Músicos, instrumentos, músicas y baile en la sociedad de masas

Hasta aquí hemos delimitados los grandes espacios concomitantes que conformaron la sociabilidad popular en la sociedad de masas vizcaína. Al extendernos ahora en generalidades organológicas que afectaron a todo ese conjunto formado por músicos y público danzante, pretendemos introducir una visión de conjunto en el horizonte de 1860-1900 en este aspecto más específico. El movimiento de gentes y la actualización de novedades que las dos guerras carlistas supusieron frente al inmovilismo de un Antiguo Régimen que se desinstalaba paulatinamente fueron generando, a la postre, un caldo de cultivo uniformador de los comportamientos entre lo que acontecía en el Valle de Arratia y la comarca de Bilbao. Desde ese sustrato compartido y sus matices particulares construiremos las investigaciones de cada caso en los siguientes capítulos.

²⁶⁸ - N.B. (3-II-1893).

²⁶⁹ - N.B. (29-IX-1895).

²⁷⁰ - N.B. (30-XII-1894).

Repetimos algo de nuestra filosofía inicial con un afán recordatorio que sirva hasta para nosotros mismos. Como en el resto de la investigación en curso, procuraremos, en la medida de lo posible, mantenernos fieles al principio de huida del corta-pega habitual con materiales que elaboraron otros autores. Guiados por esta brújula, a la hora de centramos en la organología popular local y temáticas complementarias, hemos tratado de aportar informaciones novedosas de primera fuente hecho que parece quedar claro con tan solo echar un vistazo al tipo de citas de las notas a pie de página.

2.2.1. Antecedentes del tema y estado de la cuestión sobre el mundo de los músicos populares en Bizkaia entre 1850-1880

2.2.1.1. Generalidades

Gracias a la potencia de un gran corpus documental municipal conservado, los tamborileros históricos se han visto agraciados con abundantes estudios debido a su reiterada vinculación con aquellas y otras instituciones. Por el contrario, son mucho más esporádicas las citas extraídas de esas mismas fuentes en las que sobresalgan dulzaineros como actores principales en eventos susceptibles de amenización y extremadamente excepcionales las referencias a *albokaris*. A medida que el siglo XIX traspasaba la cincuentena, la documentalización de pleitos arreciaba por ir afectando a problemáticas de un número mayor de individuos interclases como elementos emergentes en la vida social con lo que la actividad de los músicos ha ido transparentándose para el investigador. Pero si soslayamos los mencionados instrumentos y determinadas músicas que hoy están orladas de etnicidad vasca, hubo muchas otras vicisitudes musicales, músicos y repertorios que pelearon su presencia en el baile popular además de los que centraron la atención de los folkloristas; toca irlos pormenorizando.

Tres son las fuentes principales de época en las que han quedado reflejadas referencias a músicos populares en Bizkaia:

1º Fondos de instituciones administrativas fueran municipales o diputaciones como Libros de Actas, Expedientes Municipales y papeles del Corregimiento.

2º Citas en las crónicas que dejaron los viajeros que atravesaron el territorio y de escritores locales.

3º Noticias de hemeroteca.

En los primeros, todavía en trance de revisión debido a la monumentalidad del patrimonio y de los mamotretos, quedaron consignados de manera inconstante generalmente, los contratos a tamborileros (en plantilla u ocasionales) que eran requeridos para cumplir con la amenización musical de las funciones profanas en que era tradicional su presencia.

Las problemáticas anteriores al siglo XIX involucraron, casi siempre, a asuntos de danza en tanto su oportunidad y moralidad; dirimían competencias y jurisdicciones

sobre el espacio en donde se ejecutaba y recogían exigencias del tipo de espectáculo que se prefería, el montante de los pagos o los incumplimientos respecto de lo ajustado. Por lo tanto, rara vez añaden referencias sobre el músico que atendía la danza salvo que fuera él mismo el maestro que preparaba la comparsa de danzantes. Habitualmente figura la cantidad librada al músico nominándolo o impersonalizándolo tras su especialidad: "se pagó 7 reales al tamborilero".

Los Expedientes Municipales, poco numerosos hasta ir finalizando el siglo XIX en cualquier caso, ofrecen una panoplia más variada de personajes músicos en razón de que tales papeles derivaron de conflictos acontecidos en el ejercicio de la amenización musical en los espacios públicos. Ofrecen informaciones puntuales en las que se recaba la especialidad musical de los afectados con objeto de cualificarlos respecto de su función musical y de identificarlos como habituales u ocasionales en los lugares y entorno en cuestión; suele constar su vecindad y nombres o apodos para pasar a tratar el grueso del motivo de la incidencia a menudo relacionada con cuestiones de orden público fueran desacatos al representante de la autoridad municipal, peleas que se habían desencadenado por malquerencias enquistadas, diferencias en cuanto a asuntos de preferencia entre diferentes músicos, demandas por impago y competencia del gasto para costearlos, irrespetuosidades por embriaguez, malas formas entre participantes, etc.

En definitiva, la naturaleza del Expediente hace que la temática musical frecuentemente sea epifenoménica respecto de la actividad musical central asumiendo la prioridad, por el contrario, cuestiones nada desdeñables relacionadas con datos e intenciones del personaje de referencia que intenta solventar asuntos relacionados con la pertinencia de la performance. La práctica en la investigación continuada ha de alertar del hallazgo de una posible mina de información en cuanto aparecen atisbos de una situación antagónica bien porque una cuadrilla lleva su propio músico, bien porque hay desencuentros históricos entre poblaciones y la fiesta es el crisol en donde estas desavenencias afloran y se despachan, bien porque hay algún exceso de rigor en cuanto a prohibiciones o restricciones desmesuradas de antemano que lógicamente propenderán a su transgresión, por mencionar algunas tipologías.

Los libros o crónicas de viajeros suelen tener sus curiosidades interesantes ya que tienden a ser un revuelto cajón de sastre sobre todo cuando el autor es alguien ajeno al País Vasco. El turista histórico suele exudar cierta arrogancia derivada de la posición privilegiada de clase social que observa desde el contraste con sus patrones propios de referencia. Haciendo trío con la naturaleza episódica del tránsito y las influencias románticas puestas como turbante, nos suelen adentrar en una galería de personajes insólitos poco susceptibles de ser aparejados en una taxonomía musical sistemática. Al leerlos puede detectarse si lo que describen está tamizado por una documentación previa del status quo musical local; otras veces conviene estar precavido porque espontáneas impresiones recogidas del natural presentan lo accesorio como presuntamente principal. En estos casos la riqueza de matices de esos escenarios habitualmente secundarios son una inestimable fuente de información sobre la rica pluralidad de amenizadores que las fuentes oficiales más centradas en atender a lo

políticamente correcto a menudo silencian y por ello conviene sopesarlos como indicadores de diversidad. En otras ocasiones menos halagüeñas el investigador, sobrepujado, ha de contentarse con levantar los hombros y conceder que "allí sucedió algo", como otras tantas veces ocurre también con las fuentes orales.

Por otra parte, las publicaciones periódicas no alcanzaron un mínimo de estabilidad y continuidad hasta el último tercio del siglo XIX en el País Vasco y el interés por estas cuestiones en ellas con anterioridad a esa fecha es mínimo. Gracias a las facilidades tecnológicas actuales en microfilmado primero y digitalización después, sólo muy recientemente se han comenzado a bombear sistemáticamente las noticias musicales de algunas de esas fuentes pero, aún así y todo, la poca grandiosidad de los resultados y la naturaleza ímproba del trabajo desalienta desde el principio al documentalista más testarudo y perseverante.

Pero desechando el pesimismo vayamos entrando en materia gracias a dos preciosos filones que con sus descripciones nos presentan el grueso del asunto a borbotones. Por su tiempo de relato en presente más semejan un directo-diferido en el tiempo. Como mineros de otra época discriminando los distintos carbonatos del "rubio" y del "campanil" entre escombros que el barreno a desgajado del talud, casi todas las variedades del hierro de las extracciones de los montes vizcaínos se muestran aquí trasmutadas de mineral a noticias sobre instrumentos y bailes populares; corría 1857 y 1858:

"Noticias de las provincias: [Romería de N^a S^a de Begoña cerca de Bilbao] En el templo..., cumplida esta religiosa ceremonia se agrupan delante y detrás de la iglesia en donde bailan, triscan, cantan y se entregan a sus diversiones más favoritas.... Los ciegos del zarrabete rompen los tímpanos de los que a ellos se acercan; las guitarras y las panderetas dejan oír sus sonidos y la "basca tibia" (sic.) de los romanos y el primitivo tamboril hienden el espacio en medio del polvo que levantan centenares de bailarines que se mueven al compás de los sonidos de aquellos instrumentos músicos."²⁷¹

Al no estar especificada la siguiente cita podría estar describiendo perfectamente la romería de Albia, Deustu o San Miguel de Basauri, en cualquier caso participan bilbaínos:

"Según avanza la mañana se llena la campiña; el tamboril se oye en todas partes; aquí y allí ciegos con violines, guitarras, flautas; más allá unos aldeanos que lanzan al viento los alegres sonidos del albogue. Todo es bulla, regocijo y algazara... Donde quiera que uno se halle, atruena su oídos un rumor de flautas guitarras y tamboriles: por todas partes corros más o menos numerosos de bailes, juegos y comidas. Y no es corta la parte que toman en ello bilbaínos y bilbaínas, muy particularmente nuestras criadas, dueñas y costureras que se acicalan para

²⁷¹- *Irurac Bat* (15-VIII-1857), copiado de *La Esperanza* (21-VIII-1857) [periódico monárquico de Madrid].

estas fiestas con un entusiasmo febril y, a veces, con más gusto y aún lujo que sus mismas señoras...

A veces suelen también tomar una parte muy activa en la fiesta personas de más suposición, y no es difícil ver en un corro de señoras y caballeros que bailan y se divierten ni más ni menos que el último de los aldeanos; y aún pudiera notarse alguna vez una agradable amalgama de damas y campesinos, aldeanas y caballeros. Hoy esto es muy raro ya, pues al paso que tiende el siglo a destruir las distinciones sociales, estas se separan más y nunca su lucha fue más encarnizada...

Los jóvenes bilbaínos que en todo meten baza, andan de ceca en meca cazando morenas, negras, blancas y negras, que a todo se avienen que en una parte cogen una flor para volverla a dejar en otra, allí un apretón de manos, aquí una coz, más allá un beso, luego una culada... y todo acompañado de otras fiestas que no siempre son bien acogidas, y a veces de estas monadas que ellos creen tan naturales porque no conocen la susceptibilidad de nuestros aldeanos, se originan disputas que pudieran tener graves consecuencias y que gracias al regocijo general se acaban siempre bebiendo en un mismo vaso el ofensor y la ofendida..."²⁷²

Concentrándonos un poco más en el estado de la cuestión respecto de los músicos populares en la Bizkaia de la segunda mitad del siglo XIX se ha de decir que desconocemos cualquier trabajo sistemático. Actualmente se van dando a publicación monografías a cuentagotas sobre campos específicos de las diversidades organológicas, léase tamborileros, dulzaineros, *albokaris* o materiales recogidos sobre la danza en los albores del siglo XX. Las listaremos un poco más adelante; solo decir que en ellas abundan las recensiones sobre músicos amenizadores de tiempos anteriores pero que muchas veces solo son un nombre en un documento. Por otro lado, dado el carácter eminentemente rural del músico popular en el País Vasco tampoco han de esperarse grandes biografías ya que lo expondrían a una magnificación excesiva y su actividad a una sobreactuación descabellada.

En el territorio peninsular, la parte cantábrica del País Vasco desde la divisoria de aguas hasta el mar nunca tuvo históricamente una corte o una catedral de postín que pudieran atraer en el pasado a músicos relevantes de variada calaña como Pamplona-Iruña o Baiona. Sin desdeñar a los profesionales de capillas musicales como Nicolás Ledesma, Zubiaurre, Guridi o Santesteban de solvencia contrastada (todos ellos de finales del s. XIX y comienzos del XX), o a otros de labor más oculta en conventos u organistías parroquiales, los músicos populares han carecido de espejos en donde reflejarse por mucho que Iztueta se empeñara en detestar a los "Tamborileros letrados" expertos en

²⁷²- BENGOA, Gabriel de: "Variedades. Una romería en Vizcaya", en *La Época* (17-VII-1858) [Madrid].

tocar minuetos en 1826 como si se hubieran tratado de ministriles del rey o empleados de un mecenas aristócrata de un *länder* germánico.²⁷³

2.2.1.2. El consumo musical

Para los púberes del tiempo de la génesis de la sociedad de masas en Bilbao, la primera oportunidad de encuentro con lo musical se hallaba en el espacio doméstico. Si recreamos un ambiente social en el que casi el 80% de la población se había desplazado de sus lugares originarios, muchas son las posibles tradiciones y bagajes musicales en que pudo embeberse el infante sin salir del hogar. Un mundo sonoro de referencias inmediatas y directas lo empaparían con canciones de cuna y tarareos para juegos infantiles, cantinelas nemotécnicas, etc., hasta llegado el temprano trance de acceder al espacio comunitario de su espectro de edad. En esta primera infancia las tradiciones musicales vascongadas -si las hubo- compartirían mestizaje con las castellanas, manchegas, gallegas o de cualquier procedencia máxime si los padres tenían distinto origen.

Para el siguiente tramo de edad, la música de la calle que incidía en los adolescentes, mendicante y trashumante, estuvo conformada normalmente por un dechado depauperado de las "grandes tradiciones". El decodificado de su semiótica debía más a la evidencia del conocimiento de los comportamientos asociados a la mendicidad y a las prácticas sociales en las que ellos también estaban inmersos por proximidad de clase, que a un discernimiento estético intuitivo o racionalizado sobre el valor potencial de la música como sonido organizado, como portadora de novedad en melodía, ritmo y valores culturales en donde estaba inserta originariamente o demás esoterismos que habrían de aclararse en años venideros cuando desarrollaran un criterio de darse el caso más allá de la simple degustación por el oído.

Al margen de ese sonido destajista y postulante tres eran las principales fuentes-impactos musicales a que podían enfrentarse en el entorno urbano como noveles en la existencia. Por un lado y si la religiosidad oficial tenía algún sentido en su entorno social, la asiduidad al culto le devengaría una familiaridad con unas sonoridades asociadas a grandilocuencia y solemnidad de las que música vocal polifónica y sonido de órgano con sus flautados, trompeterías y truenos serían sus soportes específicos. En este espacio el salto de oyente a partícipe venía de la mano de incorporarse a escolanías, coros parroquiales, etc. El importante desenvolvimiento que la música vocal experimentó esos años tuvo muchos anclajes en esos dos valores antes comentados tanto en la esfera religiosa como civil con toda una parafernalia periférica de sociabilidad atrayente en coros por influencia del auge global del asociacionismo que presionaba por toda Europa.

273- IZTUETA, Juan Ignacio: *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia beren soñu zar eta itz-neurtu edo bersoakin, baita berac ongui dantzazecoo iracaste edo instruccioac ere*. LGEV, Bilbao, 1968 [1826], pp. 115 y 127.



Fig. 50

Un segundo encuentro ineludible por su presencia en la calle era la música oficial. Nos referimos tanto a los tamborileros y pifanos como a las bandas de música cumpliendo las funciones protocolarias de representación: acompañamiento de procesiones, amenización de paseos, animación del baile y demás jalones. La ambivalencia de estos agentes no dejaba de ser llamativa ya que por un lado reinterpretaban a la autoridad celeste y terráquea bajo determinadas formas musicales, comportamientos, vestimentas y ritualizaciones y, por otra, eran capaces de crear el ambiente sonoro para los momentos expansivos mediante una praxis más distendida. En este último espacio y salvo para quienes accedían a probar a ser músicos, el paso de oyente a partícipe se producía en los lindes bailados de la plaza como un estorbo permitido; se ensayaban una y otra vez los movimientos mediante una mimesis que no tendría por qué resultar insuficiente con pocas temporadas de empirismo danzado (Fig. 50).

La obligatoriedad que la pérdida foral impuso a los varones de integrarse en la milicia al cumplir los 18 años les facilitó una relación con la música poco encorsetada ya que siempre fue uno de los más importantes pretextos para engrasar la camaradería entre soldados. Ya veremos más adelante la eterna inmersión de guitarras y acordeones en este ambiente de cuartel. De la música como pretexto cuadrillar a pretexto para el contacto entre géneros solo había que dejar hacer a genes y hormonas y a que la impersonalización galopante de la urbe desprecintara el atenazamiento que imponía la estrechez religiosa sobre las plazas de baile. A este gran campo de la sociabilidad festiva yailable le dedicaremos los capítulos IV y V.



Fig. 51

Recuperando los otros grandes espacios que comentábamos en la primera parte de este capítulo se puede reconstruir la tercera esfera de relación con la música dentro de la

sociabilidad popular a veces transversal con la anterior: la taberna o el café (Fig. 51), los espectáculos públicos y, en menor medida, su presencia en espectáculos de masas como corridas o fútbol. Pero todos esos universos deberán mantenerse hibernando en esta ocasión y sólo aflorarán muy de soslayo.

2.2.2. Forma

2.2.2.1. Medios musicales materiales y organización en códigos reconocibles

Al tener como uno de los objetivos programáticos estudiar el proceso de introducción de un nuevo instrumento como el acordeón en un determinado marco geográfico y social, nos parece apropiado hacer un repaso sobre el entorno sonoro en el que se yuxtapone ya que, obligatoriamente, el recién llegado tendría que simbiotizarse con algunos rasgos de lo preexistente para prosperar. Por ir a una imagen más explícita y fantástica: una vihuela (instrumento antepasado de la guitarra) transportada por algún marinero en los viajes a América de Colón para asueto de la tripulación no sería sino un objeto indescifrable por incontextualizado para los aborígenes y viceversa con los elementos sonoros y categorías musicales indígenas en los primeros encuentros.

Intentando desarrollar esta misma idea de puente cognitivo el P. Donostia se expresaba así en 1933:

“También la evolución de la sociedad industrial y su incidencia en nuestro país ha influido en el mundo instrumental. Así la parte norte del país conserva durante mayor espacio de tiempo instrumentos de sonoridad débil como el violín, quizás por el ambiente pastoril ajeno a las innovaciones de la sociedad industrial. En cambio en Vizcaya, región de rápida evolución industrial, aparece rápido el acordeón, fruto de esta última sociedad que sin embargo, se adapta a las formas musicales del país.”²⁷⁴

La eclosión de la sociedad de masas estaba influyendo lógicamente pero en un sentido mucho más amplio que la mera adaptación de las formas musicales y las sonoridades como, por ejemplo, en la modificación de los gustos del consumo musical. Esta última variable consustancial con la emergencia de la defensa del gusto individual en general en la sociedad de masas nunca fue sopesada en su justa medida por los folkloristas vascos históricos más aferrados a resaltar los valores intrínsecos y suficientes del bagaje tradicional para el consumo popular y a devaluar sistemáticamente el producto cultural importado.

²⁷⁴ DONOSTIA, P. José Antonio: *Notas breves acerca del txistu y las danzas vascas*. Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1933.



Fig. 52

En definitiva, insistimos en que la interpretación que hacía el P. Donostia del hecho entraba en colisión con lo que sucedía por calles y plazas. Es decir, tanto estaba presente el violín y el acordeón en Arneguy (Iparralde) como en Bilbao en el horizonte de 1900; y casi al mismo tiempo que se arrumbaban a sus soledades en el norte vasco continental violinistas como Faustin Bentaberry (Izpurua, 1865-1936) (Fig. 52A) y Jean Otheguy "Lanyaburu" (S. Jean le Vieux, ¿?- 1956), igualmente se veían obligados al retiro los violinistas del Quinteto Bilbaíno o los sonorizadores ambulantes de Karrantza Harana-Valle de Carranza en sus ámbitos del extremo occidental del País Vasco por presiones parecidas. Por lo tanto, aquella relación dicotómica que hacía el P. Donostia entre sonoridades y tipo de sociedades no dejaba de ser sino una proyección de unas ideas cargadas de bucolismo que los hechos desmentían.²⁷⁵



Fig. 53

Para más inri, en *Iparralde* la fanfarria de instrumentos de metal llevaba décadas introducida en las *Maskaradak* y amenizando el baile lo cual ya había sido detectado por otros autores anteriores de ojo avizor como Charles Bordes en 1899: "*Mais le piston nous menace!*"²⁷⁶ (Fig. 53A, B y C). A pesar de tanta negación, la dilucidación del P. Donostia adquiriría cierto sentido desde un punto de vista étnico-cultural más abarcante,

²⁷⁵ - Al repasar la bibliografía de finales del s. XIX se perciben según los diferentes autores y su subjetivismo impresiones sonoras de *txistus*, *txirula*, gaita-dulzaina o acordeón más que variopintas y poco coincidentes. Lo mismo son melódicos, nostálgicos, dulces, pastoriles, flauticos, que estridentes, agresivos, chirriones, silbatos, metálicos, etc.

²⁷⁶ - Cita completa de Charles Bordes en 2.2.2.2.3. *Fuentes para una cronología del acordeón desde su introducción en el País Vasco hasta 1937. Siglo XIX*. Esta circunstancia era recurrente y había sido comentada por LOTI, Pierre: *El País vasco visto por P. Loti*. LGEV (VIII-1974) [1892], p. 369. Herelle que reconocía haber asistido a 5 representaciones en Zuberoa entre 1901 y 1914, se reafirmaba en que los músicos en activo eran *txirulari* y atabalero y renegaba de la presencia de un violinista anteriormente constatada por Michel y Chaho, en HERELLE, G.: "Les Mascarades souletines", en *RIEV* (XIV, 1923), p. 379. Por el contrario se dice en GUILCHER, Jean-Michael: "*Danses et cortéges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd*", en *Separata du Bulletin du Musée Basque* (46, 1969), p. 17: "*Tous nos informateurs font connaître comme instruments de musique fondamentaux la clarinette et le tambour. Dans les occasions importantes pouvaient s'y ajouter un piston et une basse. Quant à la chiroula, plus ancienne, déchuée de sa dignité passée, elle n'était plus que l'instrument des zirtzil*". El fondo de registro fotográfico que hemos manejado nosotros desde 1900 a 1930 no ofrece dudas, siempre son pequeñas fanfarrias y *txirularis*.

que él desconocería. Descartamos de antemano su propuesta de ensambladura entre el sonido del acordeón y lo urbano para centrarnos en un tercer factor inquietante que compete a lo icónico en relación con el personaje representado.

Llama poderosamente la atención que en el repertorio fotográfico de tema organológico animado de las dos primeras décadas del siglo XX sean muy habituales las poses de individuos de sociedades "étnicas" sosteniendo un acordeón. Hay elocuentes y frecuentes ejemplos procedentes del África subsahariana, Tahití o del mismísimo Japón (Fig. 54A, B y C). Sugerimos para estos personajes masculinos y femeninos - absolutos ignorantes en su manejo en muchos casos- que en el hecho de ser fotografiados con ese instrumento veían en él un valor polisémico de occidentalidad no muy distinto al mismo hecho del acto vivencial del retrato y de la posterior plasmación material de dicha representación sobre un determinado soporte.



Fig. 54

Nos recuerdan a otro comportamiento similar en lo icónico muchas veces repetido en fotografías de nuestro entorno europeo en las que personajes evidentemente no músicos a quienes delata el desaliño al apresar el instrumento, hacen la pámema de serlo. Intuimos que reproducen actitudes de verdaderos profesionales desde un gusto por el divertimento de la imitación, el postureo, la estima-vidia de un rol socialmente importante o la simpatía por un saber hermético (Fig. 46A).

Por otra parte, tan importante como los nexos que interseccionan las sonoridades instrumentales y los contextos culturales vistos, barruntamos una cuestión intrínseca al propio contexto cultural como son sus direcciones horizontales y verticales. Nos explicamos. Por un lado cabría discutir sobre la ubicación estratigráfica en la jerarquía de la escala social que acarrea a cada músico la afiliación a cada diferente sonoridad musical y por otro, dónde se resituaban o eran resituados los músicos según las variables competencias musicales de producción/ estrategias de recepción para los distintos grupos sociales.

Es decir, al hablar de jerarquías y dentro de la sociabilidad burguesa, una revisión del espectro de nichos musicales posibles por categorías nos llevaría al escenario de los conciertos de la Sociedad Santa Cecilia (1880), más tarde al de la Sociedad Filarmónica celebrados primero en la calle Jardines, en el viejo Instituto Bilbaíno o en el Salón de

descanso del Teatro Viejo para pasar al exclusivo de la calle Marqués del Puerto en 1896. Recalaría después en las organistías y en los Maestros de Capilla eclesial con su versión laica del director de Orfeón. La gestión de conciertos líricos (Soprano, Tenor... y piano) e instrumentales (Sarasate, De Greef, Tragó, Rilké, etc...) y la temporada de ópera ocupaban a empresarios privados, a directivas de agrupaciones musicales en circuito o a directivas de sociedades elitistas como La Sociedad Bilbaína o El Sitio ocasionalmente.

Dentro de este ambiente burgués el rito de que sus jóvenes aparecieran en el Noticiero Bilbaíno habiendo superado los exámenes finales del Conservatorio Madrileño en los estudios de piano, violín o canto semejaba una apoteosis; la de haber acariciado el idealizado limbo del músico romántico ideal aunque hubiera sido efímeramente. En esto es ejemplar el año 1899 por la cantidad de éxitos y parabienes de estudiantes (en su mayoría muchachas) (18/20/24/25/29-VI-1899 y 2-VII-1899) como un requisito socialmente considerado que certificaría su educación esmerada pero que engrosarían el colectivo de profesoras de música en un mercado ya copado y con techo. Al mismo tiempo, otros músicos como compositores que se abrían camino o cantantes de extracción popular a los que se les entreabría la oportunidad de un tobogán para el ascenso de clase si triunfaban en los escenarios, estaban siendo pensionados por las diputaciones en conservatorios extranjeros dentro de un experimento-programa de mayor recorrido con una vocación de futuro profesional para los interfectos y de respaldo a la música estimada como "de rango superior".²⁷⁷

Por el contrario, la cúspide de la pirámide en estimación del músico de extracción popular estuvo copada por los músicos de banda, siempre masculinos entonces, con dos exponentes paradigmáticos como Federico García Amorrosta y Federico Corto de épocas sucesivas²⁷⁸. Les prestigiaba que conocieran el lenguaje musical en mayor o menor grado y tocar un instrumento de metal, así como lucir uniforme, el sueldo y el reconocimiento de las burguesías -algo no menor en muchos casos- que a veces sufragaban sus agrupaciones musicales con las que les deleitaban. Dentro de las bandas de música con dedicación y esfuerzo se podía medrar en un itinerario que iba desde la primera banda en la que de niño se iniciaran hasta posar las asentaderas en las de patrocinio municipal. Según la calidad del intérprete había muchas más dedicaciones simultáneas posibles como orquestas de teatros, la banda de los toros, las de cafés y bares, las de bailes, etc. La evolución de este proceso de profesionalización ha sido bastante estudiado dado el gran tamaño del colectivo.²⁷⁹

²⁷⁷- "El ex-tamborilero de Bilbao Uría se hace tenor", en *N.B.* (1-V-1886). "Domingo Recagorri un tenor de Arratia", en *N.B.* (5-VIII-1888).

²⁷⁸- Parangonando a Federico Corto con los hijos de los burgueses, aireaban en la prensa los resultados de sus exámenes de composición y cornetín en Madrid ya que fue pensionado por la Diputación de Bizkaia, en *N.B.* (13-VI-1899). De ambos músicos se habla un poco más adelante en 2.2.2.1.3. Bandas de Música, y a lo largo del Cap. IV. Hay un dato que evidencia rotundamente la extracción popular del músico de banda: "En 1906, nos consta que sólo uno de los músicos de la Banda [Municipal de Bilbao] - Marcelino Amenábar Gómez- sabía tocar el piano, el instrumento que más directamente permite introducirse en el mundo musical clásico", en RODRIGUEZ SUSO: (2006), p. 45, sobre datos del AMB.

²⁷⁹- RODRIGUEZ SUSO: (2006), pp. 156-175. La bibliografía publicada conmemorando aniversarios de bandas de música es muy extensa.

Continuaba en la escala de prestigio el tamborilero municipal por su afección a la institución a la que sirvió en muchos casos no solo con la sonorización de calendario sino con cometidos muy diversos como ya se verá más adelante. Las orquestinas de baile muchas de ellas con instrumentos de cuerda, eran tanto más consideradas cuanto mantenían una alta capacidad de atracción para veladas y bailes en general por su calidad y atractivo particular. A nivel de calle se ampliaba el mercado en horizontal con tamborileros por libre, dulzaineros, *albokaris*, acordeonistas, grupos de ciegos con guitarras, bandurrias, y violines, y otros conjuntos informales más pianos de manubrio y otros aparatos de reproducción musical mecánica. Todos estos ocupaban un extensísimo fondo de plato en el que como tropiezos en medio de salsa serían predilectos eventuales los mejores en calidad y oportunidad de repertorio. Pasemos a revisarlos detenidamente bajo el prisma de la organología.

2.2.2.1.1. Instrumentos emparentados con el acordeón en Bizkaia

Instrumentos aerófonos que comparten con el acordeón el mismo sistema generador del sonido, el de la lengüeta libre, y que han sido ampliamente conocidos en el País Vasco, son el armonio y las armónicas. El primero además conjuga otras similitudes con el acordeón como tener fuelles, teclados y poderse trasladar, pero ha sido un instrumento adscrito a la sociabilidad cultural de tipo religioso²⁸⁰. El principio sonoro de la armónica también está basado en la lengüeta libre y es significativo que el año de 1894 Pedrell aludiera elocuentemente al uso social y musical de este instrumento poco tiempo antes de que se confirmaba su presencia en el Valle de Arratia y otros lugares gracias al trabajo de campo y estudios anteriores²⁸¹:

*"Armónica de boca: instrumento de una sola lengüeta libre, muy conocido en Alemania y parecido a nuestra guimbarra. Es realmente un juguete, sin embargo hay personas tan diestras en su manejo que ejecutan bailables y otras piezas."*²⁸²

Otros dos instrumentos que utilizan el principio de la lengüeta simple son el órgano y la *alboka*. Sin embargo, sus lengüetas no son del tipo libre como en armónicas y acordeones, sino batientes²⁸³. Además de las lengüetas, el órgano comparte con el acordeón el uso de fuelles y teclados (advertimos que únicamente unos pocos juegos del órgano tienen a las lengüetas como principio generador del sonido; eso sí, suelen ser los más escandalosos). Mientras que en el caso de la *alboka*, la lengüeta está recortada en

280- En el ya derribado Salón Solokoetxe, propiedad de la parroquia de San Antón de Bilbao, presidía el proscenio - a la vez que ocultaba la concha del apuntador- un vasto armonio desvencijado de doble teclado y nutrida registración. Sirvió, en otro tiempo, para acompañar comedias y actos de zarzuela en parecidas circunstancias a las que organizara mi propia madre Victoria Jausoro (Bilbao, 1920-1998), una aficionada más, en los años anteriores a la guerra según manifestaciones orales suyas y de una de sus intérpretes musicales habituales Carmen Orue profesora del Conservatorio Bilbaíno. Hay constancia documental de representaciones de este tipo en Arratia por vecindario de la zona, pero no sabemos con qué instrumentos se acompañaban en los salones. Otro uso constatado del armonio es el de instrumento para ensayos musicales de diversa índole como puede apreciarse en ARANA MARTIJA, José Antonio: *Música vasca*. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao 1987, p.182, con Felipe Gorriti al teclado.

281- Basilio Undagoitia (Ibarruri, 1907-1988), acordeonista, panderetero, armonicista y buen bailarín. Biografía en BERGUICES, Aingeru: (1990), pp. 87-88.

282- PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894, entrada "armónica" p. 24.

283- La tendencia declarada en el siglo XIX a que el órgano fuera un "instrumento compendio" llevó a que en algunos casos muy excepcionales también se les incorporara registros de lengüeta libre.

un trozo de caña que hace de boquilla (*fitak* en euskera), en los registros de lengüetería de los órganos el principio sonoro es el mismo para todos ellos estando contruidos con zoquete, lamina batiente, varilla de afinación y cánula todos metálicos. La historia del órgano sobrepasa ya nuestros límites, y nos conformaremos con recordar su presencia en muchas de las iglesias de Bizkaia, con músicos asalariados que acompañaban el paso cíclico de las estaciones sembrado con las fiestas del año litúrgico, y que solemnizaban regularmente los grandes momentos del devenir de la vida humana: bautizos, bodas y defunciones, especialmente.

Acabamos el apartado presente con un último apunte sobre este particular: esas similitudes tecnológicas entre los instrumentos citados llevan asociadas un timbre sonoro hasta cierto punto convergente. Basándonos en ello se puede explicar que entre las denominaciones de los registros de lengüetería de los órganos contruidos con anterioridad al siglo XIX no sean extrañas las de instrumentos de la familia de la lengüeta batiente como el de "Albogue", y de los de la familia de la doble caña como "Chirimía", "Dulzaina", "Gaita", "Oboe", "Bajón" y similares.

Órgano, Armonio, Música religiosa e instrumentos de teclado

Órgano y Armonio

Así como la sociedad burguesa del tiempo de la Restauración engrandeció las ciudades proyectando su imaginada omnipotencia, las parroquias adquirieron órganos imponentes y costosísimos para magnificar el culto religioso gracias a herencias, dádivas particulares, y suscripciones populares. En el pasado esta práctica que ya venía de muy antiguo en las iglesias más ricas de Bizkaia, más que servir para glorificación de la divinidad, había procurado el atesoramiento patrimonial ostentativo y la activación de la economía local por la cantidad de gremios implicados en su construcción.²⁸⁴

Desde 1875 en adelante, la prensa reforzaba en el imaginario común los mensajes de validez del adorno suntuario y por ello eran periódicas las referencias a nuevas construcciones de órganos. Si bien se inauguraron muchos más en Bizkaia en el intervalo 1880-1900, como muestra del peso de esta tendencia hemos recogido en el Noticiero Bilbaíno noticias sobre el montaje de nuevos instrumentos como los de Nuestra Señora de Begoña (Cavaille Coll, 1884), Santiago de Bilbao (Ibach, 1887), Santa María de Gernika (Walcker, 1889), Carmelitas de Markina (Amezua, 1890), una noticia sobre el apeo del órgano del colegio San Antonio de Durango (1894), nuevo órgano en Santa María de Durango (Amezua, 1894), otro en San Vicente de Abando (Amezua, 1894) y su peritación, noticia sobre la suscripción para el órgano de Amorebieta -Etxano (Amezua, 1896), suscripción para el arreglo del órgano de Algorta

²⁸⁴- Baste para hacerse una idea de la grandiosidad de este patrimonio monumental el repaso de cualquier catálogo de órganos de nuestro territorio: SICARD, Pierre: *Les orgues du diocèse de Bayonne, Lescar, Oloron*. Éditions Omnipresse, Lyon, 1964; SAGASETA, A. & TABERNA, L.: *Órganos de Navarra*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1985; SALABERRIA, Mikel: *Órganos de Bizkaia*. DFB, Bilbao, 1992; AZKUE, J.M., ELIZONDO, E. & ZAPIRAIN, J.M.: *Gipuzkoako Organoak*. Kutxa Fundazioa, Donostia, 1998.

(ya desaparecido), Residencia de los PPJJ de Bilbao (Amezua, 1899), Santa María de Mungia (Lope de Alberdi, 1899), Colegio de Ciegos y Sordomudos de Bilbao (1899).²⁸⁵

Aunque en rigor los órganos nunca se fabricaron en serie, existían unos catálogos orientadores confeccionados por las casas matrices (Walker, Merklin & C^{ie}, Cavaille-Coll) de las que oficiaban como representantes en Bilbao almacenes de música como Richter, Dotesio²⁸⁶ o Enrique García. Los propios constructores eran abordables en sus constantes idas y venidas fueran Aquilino Amezua, Roqués, Lope de Alberdi o Elizgarai, y desde 1914 en Santutxu se establecía la fábrica de Dourte. Otras veces se viajaba expreso hasta la sede del constructor por la cuantía y trascendencia de la adquisición como en el caso del Cavaille Coll (Paris) destinado a Azkoitia (1889)²⁸⁷ que al final se expertizaría casi diez años más tarde.²⁸⁸

El organista, con su cierta indefinición en cuanto a responder al patronazgo eclesiástico o municipal, además de encargarse de solemnizar el culto, solía officiar como foco de las restantes actividades musicales de los pueblos en los que ejercía su oficio para obtener de su *modus vivendi* un sustento básico. En su derredor se organizaban coros parroquiales, escolanías y clases de música, estas dos últimas a menudo impuestas por la corporación municipal a cambio de una retribución económica específica. Aún así y todo, si vivía en el agro, lo exiguo del sueldo les solía obligar a pelearse otros menesteres que pudieran converger en su persona como ser maestro de primeras letras, tamborilero municipal o director de la banda de música²⁸⁹ en caso de ser seglar, y siendo presbítero además de contribuir a los servicios religiosos en la parroquia, le convendría obtener la capellanía de algún convento, confesor de pudientes o parecidos. En Bilbao y alguna población de más entidad en la Bizkaia de mediados del siglo XIX se dedicaron a la enseñanza musical en academias privadas o bajo contrato para las clases de música de las escuelas públicas. Esto les acercó en condiciones laborales y sociales a la figura de otros músicos, tanto del campo culto como popular, que tampoco podían ganarse la vida sólo con su actividad musical, aunque su formación y repertorio fueran diferentes, evidentemente.

El puesto de organista se obtenía por oposición hasta en parroquias remotas y tal circunstancia no era óbice para que la convocatoria de plaza se anunciara en periódicos de las capitales tratando de centrifugar músicos de una cantera en la que siempre había superávit²⁹⁰. Aunque expuesto a apreturas económicas, el estatus de organista suponía

²⁸⁵ - Omitimos cada referencia concreta del N.B.

²⁸⁶ - N.B. (23-III-1885).

²⁸⁷ - ARANA MARTIJA: (1987), p. 206.

²⁸⁸ - N.B. (2-II-1898), otra noticia reincidente más en el tema.

²⁸⁹ - Un ejemplo de ello y de las prioridades que podían derivar de cada puesto lo tenemos en Antonio Guisasola que pasaba de ser organista en Orduña a director de la Banda de Música de Deusto según N.B. (1-VII-1887).

²⁹⁰ - Convocatorias para plaza de organista: en Otxandio en N.B. (20-VI-1883), en Algorta N.B. (19-VII-1885), en Segura, Gipuzkoa N.B. (23-V-1886), en Santoña, Cantabria N.B. (12-I-1890), Santurce N.B. (24-VII-1890), Arrasate, Gipuzkoa N.B. (11-I-1892), Orduña N.B. (28-XII-1892), Antonio Ortiz organista de Alonsotegi N.B. (5-I-1893), Amorebieta-Etxano N.B. (8-X-1893), S Nicolás Algorta N.B. (6-VI-1895), Organista-sochantre para Santa Eufemia de Bermeo N.B. (27-X-1896), La Arboleda N.B. (13-XII-1896), Bermeo N.B. (13-X-1899), etc..

cierta preeminencia social y por eso en los anuarios comerciales de finales del s. XIX y comienzos del XX (Larrañaga, Artaza, Bustinza, Reparaz,...) solían detenerse en nombrarlos.²⁹¹

En la hechura en que conocemos el armonio hoy en día, data de la primera mitad del siglo XIX²⁹². Ha estado presente en las parroquias que no gozaban de solvencia económica suficiente como para dotarse de un órgano de tubos. Incluso en algunas en la que éste existía, un armonio podía servir como segundo instrumento si se necesitaba para simultanearlo con el primero. Además de acompañar funciones religiosas, en torno al armonio se congregaban ensayos corales y permitía suplencias en el templo cuando la penuria económica se aliaba con el deterioro del “instrumento rey” y éste permanecía mudo al no poderse recomponer durante largas temporadas.²⁹³

El armonio gozo de su época de máximo esplendor precisamente durante las cuatro décadas a caballo entre los siglos XIX y XX²⁹⁴ y su uso se generalizó en el País Vasco de la mano de las directrices del *Motu proprio* del Papa Pío X por las que se normativizaba la reforma de la música sacra²⁹⁵. La magnificencia de las Misas Pontificales de Perossi, Vicente Goikoetxea, Zubiaurre, Alejandro Valdés o Hernández a pesar de todo su aparato y complejidad polifónica enganchó a las capellanías populares hasta en las parroquias más apartadas, para cuyo acompañamiento el armonio resultó un instrumento imprescindible²⁹⁶. Inmersos en esas actividades enmarcaba Orueta sus expediciones a los pueblos circundantes a Bilbao en la década 1880-1890:

"Otro campo de actividad musical en casa de Juan Carlos [Gortazar] eran las misas que preparábamos para cantar en las fiestas de los pueblos en que, como

²⁹¹ - Por ejemplo, eran organistas de las parroquias de Bilbao en 1899: Aureliano Valle en Santiago, José Luis Ansón en San Antón, Cástor Gorrichategui en Santos Juanes y Amadeo Valdés en San Nicolás; datos extraídos de ARTAZA, Cesareo: *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico comercial*. Imp. J M^a Vivancos, Bilbao, 1896, p. 82.

²⁹² - El armonio debe su invención a Debain en París 1842 según BAINES, Anthony: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus, Madrid, 1988 [1961], p. 122. Pueden consultarse también PEDRELL: (1894), entrada "Armonium" pp. 24-25; y TRANCHEFORT, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 287-288.

²⁹³ - Generalmente los armonios conservados actualmente adolecen un cuádruple mal: una consideración menor, un avanzado estado de deterioro, carencia de restauradores e inexistencia de un catálogo que los revalorice y les desagravie. Dentro de los límites de Bizkaia son posibles de admirar algunos magníficos ejemplares que reposan el sosiego de su vetustez en rincones de parroquias rurales como Ajangiz, Bernagoitia o Busturia.

²⁹⁴ - N.B. (27-IX-1895): "Almacén de música Dotesio. Para formarse una idea de la grandísima aceptación que tienen los Armonios vendidos por la casa Dotesio, basta indicar que en un solo día de esta semana ha vendido 21 ejemplares de tan solicitados instrumentos". Algunas noticias del Noticiero Bilbaíno que recogen su uso en otras comarcas vizcaínas: Burzeña (1894), Barakaldo (1895), Algorta (1898), Barrika (1898 y 1899), Mungia (1898), etc.

²⁹⁵ - "27. Es necesario, para prestar mayor eficacia al canto romano, que se le apropie un acompañamiento de órgano o armonio que, respetando íntegramente su constitución tonal y rítmica, avalore y realce la sencillez de sus melodías." en OLMEDA, Federico: *Pío X y el canto romano*. El monte Carmelo, Burgos, 1904, p.132.

²⁹⁶ - Lorenzo Perosi (Tortona, 1872-1956), Vicente Goikoetxea (Aramaio, 1854-1914), Julio Valdés (Vitoria, 1877-1958). Sobre la revolución que el primero estaba trayendo a la música religiosa se escribía en N.B. (4-III-1899): "El joven y eminente compositor Perosi...". Otras Misas cantadas en Bizkaia fueron las de Eslava, Iruarizaga, Montonno, Arriola, Cesar Frank,... En Abando se citan por primera vez en N.B. (11-X-1880), en Begoña en N.B. (11 y 23-XI-1881, en Zorrotza en N.B. (3-X-1885), etc. Todavía hacia 1984 año en el que intensificamos el trabajo de campo por Durangaldea, al entrevistar a ancianos organistas y vecinos de diferentes pueblos recordaban todos esos coros parroquiales y capellanías con sus repertorios específicos; ver BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el Duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986, pp. 22-31. Aún ampulosos y apabullantes por solemnes, esos repertorios eclesiásticos y coros llegaron más menguados a la misa en latín que escuchaba en mi temprana infancia de los años sesenta en Legutiano (Araba). Versionaban la Misa de Angelis de HÉBERT, Jean & POTIRON, Henri: *Accompagnement du Kyrieale Vatican*. Société Saint Jean L'Évangéliste & Desclée et Cie, Paris, 1929.

Bedia, Portugalete, Plencia... teníamos amigos. El *cachet* era una comida con limonada para toda la capilla: 3 tenores, 3 bajos, 4 o más entre violines y violonchellos, armonium o piano u órgano como en la misa de Gounod..."²⁹⁷

"Quedamos agradablemente sorprendidos al escuchar en la iglesia parroquial [Amorebieta-Etxano] una misa perfectamente cantada y en la cual sobresalieron las preciosas voces de los Sres. D. Juan Abaitua, D. Casimiro de Jausoro y D. M. de Larrea, dignamente acompañados el armonium por un hijo de este último."²⁹⁸

Otras noticias entresacadas de las gacetillas del Noticiero Bilbaíno lo destacan por ser un instrumento acompañante en oficios en iglesias o en campaña y refieren su presencia novedosa en la ermita del Carmen en Sestao costeado por los Srs. Ibarra (1880), en la plaza de Gernika para el canto de un entierro (1884), en una Misa cantada en El Regato (1894 y 1895), ídem en Burtzeña (1894), en la inauguración de la iglesia de San Vicente de Barakaldo (1895), en una Misa cantada en Barrika por San Blas (1898 y 1899), hablan de un oficio con armonio y coros en una peregrinación de Mungia (1898), del canto de una Misa a cuatro voces en Sodupe por San Lorenzo (1899), etc.

Música Religiosa

En lo referente a religiosos en activo entre 1880 y 1930 dentro la música vasca el elenco que presenta Arana Martija es apabullante²⁹⁹. Algunas organistías estuvieron restringidas a ellos como integrantes de las huestes de la Iglesia pero con las contraprestaciones del trabajo de apostolado. Seguramente este dominio del tablero interno fue decisivo en el énfasis que asistió al fenómeno de las Misas Pontificales comentado. Gozaron de una profunda raigambre también entre las capas populares del País Vasco de la época y si, en general, fueron de escenificación interna al templo parecían suponer un alejamiento de la piedad intimista. Salvo excepciones, estos músicos religiosos no se limitaron al mundo de lo culto ya que al ser compositores prolíficos no desdeñaron el abordaje de otros géneros fuera del escolástico (instrumental, vocal o coral) como la música de banda, la del teatro musical (zarzuela u ópera) o la de rango más de consumo popular (chistu, *zortzikos* y músicas de concursos como habaneras, etc.).³⁰⁰

Continuando dentro de este ámbito eclesiástico se ha de añadir que también hubo ilustres teóricos como el agustino P. Eustoquio de Uriarte que influyeron con sus publicaciones en la renovación de la música sagrada y en la organización de congresos en ese sentido de amplia repercusión³⁰¹. Recogiendo el testigo del anterior el P. Otaño fue el

297- ORUETA: (1952), p. 79.

298- N.B. (27-VII-1882).

299- ARANA MARTIJA: (1987), pp. 234-270.

300- Aunque escasos, también hubo seculares centrados en componer música religiosa, véase ARANA MARTIJA, José Antonio: *Bernardo Gabiola* (Berriz, 1880-1944). CAV, Bilbao, 1880.

301- Algunas de sus publicaciones más importantes fueron: URIARTE, P. Eustoquio: *Tratado de canto gregoriano*. ¿?, Madrid, 1890; *Estética y Crítica Musical*. Juan Gili, Barcelona, 1904; y por su repercusión pública en lo local la inclusión

alma mater de los Congresos sobre música Sagrada (Valladolid, 1908; Sevilla, 1909). Desde su *Schola Cantorum* creada en 1910 en el Seminario de Comillas adoctrinó a generaciones de estos músicos que luego se distribuyeron por las parroquias de Bizkaia y otros territorios. Sus publicaciones Antología Moderna Orgánica Española y la revista Tesoro Sacro Hispánico³⁰² editando un corpus organístico monumental, abastecieron con un repertorio actualizado los archivos de muchos indtrumentistas en ejercicio con un trigo ya trillado en las nuevas normativas.³⁰³

Piano

Francisco Richter fue un descendiente de aquellos "alemanes y austriacos [que] ha habido también en todas épocas especializándose varios de los primeros en el comercio de ferretería..., en minería, maquinaria y electricidad..., habiendo todos sido raíz de familias que son ya hoy muy bilbaínas"³⁰⁴. Si damos pábulo al texto de la publicidad que asiduamente insertaba Richter en el Noticiero Bilbaíno, este fundó un Almacén de instrumentos musicales en 1858 en la calle Santa María nº 12 de Bilbao que presuntamente fue durante bastantes años el de mayor entidad de la época en la Villa (aunque siguió rigiendo otros negocios como suministro de materiales de construcción, ferretería, quincalla, etc. Fig. 55).³⁰⁵



Fig. 55

Ya en plena actividad en aquellas lides, en 1863 figuraba en un expediente judicial peritando un inventario de instrumentos musicales por motivo de una herencia de Juan Amann Palmer³⁰⁶ y en 1870 pleiteaba denunciando a los sustractores de un "piano vertical de palo rosa de siete octavas del fabricante Anger de Barcelona para un vecino de Santander metido en una caja de marca FR". A pesar de su peso, vecinos de Zorrotza (jurisdicción de Deustu) se habían apañado para buscarle otro dueño al rapiñarlo de un vapor naufragado por culpa de los bajíos y las cambiantes barras de marea de la Ría

de al menos siete artículos sobre "La Música Religiosa en España" en el Noticiero Bilbaíno entre el 16 de agosto y el 21 de noviembre de 1896.

³⁰²- ARANA MARTIJA: (1987), pp. 236-237.

³⁰³- El editor y punto de venta de una de ellas estaba ubicado en Bilbao y su anunciaba en HERNANDEZ, Adrian & LAFARGA, Saturnino: *Anuario-Guía de la provincia de Vizcaya*. Edición de los autores, Bilbao, 1913, p. 289: "MUSICA SACRO HISPANA, Gran Vía 8, Directores Mar y Cía. Revista mensual litúrgico musical, órgano de los Congresos Españoles de Música Sagrada. Con la aprobación eclesiástica. Publica en cada número 16 páginas de texto y 8 páginas de música, rigurosamente litúrgica y apropiada para parroquias, comunidades, etc. Los mejores músicos, críticos musicales y gregorianistas colaboran en esta revista. Suscripción anual 6 Pesetas."

³⁰⁴- ORUETA: (1929), p. 319.

³⁰⁵- N.B. (30-V-1888).

³⁰⁶- AHDB. Fondo Judicial. 1846/5, 1863.

(suceso nada extraño ya que se reproducía frecuentemente hasta que se acometió su dragado).³⁰⁷

Sirva este rocambolesco caso para hacer constar la existencia de una línea mercantil de pianos Barcelona-Bilbao con distribución a otros puntos ya en 1870 que se serviría, previsiblemente, del transporte por el tren Tudela-Miranda-Bilbao (1864) empalmado con Barcelona. En la década de los 80 del ochocientos también hubo otros almacenes musicales como el de Montoro (1881) también vendedor de pianos (Piazza). Hizo de puente con su sucesor Dotesio (1886) un hábil comerciante capaz de superar el listón autoimpuesto de vender 1100 pianos para 1900.³⁰⁸

El dato de ventas avala la fuerte implantación de un instrumento que prolongó su monocultivo finisecular en la Península y en Bilbao, en particular, durante setenta años más. En la gran consideración del piano y su literatura, artículos musicales tan entrañables para la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron mucho que ver los compositores románticos que le dispensaron una considerable versatilidad expresiva. Fomentaría esta oleada la pertinaz propaganda de Dotesio que inundó el mercado de todo tipo de partituras con sus reducciones para piano por sus sucursales en muchas capitales y provincias (Sanatnder, Valladolid, Logroño,...). Pero quizás esa abrumadora presencia que se trasladaba a lo doméstico -Dotesio se vanagloriaba de haber vendido al mismo cliente 4 y 5 pianos- refrenó su presencia en lo público. Dado que no hemos hecho ningún cómputo exhaustivo de la programación de conciertos del periodo 1880-1900 solo podemos decir que tomando como base la lectura de sus programas y convocatorias tenemos la sospecha relativamente fundada de que los artistas y combos que actuaban en estos circuitos musicales eran de muy variado tipo.

Si al menos desde 1870 se comercializaban pianos verticales en Bilbao, el empaque que tenían los de cola les llevó a un pico de ventas en el periodo 1884 -1886³⁰⁹. Por el contrario, ante la avalancha de pianos nuevos, el uso de los antiguos modelos de mesa remitió definitivamente (Fig. 56) y sus propietarios se desprendían de ellos la desesperada mediante anuncios en prensa no sobreviviendo a 1900³¹⁰. El volumen del mercado de pianos (compra y alquiler) generó en su derredor otro subsidiario de recomponedores y afinadores a veces estables o itinerantes³¹¹ y transportistas al menor

³⁰⁷- AHDB. Fondo Judicial. 1338/8, 1870.

³⁰⁸- Ya desde años atrás venía resaltando periódicamente estas metas acumulativas de ventas en el N.B.: "800, 900, 1000 y 1100 pianos vendidos".

³⁰⁹- Venta de piano de 6 octavas para estudio N.B. (15-I-1878) y varios más. Piano Erard de conciertos en Dotesio, en N.B. (5-X-1884). Piano de cola Pleyel en la Sociedad El Sitio, en N.B. (28-II-1886), Dotesio cedía un piano de cola para recaudar fondos para el Colegio de ciegos u Sordomudos de Deusto N.B. (17-VIII-1895),

³¹⁰- "Pianos de mesa baratos en Dotesio" en N.B. (21-I-1886), "Venta de piano de mesa" en N.B. (14-I-1891); "se vende piano de mesa y armonio de transporte" en N.B. (9-I-1896), "Se vende muy buen piano de mesa en 80 duros en calle Ronda N.B. (24-IV-1896), otro en Astarloa N.B. (22-V-1896), Dotesio otro en 60 Pesetas N.B. (8-VI-1896), otro en venta para preguntar en Administración del N.B. (9-VII-1896),etc. .

³¹¹- N.B. (30-X-1881) y (17-XI-1882). Algún afinador perdía sus herramientas en una calle de Bilbao según N.B. (14-VII-1893). Anuncio de afinador en N.B. (19-X-1893), (23-VI-1894), etc.

postor. Señalaremos como curiosidad que durante algún tiempo en la calle Tivoli de Bilbao estuvo instalada una fábrica de pianos.³¹²



Fig. 56

Entre la clase social burguesa fluían vaharadas de culturilla organológica pianística a la que la prensa daba pábulo haciéndose eco de las polémicas en las que se enzarzaban sus vendedores. Estos se permitían desestimar las marcas que distribuía la competencia aireando sus opiniones en el periódico; así que cuando fue atacado el vendedor de "los pianos Bernareggi"(1894) por sus deficiencias de fabricación³¹³, respondió hirientemente que "con la marca Chassaigne Freres se las daban de franceses quienes los construían en Barcelona". Por ello no faltaron procesos judiciales entre Dotesio (María Muñoz 8) y Enrique García (instalado en Gran Vía 8, 10 y 12) que se hacían la competencia directa en lo musical.

Más contemporizadores y quizás útiles para usuarios y usuarias pudieron ser artículos como "El uso del pedalero del piano" (1896)³¹⁴, o "Curiosidades. Cómo debe cuidarse un piano" (1898)³¹⁵. En otro orden de cosas, un anuncio en el periódico de una venta en 1899 nos da una interesante referencia organológica sobre la introducción en el mercado del nuevo sistema estructural de sus arpas. Con este cambio se evitaba el previsible deterioro que la invasión de carcoma producía en su madera dado que en la construcción de las cajas acústicas intervenía ese mismo material en cantidades importantísimas:

"Se vende un piano extranjero con cuerdas cruzadas y clavijero de metal. Plaza Nueva 4 bajo."³¹⁶

A diferencia de José Aranguren (Bilbao, 1821-1903)³¹⁷, para la inmensa mayoría de pianistas que no alcanzaron la gloria de los grandes escenarios (si es que estos son un ascensor hacia la otra) por falta de padrinos, genialidad o de ambos, y pretendían vivir

³¹²- N.B. (30-VI-1893).

³¹³- N.B. (14-X-1894).

³¹⁴- N.B. (2-VI-1896).

³¹⁵- N.B. (2-XII-1898).

³¹⁶- N.B. (17-IV-1899).

³¹⁷- José Aranguren nació y murió en Bilbao pero ejerció casi toda su vida docente en el Conservatorio madrileño. Entre sus obras destacaron el muy usado Método de Piano (1855), Prontuario del cantante e instrumentista (1861), Guía práctica de Harmonía (1872); una biografía de la época por JAIZQUIBEL, Luis en *La Vasconia* (107, 1896), p. 416. Al final de sus días fue socio del almacén de música de Bilbao Arrue y Aranguren en Bidebarrieta 12 abierto al público al menos entre 1890 y 1900.

de sus méritos musicales, solían ofertarse otras posibilidades laborales, nunca excesivas, además de las organistías y las clases particulares. Copiamos algunas del Noticiero Bilbaíno: "Pianista entretenedor en el Café Brillante" (1893), "Vacante de profesora de piano en colegio de monjas" (1894), "Pianista del Colegio de Sordomudos (cubierta por Antonio Puy en 1895)", "Pianista entretenedor en la Sociedad Tradicionalista" (1895),... También lo hubo en la Sociedad El Sitio y en Sociedad Bilbaína, y con la llegada del cinematógrafo en algunas salas de proyección.³¹⁸

Y como nos lanzamos por el tobogán de la descripción organológica enmarquémosla en la atmósfera del siglo de los inventos -y algunas veces monstruos como los que se exhibían en los tenderetes de las barracas de las fiestas patronales- en el ambiente que construía el Noticiero Bilbaíno bastante atento a enorgullecer a su público con mensajes que asimilaran novedades y progreso: "Piano-orquesta automático en Lieja con 20 canciones" (1880)³¹⁹, "El órgano más grande del mundo" (1884)³²⁰, "Piano de doble cola inventado en USA"(1884)³²¹, "El violín transpositor de un zaragozano" (1887)³²², "Piano transpositor de venta en Dotesio" (1889)³²³, "Proporciones gigantescas de un piano descargado en la estación de tren de Abando" (1894)³²⁴, "Mr. Giorgi inventa una flauta cromática sin llaves" (1896)³²⁵, " Aparato musical *Orchestina Bozza* en el Café Universal de Vitoria ³²⁶, "Uso del aluminio para la fabricación de instrumentos de viento" (1896)³²⁷, "Curioso piano luminoso para la Exposición de París" (1898)³²⁸, "Instrumento monumental auto-electro-polífono de Zibordi (Italia) que para trasladarlo hacían falta dos vagones de tren" (1898)³²⁹, etc.

2.2.1.3. Bandas de Música

En su libro *Música Vasca*, Arana Martija despachaba en un pequeño epígrafe de 22 líneas (dentro de un libro de 424 páginas) el tema de las bandas de música en el País Vasco. Concluía el párrafo con el siguiente dato "[Cuando] en 1929 se creó la Asociación Vasco-Navarra de Directores de Bandas Civiles... había... 68 bandas en el país"³³⁰ (que podrían estar implicando a unas 2.400 personas por poner una media de 35

³¹⁸ - Santos Intxausti era pianista entretenedor en la Sociedad El Sitio *N.B.* (VII-1888). Timoteo Urrengoechea (Bermeo 1899-1993) ejerció en el Cine Fantasio de Barakaldo y luego en el Buenos Aires de Bilbao con una pequeña orquesta según GUERRERO, Marisa: "El maestro Urrengoechea será homenajeado hoy por sus 90 años al servicio de la música", en *El Correo español- El Pueblo vasco* (21-XI-1989).

³¹⁹ - *N.B.* (17-XII-1880).

³²⁰ - *N.B.* (20-III-1884).

³²¹ - *N.B.* (5-VIII-1884).

³²² - *N.B.* (9-X-1887).

³²³ - *N.B.* (27-VI-1889).

³²⁴ - *N.B.* (1-VIII-1894).

³²⁵ - *N.B.* (23-III-1896).

³²⁶ - *La Vasconia* (30-I-1895).

³²⁷ - *N.B.* (15-IX-1896).

³²⁸ - *N.B.* (14-I-1898).

³²⁹ - *N.B.* (21-IX-1898).

³³⁰ - ARANA MARTIJA: (1987), p. 195.

personas por agrupación). Nos quedaremos sin dilucidar la duda de si tan poco detenimiento obedecía a que no las consideraba un fenómeno que cupiera dentro del contenido del título del libro o que, simplemente, caían fuera de su interés. Al fin y al cabo, estas agrupaciones consumieron de diversas maneras las energías de muchos de sus biografiados por haber sido directores, músicos instrumentistas o compositores de piezas para ser laureadas en repetidos concursos de Euskal Herria e incrementar de esa manera su acervo musical.³³¹

Una vez más se ha de reconocer que las bandas de música tienen un pasado documentado periódicamente en el País Vasco de casi dos siglos. Como agrupaciones que combinaban instrumentos de viento madera con los de metal sonorizaron el paso de ejércitos y sirvieron para solaz de militares y paisanaje de las clases humildes y burguesas en el tiempo de mudez de fusiles; desde 1880 en adelante su incremento fue exponencial³³². En todo ese intervalo, los primeros datos han llegado de la mano de observadores de las bandas de los regimientos de los ejércitos extranjeros que trasegaron a reponer a Fernando VII frente a los abanderados de la Constitución de Cádiz³³³. Menudean bastante más estas mismas apariciones en textos de la primera guerra carlista y, sobre todo, las inquietudes emuladoras del paisanaje que gustaba de acomodarse a ese formato como humildes músicos en agraz en pequeñas charangas que se intitulaban "Filarmonía", "Compañía, Asociación o Sociedad Filarmónica" como la de Eibar (1831), Santesteban en Donostia (1839), la de Estella (1843)³³⁴ o la de Areatza a mediados de ese siglo XIX mucho antes de que acabaran siendo únicamente "La Música".

Muy al contrario de lo que afirma Arana Martija en su pequeña reseña antes comentada de que "a mediados del siglo XIX existen bandas particulares en casi todas las poblaciones importantes del país" nosotros no somos tan optimistas. Hasta donde conocemos, en Bizkaia son contadísimos los signos de existencia de estas agrupaciones con anterioridad a los años ochenta de aquel siglo; cuando los hay son datos fragmentarios y a esos grupetos no se les puede atribuir más que un tamaño reducido y una perdurabilidad mínima en el tiempo ya que a nada contribuyó la inestabilidad del siglo. Son muestras de estos conatos los datos de una "Banda Municipal" en Otxandio presente en la romería de Urkiola del año 1856 con motivo de una gran sequía resuelta ese mismo día³³⁵; unos expedientes de 1860 y 1861 dejan entrever compras de

³³¹ - Por ejemplo el pasodoble *Euskal Festara* de Usandizaga premiado en Eibar en 1908, entre cien casos más.

³³² - La propuesta de Adolphe Sax para que las bandas militares francesas pasaran a tocar los instrumentos metálicos por el inventados se efectuó en 1845 según KAMPMANN, Bruno: "Les instruments Sax", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (coord.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, París, 1997, p. 67.

³³³ - SANTACARA, C.: *Navarra 1813: El país que vieron los soldados británicos de Wellington*. Altafaylla, Tafalla, 1998.

³³⁴ - VILLAFRANCA BELZUNEGUI, Rosa: *Estella y su música. Julián Romano Ugarte*. Edición del autor?, Estella, 1999.

³³⁵ - VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del santuario de los SS. Antonios de Urkiola*. Imp. Montepío Diocesano, Vitoria, 1932, p.52.

instrumentos en Plentzia y Amorebieta-Etxano³³⁶, y el vislumbre de algún otro intento de articulación en Areatza, en Markina y en Lekeitio:

“[1865] Gratificación con una onza de oro a los músicos de Marquina llegados a la Villa para amenizar la estancia de los Reyes. Al año siguiente, varios jóvenes solicitaron formar una charanga o música, y el apoyo económico del Ayuntamiento para la compra del instrumental. Sería retribuida de los fondos municipales con 1200 reales anuales, imponiéndoseles la obligación de tocar determinados días, aparte de los domingos y fiestas de julio y agosto, desde las 6,30 de la tarde hasta la oración, debiendo contar la banda con 20 músicos al menos.”³³⁷

En la capital Bilbao el cómputo es algo más abundante porque las perspectivas de tajo retribuido también lo eran. Resumimos algunos datos históricos: fuentes consultadas por Irigoien citan una brillante música de los paisanos armados de esta Villa (1830), una fanfarria de la Milicia Nacional local (1839), una banda de profesores del pueblo (1851), una de la Casa de Misericordia (1862), la Banda de "La Armonía" (1862-1867), y la Banda de la plaza de toros (1867)³³⁸; todas ellas fueron bandas ocasionales sin proyección en el tiempo que sepamos. Por el contrario, hemos rastreado una Banda Municipal en Abando que en esa década de los 60 del ochocientos prodigó sus actuaciones por ese Municipio hasta su Anexión a Bilbao en 1870.³³⁹

Por su parte Carmen Rodríguez refiere algunos antecedentes de la Banda Municipal de Bilbao señalando en la lejanía a:

"Federico García [como] director de una banda de música en 1867 contratada por el Ayuntamiento de Bilbao para conciertos domingos y festivos por la mañana en el Arenal por 12.000 reales al año... Dimite en 1872 porque, al parecer ganaba más dinero en el teatro que en el reparto de la subvención municipal.”³⁴⁰

Desde luego Federico García Amorrosta (¿? - 1913) fue un personaje nuclear en el mundillo de la música de consumo en Bilbao en toda la segunda mitad del siglo XIX. Su vinculación con el Ayuntamiento que venía de antiguo, le facilitó el camino para manejarse bien en la obtención de contratos para sus agrupaciones y así solventar las necesidades de este tipo de sonorización en lo municipal hasta que este creara su propia

³³⁶- AHDB. Fondo Administrativo, Plentzia. 2537/3, 1860 y Fondo administrativo, Amorebieta-Etxano. 1786/10, 1861.

³³⁷- OCAMICA GOTISOLO, Francisco: *La villa de Lekeitio*. DFV, Bilbao, 1966, p. 226. Probablemente se refieren a la misma visita de Isabel II y su séquito que venían desde Gipuzkoa y repetían el mismo remedo de su recalada anterior en Zarautz: "mientras que una banda de música formada toda de hijos del país recorría las calles en medio de los aplausos de sus compatriotas. Después de las 8 de la noche dieron una escogida serenata a los Srs. Diputados forales en el balcón de cuya casa ondeaba la bandera blanca de la Provincia con las armas de Guipúzcoa en el centro", extractado de *La Época* (9-VIII-1865).

³³⁸- IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III/2014), p.31.

³³⁹- Le dedicaremos un pequeño seguimiento en el Cap. IV, 4.2.2.3.3. Supresión de la Banda de Música de Abando.

³⁴⁰- RODRIGUEZ SUSO: (2006), p.21.

institución musical en 1895³⁴¹. Participó en la génesis de la Banda Santa Cecilia en 1879³⁴² de la que sería su director hasta 1887 pasando el testigo a Antonio Corto que, a su vez, lo transmitiría a su hijo Federico en 1924. De todos estos profesionales y de la importante visibilidad de esa institución en Bilbao y alrededores escribiremos largo y tendido en todo el Capítulo IV.



Fig.57

La otra banda de música civil siempre en competencia con la de Santa Cecilia en Bilbao, fue una institución nacida con el nombre de la Unión Vasco-Navarra que refundándose con los años tuvo también reconocidos directores. Puede considerarse la posibilidad de que tuviera como referente a una estudiantina del mismo nombre de la que ya se hablará pero, como banda consolidada, aparecía contratada para animar los primeros tiempos del Balneario de Las Arenas y su plaza pública. En 1880 cambió de nombre al de Banda Unión Artística siendo su director Miguel Figuerido (La Coruña ¿? - Donostia, 1895)³⁴³ quien provenía de la Banda de la Academia Musical Municipal de Bilbao de corta duración³⁴⁴. En 1884 cedía la batuta a Chavarri y Arilla para hacerse cargo de la Municipal de Irún. Al poco tiempo, en 1888 una fusión con elementos de la Santa Cecilia dieron paso a la Nueva Santa Cecilia que pronto quedó definitivamente nominada como "La Bilbaína" con Agustín Ortigosa como director (Fig. 57?).

Hacia 1894 un artículo del Noticiero Bilbaíno³⁴⁵ reflejaba un consenso extendido en los círculos de opinión de los exquisitos sobre las bondades y modernidad que convergían en las bandas de música en cuanto que suministraban sonorización y aleccionamiento

³⁴¹ - La faceta de Federico García como violinista se contempla en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 84/167, 1854; 2ª, 444/103, 1863; y, 1ª, 198/29, 1875. Metido en harinas de compraventa de instrumentos tras finalizar la guerra carlista le hallamos en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 515/52, 1874. Se asegura que era el director de la Policía Municipal en BASAS, Manuel: "La vida musical de Bilbao hace un siglo", en VERGARA, María Jesús (cord.): *La Sociedad Coral de Bilbao. 100 años de historia*. DFV, Bilbao, 1988, p. 288.

³⁴² - DE LA CAVADA MENDEZ DE VIGO, Agustín: *Guía de Bilbao para 1882*. E. Delmás, Bilbao, 1882.

³⁴³ - *N.B.* (6-XI-1895).

³⁴⁴ - Su ciclo duró entre 1879 (Exp. de su creación) y la subasta definitiva de sus instrumentos por el Ayuntamiento de Bilbao según se daba cuenta en *N.B.* (23-XI-1884). Para analizar su filosofía fundacional y problemática véase RODRIGUEZ SUSO: (2006), pp. 20-21.

³⁴⁵ - RUIZ DE LA PEÑA, Francisco: "Las Bandas de Música", en *N.B.* (3-VII-1894): "Apenas hay en España pueblo de algún viso o nombradía que no cuente con este recurso que tanto deleita los ánimos y dulcifica los sentimientos. Las provincias vascongadas se sobrepone a todas las otras en el número en las ventajas artísticas de ese medio de expansión y cultura. Sus hijos son músicos por condiciones de la vida libre que hasta ayer disfrutaron, por temperamento de raza y por tradición, jamás interrumpida y entusiasta siempre..."

musical no solo del espacio urbano de recreo sino de los festejos de los municipios³⁴⁶. Semejaba una justificación ideológica que adoquinaba el camino a la fundación de la Banda Municipal a llevar a efecto a fin de año en Bilbao y aplacaba las críticas al fuerte desembolso que iba a suponer.

En otro orden de cosas, las argumentaciones al uso sobre la eclosión de las bandas de música en el País Vasco -Ruzafa (1999), Rodríguez Suso (2006),...- pasan, en nuestra opinión, por una visión escorada hacia el único manejo de superestructuraciones marxistas. Estos autores cargan las tintas en resaltar la actitud de despotismo ilustrado de grandes industriales y poentados de la época que patrocinaban bandas directamente o a través de instituciones municipales³⁴⁷. Los dibujan embebidos en presupuestos ideológicos sobre el valor de amansamiento y elevación espiritual y cultural que podía suponer aprender el lenguaje y la práctica de este tipo de música para sus asalariados subalternos y convecinos.

Es evidente que existieron este tipo de patronazgos de los que "La Laureada Banda de la dinamita" de Galdakao, la de "Astilleros del Nervión" de Sestao³⁴⁸ o la misma Banda Municipal de Bilbao -esta última creada para el divertimento de clase- fueron ejemplos indiscutibles. También es cierto que hubo bandas, orfeones y rondallas que se incubaron y promocionaron en el seno de los ambientes socialistas y anarquistas que, además de contribuir a la ideologización de sus elementos, fueron los agregados prosélitos que sonorizaron las celebraciones puntuales de rigor desde mítines a la fiesta del 1-V. Pero apañar extrapolando todo el proceso de génesis en Bizkaia a estas interpretaciones es cuando menos reduccionista si se tiene en cuenta todo el campo en su conjunto.

No hay que olvidar que antes de darse estas circunstancias, las bandas civiles o fanfarrias que hubo fueron en su mayoría continuidad de las de los desmovilizados batallones carlistas e isabelinos al fin de la guerra de 1876 con todo su instrumental. De facto, Santurtzi, Ermua, Elorrio, Zeanuri,..., contaron con bandas de música que enarbolaban proactivamente el estandarte del carlismo con la Cruz de San Andrés incluida. Estas no fueron las únicas ya que otras poblaciones como Gernika³⁴⁹, Bermeo, Durango, Lekeitio, Areatza y Balmaseda al menos, contaron varios años con dos bandas de música subsidiarias ideológicamente de los antiguos bandos contendientes. En todos los casos, el propio agotamiento provocado por la dispersión de fuerzas, el desinflamiento ideológico y/o propuestas conciliadoras de patrocinio municipal consiguieran aunarlas en aras de unos actualizados objetivos de continuidad y calidad para hacerlas viables. En otros casos como Otxandío, las ideologías políticas quedaron

³⁴⁶- RODRIGUEZ SUSO: (2006), p. 22 y pp. 30-31.

³⁴⁷- Con la intención de encuadrar esta idea damos algunos datos cronológicos sobre la creación de bandas de música municipales o semi-patrocinadas en Bizkaia: Areatza (1881), Santurtzi (1883), Balmaseda (1883), Bermeo (1883), Portugalete (1884), Deustu (1885), Galdakao "La laureada de la Dinamita"(1887), Gallarta (1888), Ondarroa (1890), Getxo (1890), Lekeitio (1894), Valle de Trápaga-Trapagaran (San Salvador del Valle) (1894), Barakaldo (1894), Sestao (1895), etc., en una elaboración propia del autor.

³⁴⁸- RUZAF: (1999) p. 297: La banda denominada Astilleros del Nervión (Sestao) sobrevivió a la empresa homónima y desde 1895 pasó a denominarse "La Armonía".

³⁴⁹- N.B. (27-VI-1893), cita a la banda vieja y moderna. También en VELEZ MENDIZABAL, Josemari: *Sebero Altube*. RSVAP, San Sebastián-Donostia,1979, p. 53.

más diluidas y la convivencia musical interclasista (estudiantes de profesiones liberales, jornaleros y adolescentes) encontró suficientes aglutinantes multinivel socializadores e ilusionantes en la propia pertenencia al grupo, en la identidad generada en torno de lo local compitiendo en concursos o, sencillamente (¿?) en lo satisfactorio de la interpretación musical conjuntada y la aprobación de la audiencia.

A continuación de la disquisición anterior, podría discutirse si el mecenazgo institucional o privado que favoreció la proletarización del aprendizaje musical y el acceso a la práctica musical a través de la incorporación a una banda de música, derivó de una ideologización premeditada³⁵⁰. No creemos que ese fomento de la música respondiera únicamente a una directriz de clase sino a una concatenación de hechos que confluyen hacia una misma corriente. Compartimos que detrás del empeño de las instituciones vascas por la universalización de la educación en el último tercio del XIX (y dentro de ella la enseñanza de la música en las escuelas municipales vizcaínas y en orfanatos y colegios de ciegos) perseguían la mejora de las condiciones de vida y el crecimiento de las personas. En este mismo sentido, pertenecer a una banda de música aportaba, además de todos los estímulos comentados en el párrafo anterior, la posibilidad del estipendio promisorio compensatorio de otras dificultades asociadas como el ingrato aprendizaje musical, la adquisición del uniforme, los días de permiso en el trabajo para tocar en determinadas fiestas, etc.

Continúa pendiente la elaboración del censo de bandas de música y el cotejo o elaboración de sus monografías (en su mayor parte inexistentes). Seguidamente convendría evaluar ponderadamente el enorme peso específico de las bandas militares en circulación el último tercio del siglo XIX (Regimientos de Garellano, Castilla, Zamora, Toledo o África) respecto de número de actuaciones, visibilidad y funciones cubiertas en lo social con un análisis sobre la penetración durante décadas en los espacios festivos de baile y amenización por toda Bizkaia con sus posibles repertorios. Solo así podría darse veracidad a hipótesis de conjunto menos sesgadas que las que ahora circulan.

Como un avance de esta propuesta y para aclarar a qué nos estamos refiriendo y a esa labor de macla social, nos extendemos en una pequeña relación sobre la que en Bilbao tuvo mayor predicamento durante muchos años y que fue la Banda del Regimiento de Garellano. Este regimiento ya estaba destacado en los tiempos de la última guerra carlista en Bilbao como consta por la cesión de instrumentos que hizo el Ayuntamiento al agradecerle que hubiera amenizado gratuitamente a la población mejorando así su ánimo³⁵¹. Hasta 1887 fueron otras las bandas militares presentes en la Villa, sobre todo la del Regimiento de Zamora que cumplía con la amenización del Arenal, dar serenatas, sonorizar procesiones, los bailables de los Campos Elíseos, colectas por desgracias colectivas, inauguración de sociedades, dar conciertos por las onomásticas reales y, por supuesto, amenizar las fiestas patronales por pueblos de los alrededores.

³⁵⁰ - Puede consultarse una presentación sintetizada del tema en RODRIGUEZ SUSO: (2006), pp. 24-27.

³⁵¹ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª 197/20, 1875.

Cuando el Regimiento de Garellano regresó a la plaza de Bilbao, su banda de música se integró inmediatamente en la vida musical de la Villa, en las procesiones del Corpus, en los conciertos del Arenal y en los bailables de los Campos Elíseos como citas de obligada presencia. En 1895 la fundación de la Banda de Música Municipal les desbancaba del Arenal lo mismo que a la Santa Cecilia pero a partir de 1898 volvieron a ser por lo menos hasta 1910, la banda oficial de los Campos como ya lo habían sido entre 1887 y 1894. Durante esas décadas, el "zortzi" de Garellano fue todo un lugar común como personaje de la literatura costumbrista y en el *background* de mi tradición familiar por su incorregible perseverancia por bailes y paseos en el "levante de minas" (costureras, domésticas y años, Fig. 228).

El enorme éxito de respuesta del público a los eventos que sonorizaban bandas de música como las descritas, hizo que cada vez fueran más los municipios vizcaínos en los que se fundó una agrupación de estas características aunque en bastantes casos no llegaron a pasar de ser humildes charangas. Aún así y todo, la obligatoriedad de un periodo de preparación y ajuste musical dilatado para sus elementos conllevaba que sus actuaciones frente al público fluctuaran según una fortuna ondulante. Haciendo un seguimiento de sus programas festivos se observa que determinadas entidades -las más solventes entre ellas- fueron concertando actuaciones en determinados circuitos municipales consolidando un mercado local cuyo calendario redundaba en una mayor operatividad: había más ingresos y eso las estabilizaba. Su progresión de apariciones en aumento habla de una preferenciación sonora sobre otros instrumentos amenizadores en la fiesta de raigambre tradicional. Son ejemplos de estas yuxtaposiciones y de la creación de redes contractuales el caso de la Banda de música del Regimiento de África destinada en Orduña que además de tocar en las fiestas locales acaparaba San Salvador del Valle, La Arboleda (1893, 1894,...), el de "La Santurzana" que amenizaba su población base y Somorrostro, Nocedal,..., "La Lira de Barakaldo" tenía captado a Erandio,..., la de Deusto se presentaba en Begoña y Bilbao, la del Regimiento de Garellano acudía a Gallarta, Putxeta, Somorrostro, Bilbao,..., "La Armonía" de Sestao tuvo bastantes años la plaza de Las Arenas los domingos, etc.

Creemos ver un indicador del nutrido paquete de actuaciones que tenían las bandas de música municipales desde 1900 hasta los tiempos anteriores a la guerra civil (1936), en una de las condiciones que se hacían constar en las negociaciones anuales con los Consistorios vez tras vez. En efecto, un punto que siempre se ponía encima de la mesa de cara a facilitar el consenso entre ambas partes era el de que se contemplara cierta flexibilidad en la negociación del calendario anual. Prevenidos de esta manera, de coincidir día feriado en el pueblo con la invitación a que la banda acudiera a otro, en el tira y afloja con el alcalde podría llegarse a un acuerdo conveniente sin que nadie argumentase desconocimiento. Por similitud, esta condición se trasladó íntegramente a los contratos con los acordeonistas que invariablemente se la peleaban. La razón es obvia: los días de fiesta en un pueblo eran los de mayor recaudación posible del año o los del contrato más jugoso para una banda.

El periodo álgido de popularidad de las bandas de música fue propiciado por la organización de multitud de concursos que a copia de otros países proliferaron por doquier entre 1890 y 1910. Los más puntillosos distribuían a las asociaciones que quisieran participar en bandas mayores y menores según el número de elementos, más una tercera categoría de Charangas. Algunas bandas locales llegaron a animarse a participar en concursos internacionales como los de Baiona (1883), Tolouse (1895), Marselle (1897), Pau (1897), etc. Pero ya solo los interprovinciales daban más que de sobra para exhibir la buena preparación del conjunto: Bilbao (1882), Santander (1891), Durango (1886), Bilbao (1892 y 1896), Pamplona-Iruña (1894), Orditzia (1902), Gernika (1904), Eibar (1908), Bilbao (1910), Portugalete (1910), etc.

Esperamos que con lo presentado hasta aquí sobre las bandas de música se haya dado cumplida medida de la dimensión del fenómeno de las bandas de música. Un poco más adelante nos extenderemos algo más revisando algo de su repertorio pero nuestra parcial aportación sobre estos particulares se concentra en contextualizar la repercusión social que pudieron tener con su presencia en las fiestas de estas décadas en el bajo Nervión y otras comarcas como se verá al final del Cap. IV, 4.4.2.4.1. *Un trípode para la diversión: I Expansión del modelo festivo por Bizkaia. Baile dominical y Subasta de Plazas*. Finalmente decir que, en general, la banda de música local congregó y educó músicos que se proyectaron en otras subagrupaciones como orquestinas o acordeonistas reaprovechando repertorios aprendidos. Sirvieron, por tanto, como remachadoras de un gusto musical al reproducir repertorios que de otra manera nunca se hubieran escuchado debido al uso restringido de instrumentos de reproducción musical mecánica. Igualmente funcionaron como plataformas para popularizar literatura musical compuesta para la ocasión en concursos que estimaban la etnicidad musical vasca y con sus repertorios consolidaron géneros de baile de parejas muchas veces en contradicción flagrante con las ideologías exclusivistas que habían impulsado su nacimiento.

Orquestinas

La orquestina como agrupación musical amenizadora del baile es de tradición muy antigua en su versión con base de instrumentos de cuerda. Sus espacios propios hasta 1950 siempre fueron los salones privados, las fiestas particulares, la amenización de balnearios, de clubs y de locales públicos restringidos por el cobro de entrada y el derecho de admisión.



Fig. 58

Como una muestra ilustradora de lo dicho, en el Bilbao de 1876 el atractivo y la novedad de los repertorios de las orquestinas unidos al aumento de posibilidades económicas de algunos subalternos y el deseo de parangonarse a otras clases sociales imitando usos y consumos, desataban las preferencias populares frente a lo ya conocido. Lo relataba Mañé y Flaquer mostrando el declive de un gusto otrora compartido:

“La tarde de uno de esos días festivos después de pasar un rato de la alegre y franca expansión de los que bailan en la campa, trasladanse a unos jardines [los de los Campos Elíseos] donde mediante una módica entrada, van a bailar los artesanos de Bilbao. Allí vi., por primera vez, al tamborilero Arsuaga..., redoblaba con la gravedad del que desempeña una comisión importante. Los jóvenes de ambos sexos pasaban por delante de él con indiferencia para ir a bailar polkas y “americanas” al son de una orquesta. Me acerqué a hablarle y se mostró afligido del mal gusto de la juventud que prefería los bailes y músicas extranjeras a los bailes y músicas del país.”³⁵²

Estas orquestinas pronto serían relevadas por charangas de bandas militares o secciones de bandas de música en las que los instrumentos de metal con su potencia sonora se encargarían de hacer llegar los aires de moda a un gran público bien en veladas de interior bien en exteriores de plazas y pistas de baile pero siempre en locales privados. El Teatro Principal (luego Teatro Arriaga) tenía su propia orquesta contratada porque las compañías líricas giraban sin músicos; suponemos que el número de componentes se aproximaría a la veintena para alcanzar unos mínimos musicales y sonoros.

Pero nos queremos referir a otro tipo de formaciones circunstanciales en muchos casos a las que los teatros también daban trabajo. Normalmente se constituían como sextetos con diferentes empaquetados madera/viento de una misma bolsa de músicos polivalentes sirviendo a diferentes fines: veladas lírica en el teatro Principal con sexteto del maestro Espino (1883); orquesta para los bailes del Teatro Circo con José Martínez de director (1891), oquestina del maestro Ortega (1895), de Escribano (1895), de

³⁵² MAÑE Y FLAQUER, Juan: *El oasis. Viaje por Vizcaya al final de su etapa foral*. Librería Villar, Bilbao, 1967 [1876], p.147.

Ambrosio Fernández (1898); orquestina de Federico García para el Salón Teatro Romea (1883), de Cipriano Rosaenz (1893), de José Martínez (1895), orquestina de bailes del Teatro Arriaga, bailes en el Teatro Gayarre (1884), sexteto en el Café Colón (1887), bailes con sexteto en la Unión Vascongada (La Amistad) (1892 -1896), sexteto La Sirena en El Olimpo (1893), sexteto de la Sociedad El Sitio (1896), del Balneario Las Arenas, del Club Náutico, etc.



Fig. 59

2.2.2.1.4. Enseñanza de la música

Al hablar de los espacios de consumo musical de las clases populares (también medios para el acceso a su práctica vocal o instrumental) recordábamos la calle, la iglesia, el cuartel y el baile y espectáculos. Pero en Bizkaia en las Escuelas Municipales también se impartían clases de música pagadas por los ayuntamientos años más tarde de haberse clausurado la Academia Municipal de Música en 1883. Estas labores pedagógicas daban trabajo a varios profesionales cuyo seguimiento puede hacerse a través de las crónicas de la prensa sobre el estado de la enseñanza en el territorio.

Dentro de las campañas de valorización de la enseñanza, la prensa ponderaba satisfactoriamente los premios y notas de las diferentes escuelas dado que a fin de curso los infantes se examinaban ante un tribunal volante de todas las materias y solían constar los resultados de la asignatura de música (se les solía recibir con un coro de niños/as al empezar la visita). Del resultado de estas enseñanzas no tenemos datos pero ha de señalarse que el absentismo infantil a las escuelas era alto y el abandono escolar temprano. Guías y Anuarios de la provincia solían citar a algunos de estos profesores y profesoras de música repartidos por núcleos y zonas rurales. Si esto ocurría en la enseñanza pública, los colegios privados de niños, niñas y jóvenes (Fig. 60) también tenían sus profesores masculinos y femeninos para no quedarse atrás (1894).

Un personaje muy destacado y elogiado en Bilbao en esta vertiente de la educación musical a la infancia fue Manuel (Martínez) Villar de quien Arana Martija solo aporta el empeñoso dato de que nació en 1848³⁵³. En 1892 Villar se atrevía a hacer una demo con

³⁵³ - ARANA MARTIJA: (1987), p. 173. Sin embargo son de Villar varias publicaciones relacionadas con la enseñanza de la música como *Prontuario de Música* (1888), *Método de Solfeo* (1892), *Teoría Completa del Solfeo* (1894) que publicaba normalmente Dotesio. Durante más de tres décadas fue uno de los factótums musicales de Bilbao desde la composición, arreglos, coordinación de coros, bandas y eventos de todo tipo y así lo conceptuaba el *Noticiero Bilbaíno*. Es suyo el Himno a los Auxiliares de de Bilbao y multitud de piezas ligeras como los *zortzikos* "No te olvido" (1892), "*Laurac-Bat*" (1893), "*Lejos de Euskaria*" (1894), "*Viva Navarra*" (1896), "*A la madre*" (1896), "*Los hijos de Aitor*" (1896),

coro de niños y niñas para demostrar las excelencias de su nuevo método de aprendizaje musical; trabajó en su academia particular de Sombrerería hasta incorporarse en 1898 como encargado general de las clases de música de las escuelas municipales de Bilbao.

Antes y después de la academia de música de Villar hubo otras privadas o institucionales que se publicitaron en prensa como una anterior en Bilbao (1881), en Portugalete (1882, 1898,...), se enseñaba solfeo y canto en la Sociedad Coral (1887), antes de la creación del Colegio de Sordomudos y ciegos de Deusto ya se enseñaba música en la Casa de la Misericordia a los ciegos (1894), la Banda Municipal de Música estaba obligada a tener su propia escuela de música (1895), había una academia que se anunció largamente en Ronda (1895), otra fue la denominada Santa Cecilia. También se enseñaba música en las capellanías parroquiales, se daban clases de música en la Sociedad Laurac-Bat (1898), las impartía en su academia el Maestro Audraín (1898), en la Sociedad Coral de Bilbao (1898), en el Colegio de Sordomudos se ampliaba la enseñanza de música a todos los instrumentos de cuerda en 1898³⁵⁴ (Fig. 61), etc.



Fig. 60



Fig. 61

2.2.2.1.5. Tamborileros

Las funciones lúdico-sociales y protocolarias del tamborilero durante el siglo XIX de rango municipal o no, son bastante conocidas y han venido siendo revisadas por conspicuos estudiosos³⁵⁵. Afortunadamente el trabajo minucioso y con rigor va

"Así es Vizcaya" (1898), etc., y Jotas como las del Sitio de Bilbao, "A Garellano (1888), la mazurca "Alava", etc., algunas todavía muy recordadas.

³⁵⁴- El colegio contaba en 1905 con tres profesores de música (supuestamente a tiempo parcial): Roberto Celaya de solfeo y piano que era ciego, Enrique de Diego de órgano y armonía y Rogaciano Arzuaga de "txistularis y tamborileros" enseñando a 12 muchachos ya que las niñas se destinaban a labores y artesanías según la concepción de la sociedad de la época. En 1919 estos profesores se encargaban de 20 niños. Celaya continuaba en el puesto; en armonía y composición se había incorporado Sainz Basabe continuando también Arzuaga, estos dos últimos típicos músicos afanados en ocupar todos los bolos institucionales como se ve. Alguno de los muchachos se había colocado como organista o tamborilero (puestos respetables) según se comenta en sus memorias, XX.: *Memoria publicada por la Junta del Colegio de ciegos y sordomudos de Vizcaya. en 30-VI-1905*. Imp. Nicolás Zabala, Bilbao, 1905, y VVAA.: *Colegio de ciegos y sordomudos de Vizcaya. Memoria correspondiente al decenio 1909-1919*. Imp. JL Verdes, Deusto, 1919, p. 34.

³⁵⁵- GAITEROS DE PAMPLONA: *Ttuntuneros de Iruña*. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1993. BIKANDI, Sabino: *Alejandro Aldekoa (1920-96): Master of pipe and tabor dance music in the Basque Country*. University of London, Goldsmith College, 2000. ENRIQUEZ FERNANDEZ, José Carlos: "Historicismo, Positivismo y Tradición: La Música popular tradicional vasca y su historiografía (Siglos XIX-XX)", en *Historia Contemporánea* (36, 2008), pp. 33-56; Ídem: "La aparición del tamborilero municipal: Txistu y poder en los siglos XVII y XVIII", en *Txistulari* (172, 1997); Ídem: "El conjunto txistu-tambor y otras cuestiones de musicología instrumental en la alta edad moderna vasca (siglos XVI-XVII)", en *Txistulari* (203, 2005); Ídem: "La metamorfosis del tamborilero y sus publicísticas", en *Sancho el Sabio* (23, 2005); Ídem: "La formación de la orquesta tamborilera vasca. Sus contextos históricos y culturales (s. XVIII-XIX)" en *Musiker* (16, 2008). ENRIQUEZ FERNANDEZ, José Carlos & ENRIQUEZ FERNANDEZ, Javier: "Los aprendizajes tamborileros vascos. De las prácticas sensitivas y notacionales a las experiencias de los ministriles y las sagas musicales (Siglos XVIII y XIX)" en *Letras de Deusto* (127, 2010). RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la villa de Bilbao*. BBK, Bilbao, 1999. SANCHEZ EKIZA, Carlos: *Txuntxuneroak*. Altaffaylla, Tafalla, 2005.

deshaciendo muchos supuestos que como en tantos otros temas referentes al folklore vasco se deslizaron sigilosamente en otras épocas. Es por ello que en un ensayo moderno (2010) cuando se habla de cuestiones tan peliagudas como de "las prácticas sensitivas y notacionales" de ciertos tamborileros nos preocupe el cierto descuido con la conveniencia de tener bien dimensionado el tamaño del colectivo al que se aduce por periodos históricos. Igualmente, a nuestro parecer, es exigible estar ducho en la problemática de temperamentos y afinaciones, manejar las funciones de calendario del oficio del tamborilero en cada caso y no invisibilizar los roles básicos exigidos a muchos de ellos desde la clase plebeya como diversión y desde la Municipalidad como contención: la de servir de maestros de comparsas de bailes.

Y es que para lo que aquí nos interesa y ciñéndonos a la contemporaneidad entre siglos XIX y XX, diremos que solo contados afortunados fueron agraciados con el ósculo institucional al ser acogidos en su seno para asegurarse una serie de servicios musicales. Exceptuando estos escasos privilegiados de capitales como Pamplona-Iruña, Donostia, Vitoria-Gazteiz y Bilbao contratados a tiempo completo como músicos, el resto de los funcionarizados completaban la parte de su sueldo municipal de tamborilero con otros oficios dentro de la misma administración (maestro, organista, sacristán, relojero, alguacil, pregonero, cobrador de arbitrios, mensajero notificador, acompañante a los muchachos en las levadas obligatorias,...). De menor cualificación en la escala aún, el atabalero acompañante podía cumplir funciones municipales como notificador, pregonero, servicios de limpieza, montajes de todo tipo en la brigada, etc. Otras veces iba por cuenta del tamborilero (como en el caso de Arsuaga en Bilbao) que, teóricamente, entre las labores de pupilaje debía transmitir el oficio a veces cobrando un plus a la familia del atendido. Los ajenos a esta ubre redentora se ganaban la vida como el resto de los mortales labrando sus tierras, con el ganado, laborando de albañil, fontanero, sastre, jornalero, carretero, tratante o lo que fuera además de su dedicación a los bolos musicales.

La consideración popular del tamborilero llegó muy depauperada al horizonte de 1880 en el hinterland bilbaíno por muy ducho en notación y sensibilidad que estuviera Arzuaga. El declive del baile de cuerda o *Aurresku* y el contacto continuo y corrosivo del tamborilero con la fiesta siempre con unos emolumentos bajos no fueron factores que le aliviaran de esa tara y la contracción de la nómina de músicos se hizo alarmante. Probablemente por eso las vacantes de plazas a cubrir se multiplicaron ostensiblemente mientras que los puntos del mercado mejor gratificados de Bizkaia que eran Bilbao y sus anteiglesias circundantes, permanecieron blindados casi ochenta años controlados férreamente por el clan Arsuaga y repartido entre su gente³⁵⁶. Eran rémoras del tiempo del Antiguo Régimen con posibles raíces en la defensa del secretismo gremial del pasado y en el mantenimiento de un valor añadido dentro del espacio familiar a través

356- Nos extendemos sobre esta cuestión en el Cap. 4.2.2.3.2. Modificaciones del rol del tamborilero y en 4.2.2.3.4. Los últimos tamborileros de Abando. Un expresivo estado de la demanda de tamborileros sólo a través del N.B. lo da el siguiente listado: Durango (1880), Getxo (1880), Plentzia (1880), Markina (1881), Bilbao (1881), Castro (1882), Bermeo (1882), Portugalete (1884), Orduña (1884), Bilbao (1885), Castro (1886), Mungia (1890), Bergara (1893), Portugalete (1884), Mungia (1895), Zaratamo (1896), Busturia (1896), Gordexola (1896) Berango (1898), Barakaldo (1898), Plentzia (1899), Bakio (1899), etc.

de generaciones de oscurantismo que también afectó a otros instrumentos populares como la gaita³⁵⁷. Más exponentes de familias de tamborileros desde mediado el s. XIX que controlaban su hinterland fueron los Azpeitia en Areatza, Azkarate y Ezenarro en Abadiño, Amezua en Berriz, Bustindui y Bergaretxe en Durango, Ansola en Elgoibar y Markina, y Larrinaga en Bermeo.

Parte del desbloqueo de esta situación aconteció a partir de que Fiestas Euskaras³⁵⁸ y Juegos Florales³⁵⁹ fueran cogiendo carrerilla ya que en sus programas fue promocionándose la figura del tamborilero entronizado como símbolo paradigmático de la etnicidad musical vasca. Los concursos de interpretación y de composición para el instrumento solo o para banda completa (*Txistu* 1º, *Txistu* 2º, Silbote y Atabal) lo restituyeron a aquel podio y estatus en el hecho de encumbrarlo a un escenario, concederle la gracia de ser escuchado -y no solo oído- y evaluado. Este trato quedaba muy lejano de los parámetros manejados por Iztueta 70 años atrás.

Probablemente hubo concursos en otros momentos del siglo XIX pero el reposicionamiento del músico tamborilero para las instituciones que le mantendrían acogido entre sus nominados, obligaba a ser examinado con criterios parecidos a los de otras cribas asociadas a la música escolástica como oposiciones a organistas y maestros de capilla. De ahí que en esos certámenes se exigiera, como en algunas plazas importantes, leer a primera vista, repentizar a modo de baile o interpretar transcripciones de músicas para otros instrumentos ya conceptuados como ilustrados. Por contrapartida, salir exitoso de un concurso tenía la repercusión inmediata de una mayor consideración laboral. Algunos de ellos como los de las Fiestas Euskaras de Bilbao de 1896 trajeron secuelas de piques por la clasificación y desembocaron en desafíos entre los de Amorebieta-Etxano e Irún³⁶⁰ y entre los de Erandio y Portugalete que la prensa atendió puntualmente.³⁶¹

En un símil de lo que sucedía en el mundo de la música clásica con los concertistas virtuosos, se engrandeció a los tamborileros dándoles nombre propio en la fiesta por eso se señalaba en el periódico: "Afamado tamborilero de Segura en las fiestas de Ormaiztegi" (1894), "Cubas en Barakaldo y en Burceña" (1898) o "Cubas en La

³⁵⁷ - El artículo citado anteriormente a pie de página de los hermanos ENRIQUEZ FERNANDEZ: (2010) gira en torno a esta problemática y se puede seguir con mucho interés si se supera su verborragia.

³⁵⁸ - DAVILA BALSERA, Pauli & EIZAGUIRRE SAGARDIA, Ana: "Las Fiestas Euskaras en el País Vasco (1879-1936): Nuevos espacios de alfabetización", en DAVILA BALSERA, Pauli (cords.): *Lengua, escuela y cultura: El proceso de alfabetización en Euskal Herria siglos XIX y XX*. 1995.

³⁵⁹ - Sobre el origen catalán de los Juegos Florales desde una óptica de la época puede leerse el artículo aparecido en el *N.B.* (27-VII-1894).

³⁶⁰ - El tamborilero de Irun era Romualdo Gochicoa natural de Legutio. Para entonces ya había ganado el concurso de Pamplona-Iruña y la plaza de Irun según *N.B.* (15-VII-1890) y La calidad de estos tamborileros debió de ser muy alta ya que les hicieron grabaciones fonográficas en Donibane Lohitzun según *La Vasconia* (20-IX-1897).

³⁶¹ - *N.B.* (24-IX-1896). La fiebre de los concursos de tamborileros arrancó con el de Iruña-Pamplona de 1881. Le siguieron el de las Fiestas Euskaras (FE) de Bera (1881), Juegos Florales de Donostia (1882), FE de Bilbao (1882), FE de Donostia (1882), FE de Markina (1883), FE de Ondarribia (1883), FE de Durango (1886), en Iruña-Pamplona (1890), Fiestas patronales de Bilbao (1896), FE de Zumarraga (1899),..., prolongándose en el tiempo como en las FE de Ordizia (1906), en Sestao (1925), estos últimos solo como ejemplos de continuidad.

Cuadra" (1899)³⁶², "Bidegain en Basauri" (1899)³⁶³, "Tamborileros de Elgoibar en las fiestas de Algorta" (1899). Y para que quedara claro que nada de este beneficio era gratuito se les pedía que rindieran cuentas: "Basurko [tamborilero municipal de Donostia] ha presentado sus composiciones en San Sebastián que son obligación."³⁶⁴

Diferentes escritores en parecidas coordenadas culturales a la *Renaixença* catalana -pero renuentes a abordar aún a la cuestión lingüística- e impregnados de la nostalgia de la pérdida foral, desde 1880 en adelante abundaron en artículos de prensa descriptivos, literarios o líricos que reconstruían la figura del tamborilero en tonos elegíacos. Intermitentes en los primeros años fueron haciéndose más y más numerosos cuanto más perfilados se volvían los idearios del nacionalismo vasco en lo referente a música y bailes presuntamente identitarios por lo que le competía al tamborilero (cada vez más *txistulari*³⁶⁵) como sonorizador de los mismos. Algunos de ellos son: "El tamboril" (1880)³⁶⁶, "La música popular del País Vasco: El tamborilero" (1893)³⁶⁷, "Petición razonada para que el tamboril también amenice la parte nueva de la ciudad de San Sebastián" (1894)³⁶⁸, "El tamboril" (1897)³⁶⁹, "Bailes y Juegos" (1897)³⁷⁰, "¡El tamborilero!" (1899).³⁷¹

Envalentonados los tamborileros le hacían a todo: la comparsa de Sestao se ofrecía a tocar en la fiesta de La Caridad en Madrid (1893) mientras que los de Markina amenizaban una fiesta privada con *Aurrekus* en el balneario de Urberuaga (Bizkaia, 1894) (Fig. 207 y 209). Otros celebraban la llegada de los reyes a Donostia (Gipuzkoa, 1895), el éxtilo de una cacería de lobos en la Ultzama (Nafarroa, 1895), se acomodaban a una romería de calle en Vitoria-Gazteiz (Araba, 1897), expandían su área de influencia por el oriente de Cantabria (Sásamo, Ontón, Castro) (1895), o recibían a los pelotaris en los frontones de Iparralde (Fig. 62).

³⁶²- Bonifacio Cubas era natural de Gordexola y había ganado el primer y segundo premio en los extraordinarios concursos que el Ayuntamiento de Pamplona-Iruña organizó los años 1889 y 1890, según ARANBURU URTASUN, Mikel: *Txistulari de iruña*. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1993, pp. 38-39. En el de las Fiestas Vascas de Bilbao de 1899 quedó en primer lugar Elola de Zumarraga, y en segundo Cubas y Mugica de Bermeo ex aequo.

³⁶³- Bidegain, tamborilero de Amorebieta-Etxano había quedado ganador del concurso de Bilbao en la categoría de tamborilero solista, según *La Vasconia* (108, 1896), p. 433. Estos dos concursos de Bilbao tuvieron mucha repercusión en el mundo tamborilero porque se cruzaron apuestas para posteriores desafíos.

³⁶⁴- *N.B.* (11-V-1899). Esta andanada probablemente iba disparada contra los tamborileros de Bilbao o sus mentores pensando que vivían de la "sopa boba". Eusebio Basurko ya había publicado para entonces la 2ª serie de piezas para trío de silbos según *La Vasconia* (10-II-1896).

³⁶⁵- Se menciona la palabra "Txistulari" en Lekeitio (1896),

³⁶⁶- *N.B.* (10-V-1880).

³⁶⁷- XX. "La música popular del País Vasco: El tamborilero", en *La Vasconia* (5, 20-XI-93), p. 60.

³⁶⁸- XX.: "Petición razonada para que el tamboril también amenice la parte nueva de la ciudad de San Sebastián", en *La Vasconia* (14, 20-II-1894), p. 168.

³⁶⁹- ALGORTA, Chomín: "El tamboril", en *N.B.* (30-IV-97).

³⁷⁰- VELASCO, Ladislao de: "Bailes y Juegos", en *La Vasconia* (125, 20-III-1897), p. 207.

³⁷¹- ITURBE, A.: "¡El tamborilero!", en *N.B.* (6-II-1899).



Fig. 62

Sin embargo y como ya se dijo, los tamborileros de Bilbao y Anteiglesias cercanas llegaron muy mermados a 1875 ya que en Bilbao estaba Francisco Arzuaga "Xango" (1800-1881), en Deustu Miguel Arsuaga (1821-1884) y en Abando Felipe Larraza (1821-1876). Los gustos de la juventud contrastaban con unos ancianos en ejercicio de funciones de tamborileros en una disimilitud generacional insuperable a pesar de que los bilbaínos de bien le dedicaran un homenaje espontáneo al primero de ellos³⁷². En la comarca de Bilbao el baile romería del Antiguo Régimen había evolucionado hacia un negocio a muchas bandas a partir de la diversión diversificada para los usuarios asistentes. Los tamborileros solo estaban a pillar espacios de cobro, no a adaptarse.

La regulación en aquel espacio la impuso la fuerza de las circunstancias y Pedro Uría el sustituto de Arzuaga a pesar del elogio recibido por su elección y virtuosismo (1880)³⁷³, y de recibir el respaldo del público en el baile de la Plaza del Mercado Viejo (1881)³⁷⁴ se lo quitaba el año siguiente en ese mismo baile popular de las fiestas de Bilbao:

"Así como el paseo del Arenal está todas estas noches muy concurrido reinando gran animación con motivo de amenizarla una banda de música unas noches y dos músicas otras, la Plaza del Mercado está completamente desanimada a pesar de que allí tocan todos los días los tamborileros, y esta desanimación obedece a que este año no se ha situado en el indicado punto, como en los anteriores, una banda de música, que es la que principalmente atrae al público."³⁷⁵

Uría pronto dejaría de tocar en Albia (1883)³⁷⁶ y tras el ensayo de una breve excedencia ese año, dimitía definitivamente en 1885 para comenzar una carrera de tenor en Italia quizás espantado al ver las orejas al lobo³⁷⁷. Dos oposiciones sucesivas a tamborilero municipal de Bilbao no dejaban ningún ganador excelente y sí unas conclusiones que nos parecen alevosamente confusas al no satisfacer suficientemente al jurado las habilidades de los participantes en la primera,. De situación tan inestable la Corporación

³⁷²- *N.B.* (14-VIII-1880).

³⁷³- "Buena acogida de Uría tras la oposición a tamborilero de Bilbao", en *N.B.* (17-VI-1880).

³⁷⁴- "Éxito de Uría en la Plaza del Mercado", en *N.B.* (27-VIII-1881).

³⁷⁵- *N.B.* (21-VII-1882).

³⁷⁶- *N.B.* (20-I-1883).

³⁷⁷- "Dimisión del tamborilero Uría", en *N.B.* (3-X-1885). "Dedicación al canto de Uría", en *N.B.* (1-V-1886).

en Pleno sacaba partido con una decisión continuista concediendo el puesto al sobrino de Arzuaga y desechando así cualquier posibilidad de experimentar novedades.³⁷⁸

De aquí en adelante la repercusión del tamborilero en los bailes dominicales de La Casilla o Deustu fue prácticamente residual. Tras tantas idas y venidas, el nuevo rol funcional del tamborilero, el de tener que estar presente en la romería dominical compartida por mandato, se reprodujo de nuevo en La Casilla en los tiempos de la definitiva anexión a Bilbao después de 1890, pero en este caso no se le condenaba al albur del ¡sálvese quien pueda! Es decir, cuando se les incluía para completar sus horarios laborales se les aparejaban unos intervalos de interpretación exclusivos compartiendo kiosco con la banda de música de turno por lo menos sobre el papel.

En definitiva, los tamborileros seguían ostentando un estatus de relativa figura de autoridad frente a los desposeídos músicos de la romería que veían reducidos sus tiempos de recaudación para subsistir a los momentos en que los músicos patrocinados descansaban. Pero como se verá en otro lugar este reparto también se eliminó en su momento³⁷⁹. Tiene mucho más de elocuencia que de ninguneo un caso de 1894 con la queja de una cuadrilla que se reafirmaba en bailar un *Aurresku* en Deusto no pudiéndolo hacer porque el tamborilero estaba desaparecido, lo grave era que coincidía con el día del santo patrón de la Anteiglesia, San Pedro.³⁸⁰



Fig. 63

También avanzamos que la progresiva retirada del favor del público en el baile no fue el único matiz en lid que perfiló la figura del tamborilero entre 1880 y 1900 y por eso queremos incorporar otros elementos para completar el panorama de conjunto. Antes del rescate ideológico por el fuerismo y el nacionalismo emergente y su reubicación consiguiente, además de continuar con sus funciones de representación musical institucional consolidó un nicho específico temporal.

Cerca de 170 sueltos del Noticiero Bilbaíno. de ese intervalo nos refuerzan en la idea de que el tamborilero si mantuvo una parcela absolutamente exclusiva: la de adalid musical del baile del *Aurresku*, tanto de mujeres como de hombres. Esta retrospectiva

³⁷⁸- Descrito en extenso en IRIGOIEN: (2014), pp. 26-29.

³⁷⁹- De todas formas rescatar el papel de los tamborileros en La Casilla desde 1882 a 1923 se parece a querer entender la música de la Grecia clásica: tres citas para 42 años aquí, quince fragmentos para 600 años en el Peloponeso y continente e islas de la Hélade.

³⁸⁰- N.B. (30-VI-1894).

omnipresente y conspicua se yergue como ineludible primer acto (postrero a la Misa mayor si la hay) de consagración de cualquier fiesta profana, fuera de calle o patronal, a través de los años y de la geografía; analizar si fue desde la "reafirmación identitaria", "relegación" o "delegación" de los usuarios es una disquisición que no nos compete en esta ocasión.

Queda por discutir una importante cuestión organológica ¿dónde se compraba un silbo, chistu o *txistu* en 1880? Primero lo evidente y por ello lo más ignorado: la mayoría de ellos eran de boj, es decir, amarillos y no muy diferentes de los de otros lugares de la Península. Como este patrimonio organológico histórico es muy reducido, son por el momento imposibles de rastrear más allá de 1900 las convenciones de medidas y afinaciones de cada artesano que inevitablemente crearían múltiples problemas para la ejecución a dúo y a trío. Se sabe de varios torneros dispersos por el País que los fabricaron a la medida de su arte y que el cambio al uso del ébano (y al cocobolo y granadillo en los años 20) devino con el paso del siglo XIX al XX en un proceso de mejora no muy distinto al de la gaita navarra o al de la dulzaina metálica viniendo esta última desde la madera.³⁸¹

La propaganda de los almacenes de música bilbaínos no los incluían como productos en stock lo que no quiere decir que no los expendieran pues lo previsible de su poca salida lo hacía innecesario. La única noticia localizada a este respecto habla de la venta de *Txistus* (sic.) junto a cabañas y figuras de Nacimientos en el Bazar Arrilucea de la Plaza Circular nº 3 en 1899 que presentamos con todas las cautelas por desconocer qué se entendía bajo esa palabra al poder estar refiriéndose a instrumentos infantiles³⁸². Sin embargo hemos llegado a conocer catálogos para la venta de instrumentos por correo ligeramente anteriores a 1900 en que fabricantes franceses como Buffet, Martin o Robert los ofertaban fabricados en ébano y afinados a discreción del cliente.

2.2.2.1.6. Dulzaina³⁸³

Nuevas aportaciones

La dulzaina es un instrumento aerófono de doble lengüeta que, en su versión vizcaína, se ha venido fabricando en latón desde el último tercio del siglo XIX de manera muy discontinua. Su tañido en clave de romería desapareció en Bizkaia prácticamente con la

³⁸¹- Hay un par de fotos de estos antiguos fabricantes de Aranaz de cominezo de los años 30 en el libro OLAZARAN DE ESTELLA, P.: *Txistu. Tratado de flauta vasca*. Gráficas Ordorica, Bilbao, 1951.

³⁸²- *N.B.* (19-XI-1899).

³⁸³- Tres aproximaciones a la etnografía y organología de la dulzaina en la Comunidad Autónoma del País Vasco reseñables son: ARTAL, Alberto, ZUNZUNEGI, Iñaki & ZORRILLA, Iñaki: *La dulzaina en Bizkaia*. BFA/DFB, Bilbao, 1994; BELTRAN ARGÍÑENA, Juan Mari, "La dulzaina en Gipuzkoa", en *Cuadernos de sección. Folklore* (4, 1991), pp. 185-232; y BELTRAN ARGÍÑENA, Juan Mari: *Dultzaina Gipuzkoan: 1950. hamarkadan arte*. Herri Musikaren Txokoa & Erviti Musika Argitaletxea, Donostia, 2004. En el primero se recoge una breve introducción histórica del instrumento y un avance de su repertorio en Bizkaia. En el segundo, más centrado en Gipuzkoa, se repasa la biografía de sus fabricantes y la de sus ejecutantes más célebres desde finales del siglo XIX en adelante. El tercero amplía el anterior y añade material de repertorio. Para la gaita, la otra versión del oboe popular en Nafarroa sugerimos IRUÑEKO GAITEROAK: Julián Romano Ugarte. *Aproximación a su vida y obra musical*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990; y para Araba el más testimonial ASOCIACION CULTURAL LA GAITA: *Repertorio de obras inéditas para dulzaina de Jesús Martínez*. Asociación cultural La Gaita Laguardia-Alava, Bilbao, 1981.

guerra española de 1936³⁸⁴. Entre las causas más destacables de este paulatino y definitivo eclipse se han de mencionar la carencia de instrumentos, las restricciones para su uso, la desgana de una posguerra, su rusticidad frente al avance de gustos musicales más urbanos y, significativamente para nosotros, la competencia del acordeón disputándole la preferencia en las romerías.

A pesar de ello, cuarenta años después de ese marasmo, en torno a la organización del *Trikitilari Eguna* de Iurreta (1975-1997) y a la labor puntera de uno de sus últimos ejecutantes tradicionales Javier Santamaría (Bilbao, 1960), pudieron recuperarse las coordenadas de su práctica festiva a través de entrevistas orales y un amplio repertorio hibernando en la memoria musical y en los dedos de sus ancianos intérpretes. Afortunadamente, sobrevivían aún casi todos los más diestros dulzaineros de su generación que, a pesar de su longevidad y de demasiados años de silencio en público, mantenían una práctica musical hábil. El haberlos conocido en los tempranos años ochenta nos ayudó a valorar en su justa medida la verdadera importancia del rol que había jugado la dulzaina en el pasado manteniendo abiertos espacios lúdicos que, más tarde ocuparía el acordeón como ha quedado dicho.

Hasta donde conocemos, los dulzaineros fueron muy habituales en toda Bizkaia en la segunda mitad del siglo XIX al menos. Al ir rastreando las huellas del acordeón, antes de su introducción siempre pudimos constatar la presencia habitual de algún dulzainero de las inmediaciones documentado de forma oral, escrita, fotográfica u organológica. Fueron músicos de extracción completamente popular sin conocimientos del lenguaje musical y rara vez alfabetizados que acudían a las fiestas de pueblos y ermitas por cualquier rincón de costa o de interior, de zona vascofona o castellano-parlante, de asiento de emigración o de vetustas familias arraigadas en el solar ancestral.³⁸⁵

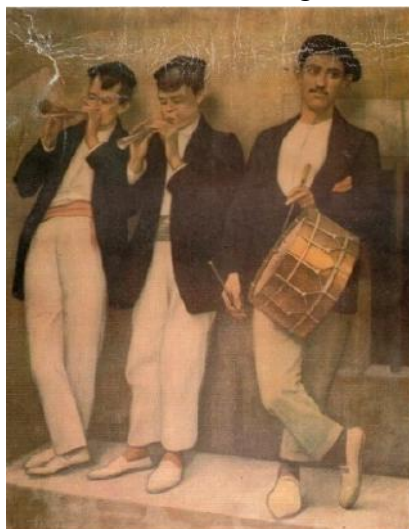


Fig. 64

³⁸⁴- "El acordeón diatónico le desplazó [a la dulzaina] de los ambientes tradicionales, que mantenía con vida propia al instrumento, sobre todo después de la última guerra" extractado de IRIGOIEN, Iñaki: "La dulzaina-gaita en Bizkaia", en ARTAL, ZUNZUNEGI & ZORRILLA: (1994), p. 59.

³⁸⁵- Opinamos que sería muy prolijo e inoportuno justificar las fuentes documentales y orales que sustentan las anteriores afirmaciones. Se puede repasar la presencia de la dulzaina en Busturialdea y Durangoaldea con más detenimiento en nuestros trabajos sobre estas zonas ya reseñados. Actualmente estamos completando el trabajo de campo en las zonas de Lea y Artibai; hay alguna mención en OCAMICA GOTISOLO: (1966), p. 227. Parecida situación

Habida cuenta de lo que se dirá sobre la dulzaina en el Valle de Arratia en el capítulo próximo, nuestra contribución a su estudio en el enmarque que contempla el párrafo anterior se explicita en tres campos concretos: Reflejo de su presencia por el territorio desde la prensa en ese intervalo y los fabricantes Pradere; seguimiento de la influencia de los concursos y de los gaiteros navarros para su reforzamiento local, y revisión desde la perspectiva literaria, musical y fotográfica.

1º Concedemos importancia al hecho de que un medio escrito se fijara en un instrumento aunque solamente lo citara tomando parte en algún evento (festivo, en el caso de la dulzaina) por lo que suponía de reconocimiento desde el estamento ilustrado. Si una vez hubiera sido una anécdota, dos una casualidad y tres un patrón, la acumulación progresiva de datos con la dulzaina sonorizando el baile detectada en esos medios ilustrados le confiere la certificación de una realidad musical más en acción. A la inversa, son pocos y dispersos los datos que poseemos de la primera mitad del siglo XIX que por el momento nos obligan a seguir manejándonos en el terreno de la especulación.

Por lo tanto concretaremos algunos jalones para esa segunda mitad del siglo XIX. Por de pronto encontramos una prohibición para el uso de dulzaina o tamboril en una sidrería de Mungia en 1848. El Ayuntamiento apercebido de que otros años se venía haciendo baile en dicho lugar con motivo del *txotx*³⁸⁶, decidía adelantarse y prohibirlo de antemano "en evitación de males peores"³⁸⁷. Con anterioridad a la fundación del Noticiero Bilbaíno en 1875 contamos con la mención de los dulzaineros en las fiestas de Bilbao de 1854 por Juan Carlos de Gortazar; los presentaba ligados a los pasacalles de gigantes y del recientemente incorporado Gargantúa en el especial día del programa que se llamaba "de Vaco", aditamento festivo que desapareció justo antes de la llegada de 1900³⁸⁸. Aquel mismo año había pagos a este tipo de músicos en Lekeitio por las fiestas de San Antolín.³⁸⁹

A partir del final de la guerra carlista fue frecuente que se contrataran dulzaineros o gaiteros³⁹⁰ para amenizar las fiestas de Bilbao trayéndolos a menudo de Nafarroa. Los

se dio en el valle de Mungia, según GUTIERREZ BILBAO, J.: *Historia de Munguia*, Tipografía Bilbaína, Bilbao, 1933, p.334. Para la Margen Izquierda del Nervión y Enkarterri hay dos libros fundamentales en este aspecto por sus informaciones puntuales y sistemáticas: ETXEBARRIA MIRONES, Jesús y Txomin: *Tradiciones y costumbres de las Encartaciones*. Edición de los autores, Balmaseda, 1997, HOMOBONO, José Ignacio: "Cultura obrera y subcultura popular en la cuenca minera vizcaína", en HOMOBONO, José Ignacio: *La cuenca minera vizcaína: trabajo, patrimonio y cultura popular*. FEVE, Madrid, 1994, y ARTAL, Alberto & ATEKA, Oier: *La dulzaina en Gordexola. Domingo Arza Lekanda: El último dulzainero de las Encartaciones*. Museo de las Encartaciones, Abellaneda, 2005. La dulzaina en el Valle de Arratia tiene cabida en el Capítulo III, Y para quien quiera recibirla la información, damos fe de que en el oriente cántabro, norte de Burgos, Valle de Orozko y Alto Nervión, más toda la zona fronteriza de Araba con Bizkaia o hemos conocido directamente a los dulzaineros o sabemos de su existencia hasta hace unos cincuenta años.

³⁸⁶ - Fiesta por el descorche de las barricas de la nueva cosecha de sidra.

³⁸⁷ - AHDB. Fondo Administrativo. J 1287/82, 1848/1912.

³⁸⁸ - GORTAZAR, Juan Carlos: 1920, pp. 168 y 171.

³⁸⁹ -IRIGOIEN, Iñaki: (1994), p. 55, extractado del Archivo Municipal de Lekeitio. Libro de Cuentas 1845-1860. Cuentas del año 1854.

³⁹⁰ - No es momento para discusiones semánticas sobre parecidos y diferencias entre dulzaineros y gaiteros. Está muy claro que para la mentalidad de la época -músicos populares incluidos- no había ninguna diferencia en cuanto a funcionalidad instrumental o de corpus musical como lo demuestra que en el concurso de las Fiestas Euskaras de Bilbao de 1896 se admitieran y premiaran a músicos de cualquier procedencia y herramientas. En textos y expedientes

encontramos con esa encomienda en 1877³⁹¹ pero también en el baile de la Plaza del Mercado por la conmemoración del 2-V de 1889 y, así mismo, entre los instrumentos usados por comparseros en el carnaval de 1892. En 1894 se contrataban dos parejas de dulzaineros navarros para animar las corridas de toros y el resto del espacio festivo bilbaíno desde las dianas a los bailes nocturnos. Aprovechamos para entresacar una crónica de elogio como muchas otras que no les escatimaron:

"Fiestas de Bilbao. Los dulzaineros de Estella recibieron muchos aplausos en el Arenal [donde se celebraban las cucañas de fiestas] donde alternaron con la Banda de música Santa Cecilia. La Comisión de festejos ha tenido gran acierto al contratar a los músicos navarros que han agradado mucho en Bilbao."³⁹²

Se hablaba de dulzaineros para ir en cuadrilla desde Atxuri (Bilbao) a Santa Lucía de Laudio en 1895, y en 1896 se volvía a contratar a los estellese para fiestas patronales dentro de cuyo programa se encajaban las Fiestas Euskaras de Bilbao con un concurso de dulzaineros que atrajo a los procedentes de Arrasate (probablemente los hermanos Altube), Biana y Sotillo del Río Lea (Burgos) que acabaron premiados por empate. Al de poco volvían a coincidir los de Estella-Lizarraga en una romería de calle en Barrenkale de Bilbao en 1898 mientras que para ese mismo año en la bilbaína romería dominical de La Casilla ya está documentado el corro con dulzainas³⁹³ (Fig. 232A). Bastante más tarde, en 1939, los gaiteros de Etxarri Aranaz (suponemos que Carasatorre y cuadrilla) ponían la guinda en las fiestas de aquel "Año Triunfal" del brazo en alto con las que, pese a obstinarse en todo escrito y discurso a ensalzar precisamente lo contrario, celebraban el comienzo de un nuevo "Sitio" para Bilbao que duraría cuarenta años menos un pelo.³⁹⁴

Pero Bilbao no fue un caso único ya que encontramos recensionadas por el NB dulzainas en las fiestas de San Miguel de Basauri junto a guitarras y bandurrias (1884), en los corros del baile de Deustu (1890 y 1898), en las fiestas del Carmen en Markina (1890), en las fiestas de Plentzia (1892), en Sondika, Soscaño (Karrantza), Bergüenda (Amurrio, Araba) y en el balneario de Salinas de Leniz (1894), en Lekeitio (1895), en Portugalete (1896), en un pleito en Deba a cuenta de quién manda entre los distintos

se usaba mayoritariamente la denominación dulzaina-dulzainero por el simple hecho de evitar confusiones como bien refería el cabo de la guardia municipal bilbaína en un expediente: "... los dueños de los establecimientos nº 4 y 5 de la calle Miravilla vienen con frecuencia tocando en los mismos gaitas y tamboril de las llamadas gallegas que ocasionan...", según AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 477/26, 1906 "[Varios vecinos de Miravilla denuncian por quebrantar el sosiego durante la noche tocándose instrumentos de cuerda y viento en el interior de establecimientos"].

³⁹¹- Según AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 145/32, 1882 [Exp. relativo a la no aceptación de la oferta de Pío Las Navas gaitero pamplonés para venir a Bilbao durante las fiestas a tocar dos dulzainas y tamboril], fue este músico quien estuvo contratado para las fiestas de 1877 aunque según el texto diga que fue en 1875 lo cual es inverosímil al estar Bilbao cercado en plena guerra.

³⁹²- Aunque en el N.B los primeros días les concedían un origen pamplonés fueron dos bandas de estellese que como bien se aclaraba dos años más tarde estaban lideradas por Demetrio Romano y Anselmo Elizaga. El N.B. venía previendo a la población desde bastantes fechas atrás de su próxima arribada y una vez metidos en harina, día tras día les hacía seguimiento como si de una epifanía se trataran.

³⁹³- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898 [Petición de permiso de varios músicos para tocar sus instrumentos en la Casilla en los días festivos de Mayo]. De esa romería dominical hay muchos más datos como puede comprobarse en el Cap. IV, 4.4. El baile público de La Casilla (1882-1923).

³⁹⁴- XX.: *Programa de Fiestas conmemorativas de la liberación de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1939.

poderes del pueblo sobre el toque el dulzainero local (1896)³⁹⁵, en Durango se escuchaba a una cuadrilla de gaiteros de Estella-Lizarra que no era la de Romano (1896), en Getxo disfrutaban con Romano y su cuadrilla a dúo con la Banda del pueblo (1896), en Otxandio y Sestao (1898), en Ondarroa y Lanestosa por Nuestra Señora de Las Nieves (1899),... Y por citar algunas de las apariciones al comienzo del siglo XX ya enlazando con dulzaineros que llegamos a conocer, estuvieron en Erandio los estelleses (1910), en Galdakao los dulzaineros de Usansolo (1910)³⁹⁶, otros animaron en Elorrio (1912)³⁹⁷ y, por supuesto, en el Valle de Arratia en donde se dio un importante cambio de estatus de estos instrumentistas al ser contratados con plaza en exclusiva; este último proceso es analizado con bastante exhaustividad en varios epígrafes del Capítulo V.



Fig. 65

De tantas veces que se vio el buen hacer de los navarros en el feudo vizcaíno, su formato de dos voces y tambor fue adaptado por los músicos naturales del país hasta entonces reducido a una dulzaina y tambor acompañante como en tantas otras latitudes peninsulares. Recompuestos en trío los encontramos en Arrasate antes del cambio de siglo, en La Casilla en 1903 (Fig. 232A) o en Abadiño por San Blas con dobles parejas hacia 1920 (Fig. 65).

Más allá de ese reflejo en la prensa que hemos reproducido sistemáticamente queremos aproximarnos a la figura de unos fabricantes de dulzainas en su versión metálica que ejercieron su profesión entre Arrasate y Durango. Nos centraremos en José Beltrán Pradere Uribezalgo (Arrasate, 1827- 1898) y Juan Pradere Uribezalgo (Arguenos, 1844, Durango, 1908) figuras de enorme trascendencia por su producción organológica pero de trayectoria vital casi desconocida hasta ahora.

La familia paterna de estos dos hermanos procedía de Arguenos una pequeña aldea hoy casi desaparecida del Alto Garona en un valle rodeado de altas montañas en el que lo que más se destaca es la catedral de San Bertrand de Comminges (la Lugdunum romana) parada en el camino jacobeo del norte del Pirineo; la familia materna era de

³⁹⁵- N.B. (17-VI-1896). La contundencia del caso merece su inclusión en el Anexo final.

³⁹⁶- Juan Aiesta Urkiri (Bedia, 1893-1988). Biografía en SANTAMARIA, Javier: "Juan Aiesta Urkiri", en ARTAL, ZUNZUNEGI & ZORRILLA: (1994), pp. 70-71.

³⁹⁷- AHDB. Fondo Administrativo. R 255/22, 1912 [Prohibición de tocar sin permiso a todo instrumento salvo tamboril.]

Arrasate. La abundancia del apellido Pradere y su castellanización Pradera³⁹⁸ en Durangaldea desde comienzos del siglo XIX en adelante nos hace suponer el consabido efecto llamada de los emigrantes que preceden a otros y proclaman un mundo de oportunidades para mejorar la vida.

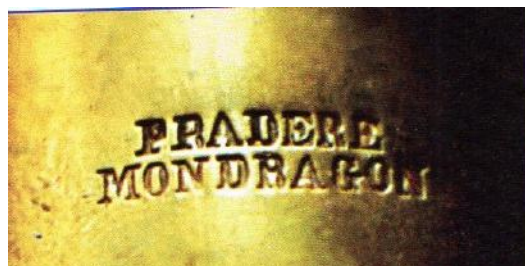


Fig. 66

Los escasísimos datos llegados vía tradición oral los ubicaban en un negocio que se conoció popularmente en Durango como "La Sartenería" con el que seguramente no tuvieron nada que ver, pero con el que les asociarían por alusiones al haber sido fabricantes de objetos metálicos para menaje doméstico o estañadores³⁹⁹. De ser así, hay concordancia con el oficio declarado de caldereros que aparece en las partidas de bautismo de los hijos de Jose Beltrán y Juan como profesiones paternas, pesquisas que realizamos en su día en las parroquias de Durango y Arrasate. Pero en la de defunción de Juan aparecía otra distinta que lo identificaba como "pontoner"⁴⁰⁰. Por extensión podríamos considerar como "pontoner" al maestro de pequeñas obras para salvar regatos, canalizar aguas potables e instalar tuberías. Esta especialidad era un importantísimo nicho de mercado teniendo en cuenta que esos años se acometía la recogida de aguas de las fuentes diseminadas por todos los municipios para el uso colectivo y el comienzo de las instalaciones de distribución doméstica del agua obras que se abordaron la última década del ochocientos. Evidentemente no habríamos podido ligar oficio con oficial sin un novedoso hallazgo en el Noticiero Bilbaíno que habría pasado inadvertido fácilmente:

³⁹⁸- A mediados de los noventa conocimos por motivos laborales a un hombre de ese apellido al que asaltamos con la pregunta sobre su parentesco con unos antiguos durangueses. Sorprendido por el cambio de rumbo de lo que veníamos hablando contestó afirmativamente que así era. Que en su familia se había transmitido la historia del cambio y en otra de parentesco lejano como era la del entonces Diputado General del mismo apellido también.

³⁹⁹- El oficio ambulante de "estañador" (así se les llamaba en mi casa) consistía en reparar los agujeros que el uso, el óxido y el descascarillado producía en sartenes y cazuelas al caerseles el esmalte. Se complementaba con arreglo de vajillas de loza mediante grapas, de varillaje de paraguas, afilado de utensilios de corte y otras hojalaterías por eso también eran conocidos como "paragüeros", "hojalateros", "afiladores"... La primera variedad desapareció de Bizkaia a comienzos de los años setenta del siglo XX. Lo universal de la pobreza hace que se vea trabajando a un oficial así en la China de "El camino a casa" del director cinematográfico Zang Yimou (1999). Jose Mari Zabala nos informó sobre las familias Maceira y Cantera que se dedicaron a este menester en Basauri y que por las inclemencias del tiempo se cobijaban para laborar bajo el alero y balcón de su caserío Uribarri.

⁴⁰⁰- "Pontoner": Soldado perteneciente al cuerpo de ingenieros encargado de la maniobra de los puentes, en campaña." "Pontón": Obra de fábrica menor que el puente y mayor que la alcantarilla que se construye en las carreteras y sobre ríos, acequias o arroyos de poco caudal", en *Diccionario Salvat Enciclopédico, Popular e Ilustrado, inventario del saber humano*. Salvat, Barcelona, 1921 ca.

"(1886) Se ha concedido patente de invención a D Juan Praderé y D José Praderé vecinos el primero de Durango (Vizcaya) (Sic.) y el segundo de Mondragón (Guipúzcoa) (Sic.) por un sistema de bomba elevadora."⁴⁰¹

Puede corresponderse con esa misma línea de investigación una segunda noticia del mismo periódico pero de 1899:

"Durango. Cerca de la ermita de San Roque en esta jurisdicción ha hecho ya varios trabajos el Sr. Pradera para el aprovechamiento de un salto de agua a fin de establecer una industria en el espacioso edificio que al efecto tiene construido."⁴⁰²

Un tercer dato nos sorprende por la lejanía a la sede comercial duranguesa pero ciertamente era el tiempo en que se necesitaban profesionales de dicho ramo para solventar las obras municipales; se trata de una cita en el Libro de Actas de Areatza de 1904 que insertamos con las debidas precauciones:

"Habiéndose ejecutado definitivamente las reparaciones de las cañerías por D. Juan Pradera satisfacer 200 Pesetas..."⁴⁰³

En cualquier caso la primera de estas citas no deja ninguna duda sobre los sujetos a los que se refiere, ni sobre la profesionalidad en la especialidad tecnológica en cuanto a acometidas de aguas ni a la puesta a punto e inserción en el entramado industrial y en la defensa de sus derechos de invención con el conocimiento y proactividad para arrostrar una patente. A la luz de estos avances, dejamos de imaginarnos a los Pradere como unos ingeniosos arrieros que recorren calles y estradas de los caseríos del entorno para devolverles el reconocimiento merecido como industriales en toda regla que se enfrascaban en iniciativas conjuntas a pesar de la relativa distancia física que les separaba. Bajo esta coyuntura, la elaboración de dulzainas metálicas -sin dejar de ser un arte en sí mismo- entraba dentro de la tecnología calderera y equipamiento que manejaban con soltura (materiales como latón, estaño o plata, plantillas, recorte, taladrado, soldadura, templado, moldurado, escariado, pulido,...) en un momento de pleno apogeo del desarrollo de la tecnología tecnometalúrgica.

Por el momento otras finuras como si ellos mismos fueron músicos o cuál fue su acceso a la información sobre medidas adecuadas, diapason, boquillas, afinación,... de las dulzainas quedarán bajo la sospecha del empirismo, la copia, el manejo de la regla del órgano, o el conocimiento revelado bajo secreto del oficio gremial como aureola misteriosa que no osamos desvelar para que perdure sin ser desnaturalizada⁴⁰⁴. La carencia de instrumentos por la desaparición de estos fabricantes históricos capaces de

⁴⁰¹ - N.B. (25-VII-1886).

⁴⁰² - N.B. (25-I-1899).

⁴⁰³ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas 166 (1897-1907), Sesión 11-III-1904.

⁴⁰⁴ - Al fin y al cabo, hemos encontrado dulzainas metálicas construidas y firmadas por otros fabricantes vizcaínos de una época parecida o ligeramente más tardía a los que presuponemos bastantes menos recursos tecnológicos pero que resultaron de muy estimable calidad.

hacer series fue una de las causas determinantes que fustigaron a la dulzaina metálica hasta reducirla a endemismo musical en Bizkaia. El problema se acrecentó con el progresivo deterioro de las dulzainas debido al uso dada la debilidad estructural de las mismas en la sección del tubo más estrangulada con dos perforaciones a cada lado casi coincidentes. El cada vez más limitado número de instrumentos históricos asequibles en el mercado operó en Bizkaia como lo hiciera en Nafarroa la gestión secretista y restringida de la fabricación de tudeles y boquillas practicada de forma alevosa por las familias de gaiteros históricos navarros. Mientras que a ellos guardar el secreto les confería el plus de poder aguantar el bajón de la demanda de músicos de la posguerra acaparándolo entre los operativos, abocó al instrumento a un peligroso punto de no retorno.⁴⁰⁵

2º Pero antes de que se cerniera la certidumbre de un futuro tan poco halagüeño retornamos a los tiempos de prosperidad. Efectivamente, los concursos de dulzaineros que se organizaron en torno a las Fiestas Euskaras sirvieron para el encumbramiento de la dulzaina prestándole un apoyo institucional y un escaparate en la Gran Vía de los instrumentos populares equiparándolas a los otros y ganando afición adeptas. Tenemos noticia de varias convocatorias como la de Markina en 1883⁴⁰⁶, Durango en 1886⁴⁰⁷ y Gernika en 1888.⁴⁰⁸

En esta misma onda, el año de 1889 el Ayuntamiento de Pamplona-Iruña convocaba dentro de las fiestas de San Fermín un concurso de tamborileros y gaiteros a celebrar en la plaza de toros que se repetiría en igual formato el año siguiente. La novedad para los gaiteros era la obligatoriedad de tocar determinadas piezas como "El baile de la era" y "Alborada" que requerían tener un cierto nivel de conocimientos del lenguaje musical (o descargar el esfuerzo a la memoria), con lo que se marcaba cierta distancia con lo organizado hasta entonces y juntaba a más de 1.600 personas pagando entrada⁴⁰⁹. Sin embargo, en el de Bilbao de 1896 se volvían a rebajar las condiciones ya que resultarían premiados "quienes mejor ejecuten un aire popular vascongado" también con un frontón Euskalduna repleto de público dispuesto a devorar un programa más extenso⁴¹⁰. Esta inercia fue asumida por algunos municipios importantes a su cuenta

⁴⁰⁵- IRUÑEKO GAITEROAK: (1990), p. 82, Nota 26.

⁴⁰⁶- N.B. (31-VII-1883) y en la revista semestral *Euskal-Erria* (9, 1883) pp. 117 y 253.

⁴⁰⁷- OTSANKIDA: "Fiestas Euskaras [Durango]: Avance del programa de premios", *Euskal Erria* (12, 1885), p. 281: "23º Un alboque o dulzaina con incrustaciones de oro y plata regalo del Ayto de Durango al que más se distinga en el concurso de dulzainas o alboques". H.: "Las fiestas Euskaras de Durango" en *Revista Vizcaya* (18, VIII-1886), pp. 233-240. DIEZ, Nieves: "Crónica de cien años: 1880-1980", en *Cuadernos de Historia de Durango* (1981), pp. 26 y ss.

⁴⁰⁸- LASUEN, Balentin: *Crónica de las Fiestas Euskaras*. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao 1986. p. 40.

⁴⁰⁹- Pueden consultarse pormenores sobre estos concursos en IRUÑEKO GAITEROAK: *Gaiteros en Pamplona & Gaiteros de Pamplona*. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1993, pp. 52-60. En N.B. (15-VII-1890) se anunciaba este concurso pero se detenían más en la vertiente de los tamborileros. En los dos concursos participó el estellés Demetrio Romano. Seguramente tenía un entregado fan en la plantilla del N.B. ya que se hizo seguimiento de sus giras: Baiona (1893), Logroño (1894), Bilbao (1894), Donostia y barrio de Loiola (1894), Lekeitio (1895), Durango (1896), Bilbao (1896), Algorta (1896), Logroño (1896), Sestao (1898), Eibar (1898), Barrenkale (Bilbao) (1898), Ondarroa (1898), Algorta (1903), Erandio (1910),...

⁴¹⁰- N.B. (29-VI-1896).

como Bermeo (1897)⁴¹¹ o Zumarraga (1899). De otros concursos de comienzos del siglo XX y sus incidencias se da cuenta en el Capítulo V, 5.4.5. Dulzaina.

3º A la dulzaina, pese al constante y extendido testimonio sonoro a lo largo del País Vasco, no se le dedicó ningún monumento literario especial en Bizkaia. Así como el tamboril fue aumentando sus panegiristas, aquella no tuvo una consideración siquiera uniforme al ser mirada desde la perspectiva de corresponsales y articulistas. En la crónica de la estancia de la reina Isabel II por Gipuzkoa a su paso por Zarautz (1865), el corresponsal de un periódico madrileño reproducía un curioso comentario del que desconocemos la veracidad del contenido. La expresión era atribuida a un vascongado con la intención pedagógica de probar a los de la capital del reino que la exultación demostrada por el paisanaje por tal visita era auténtica (recordemos la afección mayoritaria del País Vasco al carlismo, justo la antagónica):

"Como creo que ha dicho ya un hijo del país, [esta] es una tierra donde se mira con desprecio al dulzainero porque *vende el aliento*: no se pueden comprar aclamaciones."⁴¹²

No podía faltar la reseña de algún purista patrio de 1880 (en este caso donostiarra) que enaltecía al tamborilero pero para ello se servía de una víctima propiciatoria. En el encuentro callejero envilecía a la dulzaina por no tener en su palabra la belleza tan gustosa de la oclusiva sorda dorso-palatal "tt" del euskera en su dialecto. Decía así:

"Ese difícil instrumento cuyo origen se remonta a los tiempos en que Noé se achispó bien -se llame vasca tibia, vasco fémur, o más gráficamente "thun thun"- produce impresión más grata la que pronuncia la "t"["tt"] como la pronunciamos nosotros que no la dulzaina a los que van diciendo "me morró" cuando se separan de sus vaquillas."⁴¹³

Pero no todos le sacaban tantas pegas y De la Cruz, haciendo de su capa un sayo unificando dulzainas y gaitas, a estas con la banda de música, a pasacalles con jotas, y a vasco-navarros con navarro-vascos, describía la popularidad del baile de la jota en las fiestas de San Fermín de 1895. El sonido característico de la fiesta comenzaba con la vuelta al ruedo de despedida del último toro de la corrida a cargo de la banda de música para ser recuperado por las dulzainas hasta ver un nuevo amanecer por las calles de la ciudad⁴¹⁴. Otro bucólico empedernido, Loyarte, emitía una opinión mucho más salomónica sobre sus gustos extraída de sus experiencias por las montaraces romerías del País:

⁴¹¹- En 1897 se celebró en Bermeo un concurso de dulzaineros que ganó el trío formado por músicos ilustrados como Seber Altube, su hermano y un redoblante. Aunque nos parece muy abultada la cantidad de 1.000 Pesetas cada no que confesaban haberse repartido ese año, no deja de ser un buen indicativo de la frecuencia de sus actuaciones y de los beneficios que éstas les reportaban; extraído de VELEZ MENDIZABAL: (1979), p. 52.

⁴¹²- *El Contemporáneo* (10-VIII-1865). Quizás el corresponsal era Gustavo Adolfo Becquer.

⁴¹³- XX.: "El tamboril", en *N.B.* (10-V-1880).

⁴¹⁴- DE LA CRUZ, Juan: "Impresiones de las fiestas de Pamplona", en *La Vasconia* (69, 1895), p. 399.

"... Y allí, por último, escuché unas voces que me interesan, una música sugestiva acompañada de gritos y por *irintzis* (sic.) era una romería, el basco (sic.) gozaba, saltaba; la dulzaina tocaba en un lado, el tamboril en el otro. Y he aquí lector mío el punto del desarrollo de este cuadro que voy a pintarte."⁴¹⁵

Motivos musicales de dulzaina en compositores

A diferencia de la abundancia de préstamos musicales que procedentes de la música y bailes habituales de los tamborileros fueron traspasados a sus partituras por los compositores ilustrados (algunos quizás procedentes en origen de músicas cultas), los aires de dulzaina recuperados con ese mismo fin son muy escasos. Sabemos por su uso confeso que Ercilla introdujo motivos musicales de dulzaina en la Rapsodia Vasca de 1898⁴¹⁶. Otro préstamo más tardío del que tenemos noticias se encuentra en la obra *Chimberiana* de Emiliano Arriaga de 1918.⁴¹⁷

Un interesante apunte fotográfico sobre músicos populares

La boda de Alfonso XII con su prima María de las Mercedes el 23-I-1878 fue un acontecimiento de enorme repercusión nacional que congregó en Madrid a miles de personas de toda la Península afanosas de participar en las fiestas reales⁴¹⁸. En cada territorio, ayuntamientos y diputaciones prepararon celebraciones particulares por su cuenta sirviendo comidas a pobres y donaciones a huérfanas que justificaran buena conducta al tiempo que el gobierno de la nación mantenía el sigilo sobre la concesión de una presunta amnistía. En el Noticiero Bilbaíno de ese año, desde el 20 al 30 de enero se le dedicó todos los días una escueta columna al seguimiento del hecho y eventos derivados de aquel enlace con un desapego evidente para nada comparable a los apasionados ríos de tinta que desató la muerte del representante fuerista en Madrid el alavés Mateo Benigno de Moraza cuya esquila llegó a ocupar la primera página completa del periódico esos mismos días.

El boato de la boda fue acompañado en lo popular por grandes festejos como actuaciones de muchas comparsas de bailes populares que llegados a la capital con sus músicos desde lejanas procedencias lucieron sus mejores evoluciones y galas (en pleno

⁴¹⁵- LOYARTE, Adrian de: "La dulzaina y el tamboril", en *Euskal Erria* (50, 1904), p. 208.

⁴¹⁶- *N.B.* (2-II-1898). El corresponsal en la crónica local sobre lo que iba a suponer la próxima romería de San Blas en Abadiño y Durango avanzaba el programa de una de las bandas de música encargada de amenizar la romería en el pórtico de Santa María. En la carta introducía una nota a pie de página respecto del argumento de la Rapsodia Vasca de Ercilla que iban a interpretar como si se tratara de un poema sinfónico. El periódico reproducía extrañamente el mismo formato de nota al pie con el texto siguiente: "Al amanecer de un hermoso día de verano escúchase en lo alto de las montañas vascas la llamada del cuerno. El canto de los pájaros, el murmullo de los arroyuelos confúndense en las alegres notas de la clásica dulzaina, que acude al punto de parada para desde allí acudir todos a la fiesta de San Juan. Pónense en marcha siempre precedidos del dulzainero que ejecuta un tradicional aire del país mientras una enamorada pareja canta endechas de amor. Óyese el repique de campanas anunciando el paso de la procesión y más tarde confúndese con el *Aurresku* que los aldeanos bailan en la próxima pradera. Termina la romería y los aldeanos regresan a sus caseríos al toque de oración y acompañados de la dulzaina."

⁴¹⁷- El texto que lo describe está incorporado al texto en el Cap. IV, 4.4.2.4.1. Un trípode para la diversión. III *El acordeón adulto*.

⁴¹⁸- Aquella llamada convocando a la Corte a los voceros musicales de la Piel de toro que después harían su labor de propaganda involuntaria por todo su *hinterland* puede entenderse como una macro-operación publicitaria con unos viajes accesibles como nunca antes lo habían sido gracias al tendido ferroviario. Parecida convocatoria se volvió a reproducir en la boda de Alfonso XIII con Elena de Battenberg el 31-V-1906.

trance de fosilización hacia lo que acabarían siendo los "definitivos trajes regionales"). El reportaje fotográfico de estas agrupaciones en acción y los retratos estáticos de grupo y parejas fueron realizados por el espléndido fotógrafo Jean Laurent (Garchizy, 1816 - Madrid 1886)⁴¹⁹. Por lo que respecta a los grupos que acudieron desde el País Vasco y Navarra han quedado cuatro tomas siendo la más interesante "*Navarre 1950. Groupe de paysans de Navarre et Bizcaye*" (Fig. 67A) que es, probablemente, la primera fotografía de tamborileros que se conserve también⁴²⁰; las otras tres (C. n° 1920, C. n° 1948 y B.N. n° 99) fueron comercializadas años más tarde como tarjetas postales bajo los rótulos "Tipos Vizcaínos" (Fig. 67B), "Tipos navarros" y "Navarra: Aldeanos de la provincia". Sin embargo, creemos que la primera de estas tres no se corresponde con la realidad bien austera de los vizcaínos del conjunto ya que como se comprueba por las indumentarias de las otras (las alpargatas marcan la pauta), todas pertenecen a atuendos de la Ribera navarra y se nos antoja que formarían parte de la comparsa de paloteado navarro. Seguramente el adolescente central es Demetrio Romano con 14 años, de quien ya se ha hablado, que posaba pertrechado del mismo tambor que ha sobrevivido hasta hoy en día y que la tradición familiar defendía que habían sido redoblado y redoblante en dicha boda real.⁴²¹



Fig. 67

La conclusión que se puede abstraer del párrafo anterior sobre una relación realeza-pueblo-dulzaina no ha de considerarse en absoluto atípica. Olvidándonos de esplendores de pasados siglos, en partes de la Península -preponderantemente en las dos Castillas- el dulzainero fue convirtiéndose en la animación preferente del espacio festivo del siglo XIX frente a piteros, rabeles y otros instrumentos más marginales⁴²². En nuestro reducto particular vasco hay una cita anterior referida a la visita que giraron

⁴¹⁹- La contextualización de las fotos que ya incluía nuestro archivo y de la afluencia de comparsas de danzantes es debida a PORRO FERNANDEZ, Carlos Antonio: "Una dulzaina de los Romano en el Museo provincial de Ávila", en *Revista de Folklore* (202, 1997), p. 131-135. Hay muchas más fuentes para agrupaciones de otras procedencias.

⁴²⁰- Los fondos de Laurent incrementados por varios de sus sucesores como Lacoste y otros fueron depositados en la Fototeca Nacional bajo el apelativo del último propietario: Archivo Ruiz Vernacci.

⁴²¹- IRUÑEKO GAITEROAK: (1990), p. 81, Nota 23. Creemos recordar haber leído en algún lugar más notas sobre la foto general indicando que el tamborilero podría ser navarro y que había más músicos entre los retratados sin su instrumento. Compondrían el sector vizcaíno un tamborilero (con manta sobre los hombros) y cuatro *aurreaskularis*. El importante ausente, Julio Romano no salió por creencias animistas según su familia.

⁴²²- DELFIN VAL, José: *Dulzaineros y redoblantes*. Castilla Ediciones, Valladolid, 2002, p. 12.

Fernando VII y Josefa Amalia de Sajonia en 1828 viajando camino de Bilbao; el recibimiento en Durango fue sonorizado por tamborileros y: "dulzainas que se trajeron de Guipúzcoa, los que como prácticos en este instrumento desempeñaron su cometido a las mil maravillas"⁴²³. Esta connivencia que proclama que el instrumento gozaba del estatus suficiente como para no provocar melindres en oídos monárquicos sensibles en exceso volvía a repetirse durante la visita de Isabel II a Zarautz en 1865 ya comentada y con ocasión de la llegada de la familia real a Donostia para su veraneo particular en 1895.⁴²⁴

2.2.2.1.7. *Alboka*⁴²⁵

La *alboka* es un instrumento aerófono llamado en castellano históricamente "albogón" (Arcipreste de Hita), "Alboque" (Cervantes) o "Gaita serrana". Sus características más definitorias son:

- Su principio sonoro está basado en la lengüeta batiente sonando dos simultáneamente.
- Su tañedor utiliza el sistema de insuflación continua de aire mediante la combinación del trabajo de los pulmones/diafragma y de los músculos de la boca.
- Su ámbito musical está reducido a 6-7 alturas tonales.

Al alcanzar el siglo XX su primer tercio este instrumento en la variedad particular del País Vasco padecía un estado endémico con un uso reducido prácticamente al Valle de Arratia y a alguna pequeña mancha entre Gipuzkoa y Araba entre los pastores de la sierra de Aitzgorri como se analizará más extensamente en el Capítulo V, 5.4.6 *Alboka*. Lo dicho no quita que en un pasado reciente hubiera gozado de salud más boyante y que su ámbito de práctica cubriera todo el territorio de Bizkaia al menos y parte de Gipuzkoa y la montaña alavesa y burgalesas limítrofes.

⁴²³- VEITIA, Fausto Antonio & ECHEZARRETA, Ramón: *Noticias históricas de la N. y L. villa de Tavira de Durango*. Asociación Gerediaga de amigos de la Merindad de Durango, Durango, 1967, p. ¿? [Sobre una publicación por folletín en el periódico El Euskalduna de 1868.]

⁴²⁴- *El Contemporáneo* (10-VIII-1865) y *La Vasconia* (68, 1895), p. 390.

⁴²⁵- Sobre la bibliografía de la *alboka* citamos tres libros básicos por orden de aparición: BARRENETXEA, Mariano: *Alboka, entorno folklórico*. Archivo del P. Donostia, Lekaroz, 1976. Contempla generalidades del instrumento, su música y la coreografía de sus bailes; BIKANDI, Sabino & SANTAMARIA, Javier: *Uztarri*. Ayto. de Vitoria, Vitoria-Gasteiz, 1997, recopilación de repertorio, y GOJENOLA, Manuel: (2004), sobre su historia y ejecutantes del siglo XX.



Fig. 68

Sus apariciones en la documentación histórica vizcaína sin irnos a remotos pasados⁴²⁶ no por escasas dejan de ser significativas gracias a que se extienden en descripciones prolijas sobre aspectos como la amenización del baile: Arrieta (1854), Urduliz (1870), Durango (1867 y 1888), Aramaio (1899),... Estas casuísticas permiten atribuir a la *alboka* una parte del brillo propio que disfrutaron los instrumentos ministriles o asociados a funciones públicas oficiales. Ejemplariza esta afirmación el que en Durango, grupos de albogueros participaran en las fiestas por la visita de Fernando VII en 1828⁴²⁷, o en la de su hija Isabel II años más tarde a Zarautz y Zestoa en 1865.⁴²⁸

En nuestra opinión, la estética del instrumento tan inhabitual para los estudiosos del folklore vasco de comienzos del siglo XX por su morfología de doble cuerno, lo peculiar de su sonido y el que fuera tañida por rústicos aborígenes, les llevo a la suposición de que era un “instrumento isla” (aunque hubiera sido más atinada para aquel momento la expresión “instrumento archipiélago” porque en no muy lejanas latitudes aún pervivían quienes sabían tocar la “gaita serrana” otro instrumento de la misma familia⁴²⁹). El ver la *alboka* bajo aquellas perspectivas contribuyó a que, calificada como instrumento exclusivo y autóctono, fuera apadrinada por el nacionalismo vasco en su particular intento de revitalización de las costumbres étnicas y ganar adeptos sin contar con la corriente más institucional de las Fiestas Euskaras de Abbadie que programaba exhibiciones o concursos⁴³⁰. Las últimas aproximaciones de la

⁴²⁶- Hay citas abundantes en el siglo XVIII. Sin ir más lejos Juan de Zabala, *albokari* profesional con pagos constatados en varios municipios del territorio (1679, 1697 y 1713) fue dueño y residente en el hogar que al día de hoy habito yo en Zeberio.

⁴²⁷-VEITIA & ECHEZARRETA: (1967).

⁴²⁸- *La Época* (9-VIII-1865) y *El Contemporáneo* (10-VIII-1865).

⁴²⁹- VARELA DE VEGA, Juan Bautista: “Anotaciones históricas sobre el albogue”, en *Revista de Folklore* (4,1981), pp. 21-27. Olvidándonos de su teorización, la relación de parentesco ya había sido descrita en parte por GALLOP, Rodney: *Los vascos*. Castilla, Madrid, 1948 [1930], pp. 154-155: “Los aires extranjeros son necesariamente interpretados con instrumentos extranjeros, y en las provincias españolas [del País Vasco] puede uno oír las gaitas gallegas, el acordeón y una flauta especial llamada *alboka*, derivada, sin duda, del *albogón* hispanomoro.”

⁴³⁰- Uno de estos tempranos y temperamentales ejemplos en *N.B.* (21-VI-1899): “El Centro Vasco de Bilbao a fin de fomentar y restablecer las antiguas costumbres vascongadas organiza algunos concursos que se celebrarán en Bermeo los días 8 y 9 de setiembre próximos coincidiendo con las fiestas de Alboniga. Se destinan diversos premios para los concursos que serán los siguientes: de comparsas de *Ezpatadantzaris* adultos y de muchachos de 16 años; de *Aurreeskularis*, hombres y muchachos; de *Maiganeko dantzariak*; de tamborileros solistas y bandas de tamborileros; de *Albokaris*, *Palankaris*, *Santzolaris*, *Versolaris* (sic.) y de trajes y regatas entre pescadores de la cofradía de Bermeo. La idea es muy simpática y desde luego puede asegurarse que será bien acogida por todos los buenos vascongados.”

alboka al entorno urbano bilbaíno sin esas aculturaciones contemporáneas pueden consultarse en el Cap. IV 4.4.2.3.1. *La amenización plebeya en La Casilla: IV Músicos tolerados, músicos desterrados* y bajo el mismo rubro en *Acordeón: III La percepción de ilustrados y literatos*, Nota 555.

2.2.2.1.8. Instrumentos de percusión: Pandereta y Jazband

Pandereta

La pandereta, instrumento membranófono de percusión, tuvo una extraordinaria difusión por toda Europa en el siglo XIX por lo que su reflejo en la iconografía es amplísimo. Su liviandad, la agilidad de su toque, el variado registro de timbres coordinando el golpeteo de piel y la vibración de los címbalos, una disponibilidad y precio asequibles⁴³¹ y la polivalencia que tanto permitía ofrecer el repiqueteo de sus sonidos como ser utilizada para prolongar el brazo para recabar y recibir el óbolo por entretener la hicieron muy popular. Estas cualidades fueron inmejorables para todo tipo de asociaciones musicales circunstanciales en las que su ejecutante pudo desarrollar desde un discreto papel de base percusiva hasta la más compleja de las evoluciones circenses entre saltos y contorsiones sin rendirse ni bajar el incesante batido de acompañamiento virtuoso a la pieza musical, pasando por un rol menos alterado pero igual de rotundo gracias a la pulsión de diferentes redobles y secuencias rítmicas.



Fig. 69

Una clásica función de la pandereta en el País Vasco fue la de acompañar al canto vocal tradicional, popular y folklórico como todavía se sigue haciendo en muchos lugares⁴³². Todavía a comienzos del siglo XX en las zonas rurales de Bizkaia y Gipuzkoa eran habituales las pandereteras que animaban con su pequeño instrumento y sus canciones

⁴³¹. Varios almacenes de Bilbao anunciaban su venta a veces coincidiendo con acordeones y guitarras como Araluce (1898), el Bazar Bilbao (1899), etc.

⁴³². Cuando decimos en muchos lugares nos ceñimos a todo el norte cantábrico desde el País Vasco hasta Galicia. XX.: "Costumbres provinciales. Romería en Santander, en *Semanario Pintoresco Español* (1848), p. 260; ROMERO, Roberto Diego: *La gaita cántabra. Estudio musicológico en el occidente de Cantabria*. Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007; y siguiendo en peregrinación festivas las rutas jacobeanas hasta Finisterre.

las fiestas y reuniones en zonas poco pobladas⁴³³. Pero la panderetera o panderetero, sobre todo en la faceta de animadores solistas y de eslabón de la tradición, adquiriría otra dimensión en relación con las celebraciones asociadas al sistema de trabajo colectivo dentro del caserío vasco (desgrane del maíz, hilaturas o recogida de labores del campo). Así mismo, no era extraño que fueran poseedoras/es de un vasto repertorio de *koplak*, canciones tradicionales y populares, con lo que la diversión y el entretenimiento de la concurrencia estaban asegurados. Algo de este ocaso se mostró reflejado en un texto juvenil de Caro Baroja recogiendo informaciones de su área de investigación en este caso las Cinco Villas del Bidasoa (Gipuzkoa-Nafarroa) en 1944:

"Antiguamente, según tengo entendido, después de las labores del campo, en otoño sobretodo, las mujeres se reunían en una casa y a la puerta cantaban unas acompañándose con una especie de pandereta mientras las otras, las más jóvenes y las niñas bailaban. Es posible que para que el ritmo de las canciones se marcara más fuertemente inventaran estas letras que, a pesar de parecerse a los "monstruos" que hacen los músicos para que los poetas puedan componer versos que encajen bien en sus melodías tienen un encanto especial."⁴³⁴

El especialista en esta materia Manuel Lecuona al estudiar la naturaleza de estos cantos propuso englobarlos dentro de la categoría de "Cantares coreográficos. Fandango, danzas de pandereta o *Trikiti*" onomatopeya vasca del rechinar de las sonajas⁴³⁵:

"A este género puramente rítmico pertenecen también la larga fila de estribillos absolutamente insignificativos en que rematan ciertos cantares, y las cantinelas con que se tararean ciertas melodías. Así: "*Trikiti-trikiti-trikiti-tin / trikiti-trikiti-trikiti-ton.*" de donde procede el nombre de "*Trikitiyak*" aplicado por esta comarca de Vergara a ciertas músicas de danza que en otras comarcas llaman "*Sasi-soñu*" (Música silvestre)."⁴³⁶

Esta conjetura volvió a desarrollarla con más hondura en 1965 haciendo una clara distinción entre las *Trikitiak* (cantos satíricos y *Toberak*⁴³⁷) y las *Kopla* o *Kanta Zaharrak* (cantos de cuestación, amatorios, motivos religiosos,...) transmitidas entre generaciones sin fecha de datación conocida:

"La acción o danza en el *bertsolarismo*. Por lo que hace al cuarto elemento rítmico, la danza, no conocemos ningún caso de unirla al canto, en el sentido de subrayar con los movimientos rítmicos del cuerpo el contenido de la letra.

⁴³³- En algunos lugares apartados de la comarca de Gernika hubo pandereteras que ejercieron como solistas hasta los años cincuenta del s. XX. Al realizar el trabajo de campo por la zona llegamos a entrevistar a algunas muy mayores ya retiradas: BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990, pp. 105-106.

⁴³⁴- CARO BAROJA, Julio: *De la vida rural vasca*. Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1974, [1944], p. 344.

⁴³⁵- LECUONA, Manuel: "Cantares populares", en *Anuario de Eusko Folklore* (10, 1930), p. 37.

⁴³⁶- LECUONA, Manuel: "Conferencia", en *VVAA.: V Congreso de Estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1930, p. 136.

⁴³⁷- Sobre el tipo de alborada generalmente nupcial que se llamaba *Tobera* y alguna copla al uso puede consultarse OTAEGUI, Claudio: "Tobera", en *Euskal-Erria* (XIV,1886), pp. 565-565. Ver Glosario.

Quizás sean una reminiscencia de ello las *Trikitiak* y todas las danzas con palabras que conocemos, como el *Txakolin* y *Zikiro beltza* pero tal como hoy se practican, ellas no pasan de ser “danzas con palabras”, pero no poemas danzados. "

"Una prueba más concluyente quizás del carácter primitivo de las coplas de este corte, sea acaso el hecho de que las coplas de *Trikiti* -las coplas de pandereta- que son de introducción relativamente reciente en el País, muy raras veces ostentan esta estructura (Nota: *Sasi-Soñu* (Musica espúrea) se les llama en Oiartzun, *Bizkai-Dantza* en los contornos de Uitzu según "Orixe", porque en esta parte del país es género exportado de Bizkaia, donde se debió de introducir por la región del oeste. Nos consta que al valle de Arratia se importó de Araba, por Gorbea.

Desde luego el fondo de todas ellas es eminentemente satírico o por lo menos fuertemente irónico. Y este hecho y el origen, extraño al País, de este género poético, explica la falta de contextura clásica de *Kopla zaar*, que en ellas se nota (Nota: De todo cuanto hemos leído de coplas castellanas de pandereta, apenas conocemos un caso de copla del corte clásico de nuestras *Kopla zaar*. El afán ironizante ha hecho que las coplas de esta clase están integradas casi siempre de solo elemento intencionado desde el principio hasta el fin, con exclusión total del elemento pintoresco).

De cien coplas de *Trikiti* o pandereta, recogidas en Dima, solo doce están dispuestas con elemento pintoresco en la primera parte sin enlace racional con la segunda. Otro tanto ocurre con el coplario de Zeanuri (Nota: Esta proporción en el coplario de Noche Vieja de Oiartzun es del 50 %)."⁴³⁸

Bien fuera redondeando el canto en euskara o en castellano, la pandereta también adquiriría valor propio en el contexto del ciclo Navideño en Donostia o Bilbao. Para no caer en el tópico sin justificarlo trasladamos tres citas de aquel tiempo que muestran distintas percepciones del hecho desde el acomodo hasta un tono de cierto desfallecimiento:

"[Donostia] No suenan zambombas, ni da dentera el chirrido de los rabeles como en Madrid... De vez en cuando se divisan pequeños grupos que van y vienen por las calles... y las sonajas de las panderas suenan pianísimo y la luz de los faroles baila fantásticamente en las aceras y en el arroyo. Y acto continuo la voz canta acompañada en unísono por los demás del grupo. Cantan en vascuence aires de circunstancias, en tiempo de *zortziko*, lento y solemne que acentúa la pandera marcando el ritmo con vigor. A veces la canción tienen un estribillo, caso en el

⁴³⁸ - LECUONA, Manuel: *Literatura oral vasca*. Auñamendi, San Sebastián, 1965, pp. 88 y 122. Un ejemplar de copla arratiana para *arin-arin* de una sola idea ya desaparecida del acervo popular es la siguiente: "*Kurutze santuaren señaleagaitik / ez egin baltseorik Jaungoikoagaitik*" ("Por la señal de la Santa Cruz no hagáis valseo, por Dios") de *Txistulari* (47, 1966), contraportada.

cual la soprano del grupo entona el aria en cuyo final se desploma el grupo con entusiastas acentos."⁴³⁹

"La Navidad. En algunas poblaciones de España aún sigue festejándose tan excelso acontecimiento al son de panderas, castañuelas, almireces y zambombas. La gente del pueblo acude con toda esta orquesta a los templos. Todo esto constituye si bien un espectáculo algo ruidoso por la forma, alegre y hermoso por la buena fe general."⁴⁴⁰

"De lunes a lunes. De Navidad... Pasan mujeres tocando unas panderas descomunales y tocando almireces, y cantan los niños como ellos coplas unas poco cultas, otras menos que eso..."⁴⁴¹

Como copla de pandereta en castellano que podríamos calificar "onomatopéyica" similar a un conjunto muy nutrido con los sonidos de las campanas en euskera tenemos un estupendo ejemplar recogido por Baraibar en el territorio alavés en 1903. La ambientaba en el espacio de la romería enseñoreado por la panderetera y con la descripción del baile del ciclo de la jota bajo las denominaciones tan del gusto castellano (a lo alto, a lo bajo, a lo agudo, a lo ligero,...):

"Agudo. Aire vivo con que termina el baile de pandera en los pueblos de la Llanada de Alava y del condado de Treviño. La primera de las dos partes de esta danza popular es un aire lento entre *larghetto* y andante. El canto lo lleva la voz de la moza que toca la pandera, o de otro mozo o moza que la sustituyen para que descanse. La pandera, y alguna vez la guitarra, hacen el acompañamiento y marcan el compás para el baile... La monotonía de la música se ridiculiza en Valdegobia con el siguiente cantar que suele aplicarse al baile de la pandera: Por la lata va la gata / por la lata da la vuelta. Cae la lata, da a la gata / ahí ve usted la gata muerta."⁴⁴²

Los/las pandereteros/as lograron escabullirse de la práctica sistemática de fiscalización del baile tan habitual desde el siglo XVII en el País Vasco. Abrazados a lo trivial del instrumento superaron lo que para otros fue barrera infranqueable; aunado a ello, conseguían esa exención gracias a que su ámbito de amenización recaía lejos de la *sokadantza* del *Aurresku* como bien se lo explicaban a Humboldt en 1801 en Durango: "Nuestro peluquero nos refirió que para bailar con el tamboril es necesario el permiso del párroco del lugar pero no para bailar con el pandero"⁴⁴³. Esta misma connivencia de pandereta y baile tampoco fue exclusiva de las zonas rurales ya que Delmas en una cita

⁴³⁹- PEÑA GOÑI: "La Nochebuena en Guipúzcoa", en *La Vasconia* (116, 1896), p. 94.

⁴⁴⁰- *N.B.* (24-XII-1898).

⁴⁴¹- *N.B.* (25-XII-1899).

⁴⁴²- BARAIBAR ZUMARRAGA, Federico: *Vocabulario de palabras usadas en Alava y no incluidas en el diccionario de la Real academia española (13ª Edición) o que lo están en otras acepciones o como anticuadas*. Jaime Ratés, Madrid, 1903, p.19.

⁴⁴³- HUMBOLDT: "Diario del viaje vasco", en *RIEV* (XIII, 1923). p. 614. Los pandereteros/as volverían a salir bien parados de las prohibiciones del alcalde de Bilbao Alonso de Celada en 1898 como ya se verá.

que la estrujaremos lo más posible más adelante, nos la muestra coparticipe del baile de la campa de Albia en 1864:

"El día de San Vicente que es el patrono del pueblo [Abando cuando aún no era Bilbao], el de San Isidro, protector de los labradores, y, sobre todo, los de Pascuas de Pentecostés se celebran romerías muy concurridas en las alamedas o campa situada a un lado de la iglesia parroquial contribuyendo a ellas principalmente los vecinos de la Villa que se solazan y espacian ya paseándose a la sombra de los árboles que crecen en la campa o por las veredas vecinas, ya bailando alegremente al compás del silbo y del tamboril, de las guitarras y panderas."⁴⁴⁴

Busquemos más adelante o hacia atrás en el tiempo siempre es posible encontrar a la pandereta en fuentes escritas empeñada en estos menesteres festivos como en Begoña (1857), San Roque (Abando) (1860), Markina (1864), Durango (1880), en Abadiño (1893), San Prudencio (Vitoria-Gazteiz) (1898), etc., etc. Pero donde verdaderamente se convertía el panderetero en "panderetólogo" -calificación acuñada en el lenguaje periodístico de la época- fue en las estudiantinas y tunas que rozaron uno de sus picos de gloria popular a finales del s. XIX. Parece ser que los malabarismos de percusión y circo eran muy estimados y llamativos porque el NB. no se privaba de comentarlos:

"Anteanoche entusiasmó al público en la *Kermesse* un joven de los que componían la orquesta titulada La Artística, llamado Ildefonso Bilbao, quien al compás de la jota, magistralmente ejecutada por dicha orquesta, tocó la pandera de una manera admirable, haciéndosele repetir dos veces y obteniendo atronadores y merecidos aplausos del numeroso público que concurrió a la fiesta."⁴⁴⁵

Presumiblemente se daban ocasiones propensas para ver actuar a estos virtuosos del cuero y *txintxarri*: "[En la función a beneficio del cuerpo de coros del Teatro Principal] Los panderetólogos Sres. Gaye y Povedano, amenizarán el espectáculo a petición de una gran parte del público y en obsequio a sus compañeros (1881)"⁴⁴⁶, "Gran baile por el célebre panderetólogo Sr Casalet (de la Tuna Andaluza que actúa en el Teatro Nuevo" (1891)⁴⁴⁷, "Concierto de la Estudiantina Gijonesa en la Sociedad Unión de Portugalete con vales para lucimiento de pandereteros (1898)"⁴⁴⁸. Las habilidades no eran privativas de estudiados artistas ya que en clave espontánea popular hemos localizado que hubo una "Exhibición de pandereta y baile por Nemesio Salazar de la Sociedad Coral de San Sebastián con motivo de la actuación en Baiona (1889)", o que se organizó un "Concurso de panderetólogas en ferias y fiestas de Zumarraga al que acudieron chicas

⁴⁴⁴- DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmas, Bilbao, 1864, p. 305.

⁴⁴⁵- *N.B.* (27-III-1884).

⁴⁴⁶- *N.B.* (11-II-1881).

⁴⁴⁷- *N.B.* (16-XI-1891).

⁴⁴⁸- *N.B.* (17-XI-1891) y (17- III- 1898).

guapísimas (1895)", y que se incentivaba desde la infancia al actuar "una niña panderetera de nombre Isabel Esteban en los Premios Escolares de Bilbao (1898)".⁴⁴⁹

Claro que en el otro extremo, la accesibilidad del instrumento lo convertía en uno de los más socorridos para los arrumbados del bienestar algunas de cuyas nuevas mañas asociadas a la sociedad de masas eran descritas por Ossorio y Bernard en 1895 con un tono optimista en exceso:

"Antiguamente se proveía un zagalón robusto de un par de muletas o de unas persianas verdes para los ojos, y tenía la seguridad de lograr con aquellos elementos conmover los corazones más empedernidos; otras veces tomaban una chapa numerada por el gobierno que equivalía a una renta de regular importancia: hoy han variado las circunstancias y los pobres se echan a la calle con un violín, una pandereta, unos platillos o una ocarina y tienen la seguridad de lograr idénticos resultados."⁴⁵⁰



Fig. 70



Fig. 71

Puede decirse sin ningún género de dudas que la conjunción de pandereta y acordeón o *alboka* siguen dando muy buenos frutos musicales hoy en día. Enfrascados como estamos en el tema de organología y sociabilidad popular creemos necesario no dejar supuestos pendientes en la medida de nuestras posibilidades y por ello vamos a concretar con los datos que manejamos hasta el momento las fechas más antiguas *post quam* si quedan corroboradas las distintas asociaciones en las que intervino la pandereta. Por de pronto, *alboka* y pandereta aparecen coaligados en el grabado de Mamerto Seguí "Una boda en Vizcaya" de 1889 (Fig. 154). En el resto de las citas consultadas de más antigüedad únicamente se habla de *albokari* siendo siempre el ejecutante masculino y es a partir de ese momento que se constata su ejecución conjunta como en La Casilla de Bilbao (1898) y en las grabaciones de Rudolf Trebitsch (1913).

⁴⁴⁹ - N.B. (17-IX-1889), *La Vasconia* (48, 1895), p. 152, N.B. (3-IX-1898).

⁴⁵⁰ - OSSORIO Y BERNARD: "Caridad y Música", en N.B. (28-II-1885). La abundancia de iconografía mendicante nos obliga a repensar que la estrategia que Ossorio evidenciaba como elemental no era tan eficaz si tenemos en cuenta el cuantioso número de menesterosos que recorrían las calles de todas las ciudades pidiendo limosna. En el Capítulo IV, 4.4.2.3. La amenización plebeya en La Casilla: III *Asociaciones de ciegos y su poder en el baile. El cambio de paradigma*, se describen los sibilinos movimientos dentro de ese mismo colectivo para acaparar el mercado.

Para el caso de Acordeón y pandereta el primer dato de que disponemos de su ejecución conjunta ha sido extraído de un expediente bilbaíno referente al baile de La Casilla en 1898. A pesar de que son varios los acordeonistas que desde ese momento van solicitando sus permisos para poder participar en dicho baile, en todos ellos pasa inadvertida la pandereta. La rotundidad de la imagen del fotógrafo Manterola en la que aparece Pedro Egia "Popon" al acordeón con Antonio Errekagorri a la pandereta en Zeanuri que fechamos hacia 1915 habla por sí sola (Fig. 167B). La siguiente mención se localiza en un expediente de solicitud de los acordeonistas de Zorrotza López y Mínguez al Ayuntamiento de Basauri en el que proponían:

"Dejar provista la citada plaza, poniendo al efecto, dos corros: uno de acordeón y Guitarra-bailables, y otro de: Jotas con acordeón y pandereta, durante todo el año próximo de 1923 tocando los domingos y días festivos, en la cantidad de 150 Pesetas."⁴⁵¹

Puede extraerse del texto que quedaba clara la dicotomía funcional que los propios músicos administraban a sus instrumentos según el resultado que querían conseguir de sus sonoridades. El siguiente dato comprobado de acordeón y pandereta en acción conjunta es de Deustu (1926). Se ha de decir que, contrariamente a lo que se cree, la información disponible sobre los primeros acordeonistas hasta la segunda década del siglo XX revela que asiduamente tocaban solos y las fotografías antiguas de Gipuzkoa e Iparralde así nos los muestran por romerías y bodas (Fig. 117 a 123, Fig. 51, Fig. 247A, Fig. 21, Fig. 250A y B, Fig. 239). Es a partir de 1920 que empezó a cuajar en Gipuzkoa la simbiosis acordeón-pandereta, unas veces por gusto y otras por la presión de la necesidad o de ambas pero, en todo caso, algo que en Iparralde no llegaría a ocurrir y que en Bizkaia ya llevaba años practicándose (Fig. 146A y B, Fig. 167B y Fig. 162).

Frente a estos dos dúos consolidados, cuando aparecen dulzaina y pandereta unidas en la documentación como en 1904:

"[Piden que] se amplíe la prohibición a las dulzainas y panderetas que con sus notas chillonas ahogan los sonidos más agradables al oído de los instrumentos de cuerda y flautas..."⁴⁵²

más suena a nominaciones genéricas que a dúos consolidados como en el parecido caso de 1898 también en La Casilla de Bilbao: "... lo propio puede suceder en los bailes de guitarra, dulzaina y filarmónica como igualmente en la música..."⁴⁵³. Refuerza esta hipótesis la Fig. 232A fechada en 1903 y localizada en La Casilla en que aparece la formación más estereotipada de un conjunto de esta índole con dos dulzainas y atabal.

Por otra parte, en la confluencia de dulzaina, tambor y pandereta documentada en Artea (1917)⁴⁵⁴, creemos ver más una asociación circunstancial para asegurarse el cobro de los

⁴⁵¹ - Ayuntamiento de Basauri. Gobernación, Puestos públicos. Exp. 17.385, 1917/1923.

⁴⁵² - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/12, 1904.

⁴⁵³ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898.

⁴⁵⁴ - Ver Cap. III, 3.4.7. Pandereta.

bailarines, y en el cuadro de José Arrue "Romería" (Fig. 124A, ca. 1924) aparecen en trío pandereta, dulzaina y acordeón respondiendo a una acumulación estética con clara imposibilidad práctica como se discute en la ficha de la foto. Para finalizar, son ejemplos de la pandereta como juguete, como ruido indiscriminado, o como sonido que expansiona otras efervescencias circunstanciales el que se la pueda rastrear acompañada de "hierrillos y castañuelas" en la primera celebración de un misacantano en Durango (1894)⁴⁵⁵, en la Misa de gallo navideña o en los Oficios de tinieblas de la Semana Santa junto a matracas y carracas como se verá más adelante.

Jazz-Band

Se ha conocido como "Jazban"⁴⁵⁶ al proto-instrumento de percusión que hoy nombramos como "batería". La agregación de los diversos instrumentos bombo, caja, plato y caja china, se fraguó en las orquestas norteamericanas de jazz de comienzos del siglo XX. De resultas de las giras de algunas de ellas por Londres y París tras la Iª Guerra mundial esta asociación de sinergias rítmicas asombró por la más que apreciable potencia que comunicaba a la resultante musical, algo desconocido hasta el momento. Inmediatamente fue adoptado en el mundo del *Music Hall* y de las orquestas de baile habituales por las capitales europeas.

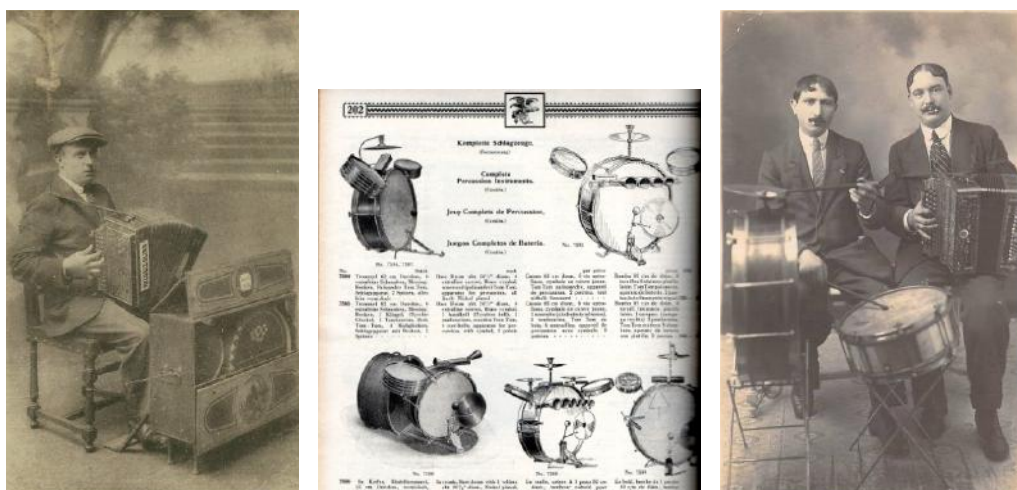


Fig. 72

Aunque se puede apreciar en documentos iconográficos que ya venían usándose determinadas componendas para poder obtener esa función musical (Fig. 72C), como producto acabado de venta en el mercado se introdujo en Francia hacia 1920. En un par de años el aluvión de modelos disponibles o a la carta era abrumador como lo demuestran multitud de catálogos de fabricantes y vendedores que ya lo incorporaron con el nombre de "Jazz" o "Jazz Band" en los apartados sobre "Instrumentos de Percusión" (Fig. 72B).⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ - N.B. (28-XII-1894).

⁴⁵⁶ - "Jazban": Corrupción de "Jazz-Band"; ver Anexo.

⁴⁵⁷ - En el imprescindible vademécum sobre el mercado musical francés XX.: *Musique-Adresses 1919-1920*. Auguste Bosc, París, 1919, pp. 287-288, el "Jazz" permanecía aun innominado, ni siquiera es citado cuando los fabricantes de percusión especificaban sus productos. Por el contrario basta consultar XX.: *Catalogue Général d'Instruments de musique et d'accessoires*. Blanchon & Cie, Lyon, 1922, pp. 38-43 para notar que ya los "Jazz-Band" empezaban a



Fig. 73

En este mismo nivel documental pero para la Península Ibérica se editó el "Anuario Musical de España" que reunía publicidad de empresas relacionadas tanto con la venta de instrumentos como listados de profesionales y demás asociaciones musicales para aquellos fines. En el del año 1930, al describir las distintas posibilidades de la "Orquestina Jazz Ribas" de Barcelona, una de las formaciones que en él se anunciaba, figuraba el *Jazband* (sic.) junto a los instrumentos de viento que conformaban la de estilo "americano"; en la de "estilo gaucho, clásico y bailes de salón" que se caracterizaba por sus instrumentos de cuerda, la información sobre la percusión era más escueta: "*drums*" (Fig. 73).⁴⁵⁸

La introducción del jazban acompañando a la miscelánea de instrumentos amenizadores de fiestas populares y romerías dio motivo a furibundas reacciones en quienes desde presupuestos maximalistas e integristas defendían no solo en el País Vasco sino para toda la Península una tradición musical nacional inmanejable. Veamos la siguiente joya prendada de racismo y de otras malas hierbas:

"Hemos hablado antes de los peligros que la falsa civilización de las grandes ciudades tiene para la música del pueblo. Bien a las claras se ve la música "plebeya" (pero no popular) que aclaman los públicos de "cuplé" y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del "americanismo": a la rondalla viril, a la sana cobla, vienen a substituirse las brutales estridencias del "jazz-band", importación de una "música de negros", aderezada con el degradado ambiente del "cabaret" y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir que eso ya no es música del pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano."⁴⁵⁹

ofrecerse a la carta. El renovado XX.: *Musique Adresses Universel*. Office Général de la Musique/Auguste Bosc, París, 1925, pp. 1939-1954 ya anotaba puntos de venta del "Jazz" en muchos países del mundo.

⁴⁵⁸ - BOFARULL RODRIGUEZ, Salvador: *Anuario musical de España*, Boileau, Barcelona, 1930.

⁴⁵⁹ - LOPEZ CHAVARRI: *Música popular española*. Editorial Labor, Barcelona, 1927, p. 136.

"Guitarra. Es un instrumento conocido principalmente en la parte sur de Navarra. No se usa en ningún baile popular vasco... Cuando se usa en Navarra (la Ribera) es en el canto y baile de la jota."⁴⁶³

Con la brevedad de estas tres frases liquidaba el P. Donostia a toda guitarra en su libro sobre los instrumentos musicales del pueblo vasco en 1956. Con las cuatro siguientes renegaba de la jota al calificarla como género importado de Aragón en la guerra de la Independencia de 1808. Esta doble negación era un lastimoso resumen para un instrumento que de insuflarle vida propia, sería el paradigma de la generosidad musical ubicuo en todos los estratos sociales y que es, casualmente, el único que se expone en la Casa de Juntas de Gernika junto al roble símbolo de las libertades vascas.

Ciertamente esa actitud de ninguneo tuvo sus adictos durante años en los que ideología nacionalista y reacción ejercieron una influencia exacerbada. Sus cuerdas fueron cargadas ya desde antes de comienzos del siglo XX con un deslizamiento especialísimo hacia la música meridional con calificativos como "la guitarra de moruna cepa"⁴⁶⁴, e identificada con los cuadros flamencos que se programaban y, a menudo, prohibían en *los garitos de más jaleo nocturno del Bilbao encorsetado y rígido de fuste de aquel tiempo*. Mientras estos comportamientos especialmente dionisiacos evolucionaron dentro de una ponderación frente a otros usos compartidos más tolerados, la guitarra mantuvo su autonomía vehicular de alegrías de amplio espectro teniendo su particular Asociación Artística Guitarrística con sede en Arenal nº 8.⁴⁶⁵

Su popularidad en aumento siguió cebando las iras contenidas de los sectores nacionalistas que trataron de compensarla con la folklorización del baile ritual, la sobrevalorización del chistu y la estandarización de un modelo de divertimento juvenil apolíneo de dudosa viabilidad a largo plazo cuando lo que presionaban eran las hormonas en el torrente sanguíneo. Fue una muestra de profecía derrotista la digresión hecha en 1882 por Alfredo Laffitte Obineta (Donostia, 1854 - 1934) periodista, escritor y político reconocido en los ambientes vasquistas de su tiempo, quien contradictoriamente a lo que expresan sus palabras más abajo, fue el impulsor de la creación de la Banda de Música Municipal desde su casi eterno puesto de concejal en el Consistorio de Donostia:

"Cayó la legendaria ermita cual más tarde habían de caer nuestras veneradas instituciones y lo que es más lamentable aún, las patriarcales costumbres van cambiándose y desfigurándose no con la introducción de los adelantos modernos como se pretende sino con la intrusión de gentes extrañas que de algún tiempo a esta parte van poco a poco invadiendo esta tierra antes privilegiada. ¿Qué valen esas romerías de hoy, es decir, esos paseos en ferrocarril, tranvía y coches que hacen perder el sabor clásico a estas tradicionales fiestas? Hasta las rosquillas

⁴⁶³- DONOSTIA, P.: (1956), pp. 92-93.

⁴⁶⁴- GUERRA, Juan Carlos: " La romería de San Antonio", en *Euskal Erria* (20, 1889), pp. 553-561.

⁴⁶⁵- BUSTINZA, Ramón: *Guía de Bilbao y Vizcaya*. Edición del autor, Bilbao, 1903, p. 49.

parece que saben a progreso esto es a falsificación. Ahora como entonces se canta y se baila pero no son *zortzicos* ni *Aurrecus* los que privan. El género flamenco va obteniendo carta de naturaleza y son coplas de estilo francés las que se entonan y walses y polkas las preferidas. Desaparecieron el chacolí y la sidra para ser sustituidos con la cerveza y los licores y nuestros prosaicos pero sanos alimentos con la indígena *charcuterie* francesa. Ya no están las boinas en mayoría ya no es el tamboril el preferido en la fiesta, cualquier murga ejecuta aires extraños y se ve al chulo con su guitarra y quizás a la flamenca con el pañolón del rastro."⁴⁶⁶

Durante las posguerra franquista la guitarra adquirió el rango de instrumento nacional. Se le asoció al engendro musical de prolongado éxito en el que lo mismo confluía la copla panderetera que la tonadilla histórica, el cuplé venial o los palos flamencos devaluados con tal de que la sandunga del artista contagiara el plus de alegría beatífica como para servir de dosis paliativa para seguir tirando y esquivar el desamparo del recuerdo del reciente desastre colectivo⁴⁶⁷. Lógicamente, en esta tesitura muchos vascos sensibles idealizaron un pasado de bonanza musical identitaria y la guitarra mutó de competencia en imposición musical contra la que espíritus benignos como el P. Donostia solo opusieron su indiferencia.

Aunque las contribuciones de Fernando Sor (Barcelona, 1778 - 1839), Heitor Villalobos (Brasil, 1887-1959) o del referencial virtuoso Francisco Tárrega Eixea (Villareal, Castellón, 1852- Barcelona, 1909) proyectaran universalmente a la guitarra hasta ser incluida en el parnaso de los instrumentos que se habitúan a tocar con frac (posteriormente llegaría Joaquín Rodrigo (Madrid, 1901-1999) con su "Concierto de Aranjuez" de 1940), su tradición culta viene de tan antiguo como cuando su abuela era una vihuela. Entre 1880 y 1923 la guitarra probablemente fue el instrumento más extendido por el País Vasco. Su uso en conjunción con bandurrias, laudes o violines está atestiguado desde muy antiguo en expedientes municipales de poblaciones como Bilbao, Begaña, Basauri o Galdakao por citar solo a las más importantes. Con ella se cubrían múltiples funciones que vamos a tratar de enumerar aquí rebajadas de la densidad y acumulación de datos que ofrece el Noticiero Bilbaíno.

Por ejemplo, ya desde fines del siglo XIX en lugares habituales de conciertos en Bilbao y sus alrededores podían escucharse guitarras, bandurrias y laudes en el empeño de hacerse un hueco entre el grupo de los selectos⁴⁶⁸. La importancia de aquellos eventos quedaba resaltada cuando se citaban los nombres de los intérpretes:

⁴⁶⁶- LAFFITTE, Alfredo: "La ermita de la vid - *Mastiko Eleizcho* (Leyenda)", en *N.B.* (10-VIII-1882).

⁴⁶⁷- Para quien osado quiera deslumbrarse con algunos destellos del esperpento en su propio jugo dispone de VIZCAINO CASAS, F.: *Contando los cuarenta*. Edición del autor, Madrid, 1971, pp. 72-95 y 129-137. El pie de foto de la página 9 a la "Guardia mora de Franco" le hace merecedor del "Premio al empalamiento" sobre todo cuando aquellos coreutas lucían su donaire por los territorios conquistados. Al pavito solo le faltaba haber sido mujer del bando perdedor en el lugar de su apellido rondando los 18 años como mi madre y sus tres hermanas para entender sus miedos.

⁴⁶⁸- En cualquier caso, el teatro no era un reducto exclusivo como para que no pudiera colarse la guitarra en el formato popular: "*Chansonettes* y baile con guitarra en el Teatro Principal", en *N.B.* (30-IV-1894) o "Números de baile de peteneras con guitarra", en *N.B.* (3-X-1894) entremedio de cualquier otra programación.

Sr. García en Sociedad Barrenkale Barrena (1882), Toboso y Moreno en el Teatro Principal (1884), Brasó y Paraire en ese mismo teatro (1884), Jiménez Majón concertista ciego en la Sociedad El Sitio (1889)⁴⁶⁹, Pere Nevot "Sarasate del laúd" en ese mismo lugar (1891), Ucha y García en el Casino de Deusto (1891), cuarteto de guitarras y bandurrias en el Circulo de La Amistad (1892), Fola y Vando en el Teatro Romea (1893), Ferrer e hijo en La Amistad (1893), Esteban de Juez en la Sociedad Vascongada (1893), conciertos de guitarra y bandurria en la Sociedad tradicionalista de Desierto y en la Sociedad Baracaldesa (1896), Gortazar y Aramburu con laúd y piano en Vitoria (1898), laúd y guitarra en la Sociedad Coral de Portugaleta (1899), Julia Zaida con bandurria en el Café Arriaga (1899), Cecilio Bergareche en Balmaseda a la guitarra (1899), cuarteto de señoritas catalanas con guitarras y bandurrias en el Teatro Romea (1899), trío de guitarra, laúd y bandurria alternando con proyecciones de cinematógrafo en el Teatro Circo de Gernika en sus Fiestas patronales (1899), etc.

Otros músicos a pesar de su categoría no lograron traspasar determinadas puertas y tuvieron que contentarse con los Cafés Cantantes. Un caso para nada atípico fue el de Teresa Box que aún con un primer premio de guitarra en el Conservatorio de Madrid tuvo que montar su concierto ayudada por miembros de su familia (como un hermano de 13 años virtuoso bandurrista) en el Café Español (1883)⁴⁷⁰ donde también tocaban Toboso y Moreno después de haber pasado por el Teatro Principal (1884). Pero si nos centramos en estos escenarios intermedios, la lista se multiplica exuberantemente ya que se censan cantidad de conciertos como los que se programaban en el Café del Recreo de San Francisco con pianista "en el género fino" y guitarristas flamencos "de lo mejorcito del momento como Ayora "el Jerezano" (1882) o Francisco Domingo "El leñador" (1883), o del ciego bandurrista y compositor Luis Leloup⁴⁷¹ que con su orquesta de cuatro ciegos y dos tuertos tocaban en el Café Madrileño (1888).

Así mismo, constan programaciones de conciertos de guitarra y bandurria en el Café Universal (1880), Café del Puente (1882), Café del Extremeño y Café Imperial (1884), Café del Aragonés, Café del Progreso, Café de la Marina, Café Español y Café del Brillante (1885), Café del Puerto (1893), Café Colmado (1894 y 1895) "con el Cuarteto González", "concierto con malabarismos de guitarra y bandurria" en el Café Barrena (1896), Café Español (1898), Café La Bolsa y Café Polo Norte (1899),..., todos ellos

⁴⁶⁹- N.B. (24-X-1889): " Anoche tuvo efecto una hermosa fiesta en la sociedad El Sitio, con motivo del concierto que dio en aquellos salones el insigne guitarrista Sr. Jiménez Manjón. Hablar del mérito de este artista maravilloso, puesto anoche de relieve como en pocas ocasiones, es hablar de lo inexplicable, de lo que está en la mente de cuantos conocen la magia de su arte. El público numerosísimo que invadió los salones de El Sitio desde mucho antes de comenzar el concierto, aplaudió hasta cansarse aquella ejecución irreprochable e inspirada de cuantos números tocó, y especialmente en el "Recuerdo a la patria", que repitió, y la "Petenera", que la dijo hasta tres veces. A la misma altura estuvo diciendo la música de los clásicos alemanes; pero Manjón, que es ciego, parece que llora esta inmensa desgracia cuando su guitarra canta música española, y entonces sus "Soledades" y "Peteneras" conmueven hondamente y casi hacen llorar a quien las escucha. Su triunfo de anoche fue grande como de grande artista ¡Bien por Manjón y por la Junta directiva de El Sitio, que tuvo la feliz idea de dar ese concierto!"

⁴⁷⁰- Es probable que la razón de este destierro radicara en el filosocialismo de la familia Box que se reflejaba en el tipo de alumnado de su academia según se desprende de una cita posterior (1902) en LABAJO, Joaquina: *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Endymion, Madrid, 1988, pp. 152 y 168.

⁴⁷¹- N.B. (13-IX-88): "El notable músico bandurrista conocido en esta villa por Luis "el ciego", ha escrito un pasodoble dedicado a las fiestas de los cruceros. Se titula "Vizcaya a Rivas" y lo está ensayando la banda de Santa Cecilia. De este pasodoble se hará una edición para piano y bandas de música."

que citamos como una amplia muestra en lo urbano del coetáneo mesón de los caminos en donde la guitarra también reivindicaba su arte y su parte⁴⁷². Fuera de estas bambalinas estables u ocasionales quedaban las romerías, la calle de fiesta o de diario en donde también se podían escuchar a músicos de categoría como a un sobresaliente cuarteto de instrumentistas de cuerda catalanes que tocaban música de cámara en 1885.⁴⁷³

Pero bastante alejadas de estas comunidades muy vinculadas a la supervivencia de los guitarristas, medraban otras asociaciones ampliamente aceptadas en el medio urbanizado reivindicadoras de los espacios de sociabilidad como las estudiantinas y las orquestas de cuerdas-rondallas⁴⁷⁴. Estudiantinas y tunas universitarias (eventuales las primeras, más estables en el tiempo las segundas), han sido relacionadas directamente con la sociabilidad cuadrillar juvenil en los tiempos de capacitación estudiantil en las pocas universidades que existían entonces. Mayormente tratadas con cierta benevolencia nostálgica por la autoridad (Fig. 37), su argamasa vinculadora siempre ha cuajado en el despilfarro de la energía y en las alegrías juveniles enfocadas en la ronda, la calaverada, la serenata y la proeza transgresora con la anuencia de la colegada y la expectativa de nuevos conocimientos. Para todo ello eran necesarios instrumentos como guitarras, bandurrias, panderetas, violines, flautas y otras percusiones interpretando un repertorio específico y el embutido en un uniforme de rigor⁴⁷⁵.

A su imagen y semejanza pero sin pertenecer necesariamente al estudiantazgo, se constituyeron muchas otras formaciones de circunstancias cuyos itinerarios solían ser menos improvisados pero con unos fines similares en los que el viaje, la extroversión y la propia experiencia vital ya servían de estímulo suficiente para participes y organizadores⁴⁷⁶. Más específicamente, la costumbre de que las estudiantinas compuestas de vasco-navarros visitaran por carnavales Bilbao y sus lugares de origen por motivos de diversión y recolecta viene de antiguo. La de Casimiro Jausoro acudió en 1869 y 1870 desde Madrid⁴⁷⁷; en los carnavales de 1883 otra proveniente de Valladolid debió de causar tan buena impresión que regresaba en noviembre; en 1887 la

⁴⁷²- De muchos de estos Cafés Concierto se da una versión anovelada en los tres tomos de BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao*. Café Baque, Bilbao, 1995 y 1998.

⁴⁷³- *N.B.* (15 y 21-X-1895).

⁴⁷⁴- Sobre las estudiantinas y el movimiento general de las tunas universitarias puede consultarse MORAN, GARCIA & CANO: *Cancionero de estudiantes de la tuna: El cantar estudiantil de la edad media al siglo XX*. Universidad de Salamanca, 2003.

⁴⁷⁵- Labajo propone, además, una cierta tendencia oficial y política que auspiciaba este asociacionismo universitario, en LABAJO: (1988), p. 60.

⁴⁷⁶- Marcaban este camino la estudiantina española que viajaba con éxito a El Cairo, *N.B.* (25-V-1886). En lo local ejemplarizaba lo dicho una estudiantina creada en Rentería en 1878 de más de 20 componentes que decidió mostrar su hermosura por el mismo París y regresaron; se la cita en *La Vasconia* (143, 15-IX-1897), p. 427.

⁴⁷⁷- JAUSORO, Casimiro: *Los Carnavales en Bilbao*. Imp. Carlos Fronteira, Madrid, 1870. Según se explica en el prólogo vinieron en carruaje. La formación constaba de 4 o 5 flautas, 2 violines, 6 guitarras y 3 panderetas el primer año completando hasta una veintena de personas con postulantes y todo. Su disposición de desfile preparándose para la cabalgata de tres horas de arranque del Carnaval: postulantes primero, panderos y flautas después, violines, guitarras y hierrillos cerrando filas, con el director a la cabeza que era un violinista. El segundo año se ve que reforzaron las flautas siendo 4 ó 5, y mucho más las cuerdas con 10 guitarras, llegando hasta 24 personas. Nos detenemos en ella en Cap. IV, 4.2.1.2.4. *Los Campos Elíseos*. En 1877 más animosos visitaron París.

Vasco-Navarra vallisoletana con José de Orueta entre sus 40 componentes repasaba los carnavales de Bilbao, Donostia, Vitoria-Gazteiz y Haro⁴⁷⁸, y así sucesivamente.

Pero muy pronto orígenes y destinos fueron trazados también en las distancias cortas y lo mismo los de Sodupe visitaban Balmaseda y Artziniega (1881), que la *Euskalduna* de Bilbao aparecía por Desierto y Portugalete (1883), una de Gernika animaba Bilbao por Carnaval (1890), o los *Bizkaiko Gazteak* de Bilbao rondaban por Durango y otros pueblos antes de la Cuaresma (1898).

Hubo años en el periodo álgido de los carnavales bilbaínos (1882-1910)⁴⁷⁹ que llegaron a pedir permiso para callejear por la Villa hasta 20 estudiantinas a sumar a las comparsas que funcionaban más o menos regulares (1895)⁴⁸⁰. Esta desenvoltura atrajo muchas y buenas estudiantinas de otras procedencias como la Est. La Navarra (1892 y 1893), Est. Santander (1894), Est. Infantil vitoriana (1895), Est. Gijonesa y Est. Cantabria (1898), Est. Zaragozana (1899).

Al ruido del rasgueo de cuerdas y almireces surgieron estudiantinas por todas partes, hubo concursos interprovinciales de los que surgieron verdaderos modelos que se paseaban por escenarios importantes como la Est. Figaro que dio cuatro conciertos en el Teatro Principal de Bilbao con programas distintos y complejos (1882) o la Est. Pignatelli contratada para fiestas de Bilbao en 1891.



Fig.76

"Una banda de música compuesta en su mayor parte de bandurrias y guitarras dirigida por el conocido e inteligente bandurrista Luis Leloup, llamó anoche gratamente la atención e hizo las delicias de no pocas personas que escucharon de 11 a 1 la serenata que dieron al Sr. Alcalde y a algunas otras personas de esta capital."⁴⁸¹

⁴⁷⁸- ORUETA: (1929), p. 76.

⁴⁷⁹- Hemos marcado como fecha del periodo de más prosperidad del carnaval bilbaíno en relación con el momento en que Julio Nadal conseguía el permiso para rondar con su murga, letras y canciones: AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 73/42, 1882. La cortesía de dar serenatas al Alcalde y Gobernador por estas fechas pasó a consolidarse como requisito de placet al volverse poco menos que obligatorio que comparsas y estudiantinas tuvieran que superar la censura de tema y letras antes del desfile de cada edición.

⁴⁸⁰- N.B. (22-II-1895).

⁴⁸¹- N.B. (8-II-1880). Luis Leloup Renobales era natural de Bilbao en donde casaron sus padres en 1847; no hemos encontrado datos de su nacimiento pero un hermano suyo nació en 1855. Cuatro de sus hijos figuran bautizados en Bilbao entre 1883 y 1897; datos extraídos de *Dokukik*.

Esta gacetilla del Noticiero Bilbaíno de 1880 nos pone en la pista de la formación de una rondalla esmerada en calidad en Bizkaia que sin ninguna duda sirvió de ejemplo para muchísimos otros grupos tanto de la vertiente que explotaría la sonorización del baile de las romerías como de las rondallas más centradas en el divertimento en sociabilidad musical. Hemos visto un poco más arriba que Leloup era ciego y que venía trabajando en la música con ese colectivo años antes de que el Colegio de ciegos y sordomudos fuera una realidad en Bizkaia. A su vez, el texto nos va poniendo en antecedentes sobre el prolegómeno que acabaría siendo rito obligado para los músicos antes del inicio del Carnaval.⁴⁸²

Sin embargo, las rondallas como fenómeno más generalizado no es recogido en la hemeroteca bilbaína hasta una década más tarde. Más marciales y menos impetuosas que las estudiantinas, con el empaque musical que da un gran número de componentes, su espacio idóneo de desenvoltura eran el pasacalle y el kiosco. Fundamentalmente compuestas por guitarristas, bandurristas y mandolinistas siempre masculinos -como en las estudiantinas y tunas-, compartían repertorio con estas aunque no necesariamente tocaran piezas cantadas. Al igual que aconteció con las estudiantinas, se convocaron concursos que sirvieron para prototipizar la rondalla ideal y servir de propaganda para sus ganadores como el de Madrid de 1895⁴⁸³ lo que valía para hacer giras por provincias⁴⁸⁴. Aunque los escasos detalles descriptivos que manejamos sobre ellas transmiten una imagen de bloque estático, seguramente se adecuaron a formatos con muchos más resortes ya que una rondalla proveniente de Aragón que dio un concierto en el palacio de Miramar de Donostia a la reina y corte en 1895 fue gratificada con 2.500 Pts. cantidad que era toda una fortuna en la época.⁴⁸⁵

De las bandas de música se desgajaron rondallas y estudiantinas y también se formaron a partir de comparsas⁴⁸⁶. Aunque su función más expansiva se concretaba en el tiempo de carnestolendas, ambas fueron muy socorridas para animar romerías de calle, fiestas mayores de ciudades y pueblos, dar serenatas, rondas de auroros y organizar postulaciones por desgracias sociales, para los soldados que iban a la guerra, para centros de beneficencia, etc. Comenzado el siglo XX, algunas rondallas ocasionales acabaron creando estructuras estables duraderas en el tiempo en poblaciones de cierta entidad y cobraron cierto protagonismo junto a las bandas de música locales como en Ortuella (1892), Barakaldo (1899, 1923), Galdakao (1899, 1910, 1912), Santurtzi

⁴⁸²- *N.B.* (27-I-1881), *N.B.* (1-II-1883), *N.B.* (9-II-1883), etc. Bilbao también contó con su Rondalla Aragonesa creada en 1898 y todavía en funcionamiento durante los carnavales de 1911 según *N.B.* (23-II-1911).

⁴⁸³- *N.B.* (25-X-1895).

⁴⁸⁴- La Rondalla Pamplonesa actuó en el espectáculo de arranque de las fiestas mayores de Bilbao según *N.B.* (26-VIII-1892). Esta Rondalla Aragonesa giró por la Villa al menos dos veces según *N.B.* (7/10-VI-1898) y (24-XI-1899).

⁴⁸⁵- *N.B.* (19-IX-1896).

⁴⁸⁶- Como la del Regimiento de Garellano *N.B.* (3-I-1892), o la que estaba dirigida por el maestro Villar en Bilbao, *N.B.* (23-II-1895).

"orquesta de cuerda" (1899), Rondalla "El Lirio " de Dos Caminos con 22 ejecutantes (1911,1912), "La Bilbaína" con 40 ejecutantes (1911),...⁴⁸⁷

Guitarra y Romería

Para 1936 el advenimiento de nuevas herramientas sonoras había relegado a guitarras y violines de las romerías varios lustros atrás pero la efervescencia de su destajismo por muchos de los ámbitos vizcaínos dejó una secuela en la tradición oral todavía reconocible en 1980. Gracias a esta vía supimos de su ejercicio por personajes nacidos en torno a 1900 que vía familiar continuaron vinculados al ejercicio de la amenización y que mantuvieron vivo el recuerdo de la generación anterior amenizando el baile por haberlos conocido en su temprana infancia. Paulo Apraiz (Berango, 1922-?) destacaba la labor de un violinista en Berango que competía con su padre acordeonista Paulo Apraiz (Getxo, 1874-1946); y Pedro Oleagoitia (Mungia, 1906-1987) había tenido el ejemplo en casa porque su padre integró un dúo de guitarra-flauta que se prodigaba por la zona de Larrauri.

Pero de entre todos ellos, el caso más apreciable es el de Benito Ysursa (Iurreta, 1895-Boise, 1984) porque de él han llegado registros sonoros; según la tradición familiar, anteriormente a emigrar a América en 1915 Benito había aprendido a tocar la guitarra con un gitano de su barrio. Efectivamente, gracias a la labor de su hijo Benito Ysursa Arredondo (Boise, 1920-2014) se han podido conservar algunas grabaciones llevadas a efecto en su bar mediante una máquina comprada por el padre a comienzos de los años cincuenta. En ellas se le puede escuchar tocando y cantando acompañado de Jack "Patxi Kotxero" también cantante y de Vicente Lizaso "Xispero" al acordeón; son algunas de esas jotas y puerros rescatados del pasado los exponentes en los que pueden subyacer restos de una tradición musical de la romería vizcaína con guitarra que tuvo ese sorprendente *remake* en un local llamado "Valencia" de Boise (EEUU) durante las tardes de domingos a lo largo de muchos años para los emigrados de la Vasconia de ambos lados del Pirineo para nada un caso único como lo demuestra la Fig. 77.



Fig. 77

Las fuentes documentales aunque también son selectivas a su modo, exoneran de cierta responsabilidad a las orales. Debido a su potencia, en el Capítulo IV analizaremos con

⁴⁸⁷- En Bizkaia, solo en contadas ocasiones las rondallas tuvieron cierto amparo en las "Casas del Pueblo" dentro de las actividades de proselitismo del ideario socialista. Pueden consultarse algunos hitos sobre estudiantinas y rondallas en este territorio en el Capítulo 6, Anexos.

mucho detenimiento las evoluciones más sobresalientes de toda esta batería instrumental cordófono dentro del mundo de la animación bailable en Abando-Bilbao desde 1870 hasta 1923. Sin embargo, puede ser interesante en este lugar hacer unas consideraciones sobre su posible repertorio cuando se destinaba la guitarra a ese fin.

Por de pronto, Delmas ya contemplaba en 1864 que guitarras y panderetas eran instrumentos habituales en el baile de Albia detalles en el que se fijarían una y otra vez distintos autores⁴⁸⁸. Diversas vicisitudes que comentaremos en su lugar derivaron en que toda ese enjambre bailable fuera trasladado a La Casilla de Abando en donde continuó arropado por esos instrumentos y nuevos adheridos con contundencia y sin incertidumbres desde 1882. Pero en 1898, una oleada de radicalismo integrista instalado en el poder municipal bilbaíno destartaba la delicada homeostasis de la sociabilidad pública de ocio bailado alcanzada gracias a concesiones adjudicadas con cuentagotas a lo largo de muchos años de práctica continuada. Efectivamente, en plena aplicación de las Ordenanzas Municipales bilbaínas con la orden de restringir los permisos para la práctica de la música callejera exceptuando a los “desgraciados por ceguera”, el resto de los afectados, tocadores de pianos de manubrio y, en general, personas con otras minusvalías, se aunaron y parapetaron detrás de una instancia que elevaron al Alcalde de la Villa. En nuestra opinión, los argumentos del escrito rezuman malignidad porque con ellos intentaban salvar la conducta propia afeando la de sus prójimos:

“Bien comprende la elevada inteligencia de VE que en los pianos no se cantan canciones deshonestas como sucede en las guitarras y violines que hombres sin ser inútiles, por ganar para recrearse y para sus vicios, son el escándalo en La Casilla los días festivos. Todas las poblaciones como Madrid, Zaragoza, Barcelona, Valencia y otras consienten y ayudan a los inválidos y no creo, Señor Alcalde, que VE deje de oír las necesidades de los que suscriben.”⁴⁸⁹

⁴⁸⁸-DELMAS: (1864), p. 268; MAÑE Y FLAQUER: (1967), p. 147; AGUIRRE, Adolfo, *Excursiones y recuerdos*, Imp. Delmas, Bilbao, 1871, p. 254, etc.

⁴⁸⁹- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5º, 343/13, 1904.



Fig. 78

Dado el tono de los comentarios, a la hora de reconstruir los repertorios de estos corros de guitarra y voz, nos inclinamos a pensar que, más que airear *zortzikos* de Iparragirre en quien los líricos estimaban: "bien puede decirse, pues, sin exceso de encomio que la guitarra fue para el Bardo lo que la lira para Orfeo"⁴⁹⁰, estarían decantados por piezas bailables de zarzuelas y sainetes (chotis, habaneras, tangos españoles, peteneras,...), cuplés picantes y piezas de vodeviles. Las restricciones acabaron afectando a todos ya que la prohibición se extendió a cuanta pieza que no fuera jota. Aceleradamente se adaptaría este género a la guitarra para sobrevivir aunque en pocos años se retomara todo lo antiguo para quienes gustaran de bailar con aires más temperamentales. Refuerza esta opinión la diferenciación en la que hacían hincapié Eustaquio López y Agustín Mínguez, acordeonistas, cuando proponían al Ayuntamiento de Basauri la renovación de su plaza en la localidad con dos corros diferentes cuando las aguas volvían a su cauce:

“Uno de acordeón y guitarra-bailables y otro de jotas con acordeón y pandereta durante todo el año próximo de 1923 tocando los domingos y días festivos.”⁴⁹¹

Hay citas que prueban que en manos de guitarristas ciegos, tuertos o de perspicaces videntes capaces de distraer unos cuartos a su público ocasional por animar el baile, la guitarra era paseada por las romerías de Deusto (1883), Getxo-Algorta (1892, 1898), San Francisco (1894), Begoña (1896), Zorroza (1914), etc.

El "cantautor" con su guitarra

Un género musical que emergió durante el siglo XIX emanado directamente de los presupuestos románticos en lo musical fue el *Lied* o canción lírica compuesta sobre un

⁴⁹⁰- ARRILLAGA ARRIOLA, Antonio (recop.): *Lo que se ha dicho de Iparragirre*. JCV/CAV, 1969, p. 342.

⁴⁹¹- AHDB. Fondo Municipal, Basauri. 17.385, 1922.

poema de autor. Sin las grandilocuencias de las grandes formaciones instrumentales ni los gorgoritos del *belcantismo* que lo habrían abocado a perder la inmediatez poeta-cantante-receptor y la intimidad de la performance vis a vis, su soporte organológico habitual fue el acompañamiento del piano. El lied que tuvo en Schubert y Wolf a dos de sus cultivadores más eminentes, se nutrió recurrentemente de la canción popular alemana por eso a veces aparece denominado como *Volklied* en las colecciones de Johannes Brahms y de otros autores.

Pero este desarrollo específico de la música de salón no ensombreció para nada la continuidad de un género popular que encinchado a la grupa de la mendicidad, la desgracia física o la vida bohemia iba reciclando unos repertorios de tradición oral y engrosándolos con nuevos productos de autor. En Francia el deambular de estos "*Chanteurs et chanteuses de rue*" que se acompañaban a sí mismos está bastante estudiado y, como pronto se verá, no los presentamos aquí sin motivo. En ambientes rurales estos ministriles continuaron reenganchados a tipos musicales más tradicionales usando las lenguas vernáculas y *patois* en contraposición a las zonas industriales y urbanas. En estas últimas, las nuevas creaciones que iban redefiniendo el género incidían también en la crítica política o en temáticas relacionadas con la solidaridad de clase no tanto mediante presupuestos revolucionarios sino por universalización del infortunio. Sus herramientas de trabajo musical fueron por orden de aparición, el zarrabete, el violín, clarinete, guitarra, órgano de Barbarie, acordeón,...

La sucesión de algunos de estos personajes relevantes en París está documentada desde finales del siglo XVIII como Charles-François Aubert (París, 1765-1850) síndico y decano del gremio o su hijo Alexandre Aubert (París, 1805-1850) que fue editor de muchas de esas canciones callejeras; Laujon, Désanger y Béranger fueron otros músicos-cantantes destacados. El ejercicio de ese oficio estuvo sujeto desde aquellos primeros años a censura de textos y a la obligación de tener que conformarse con una deslavazada confraternidad gremial. Béranger, aquel último *chansonier* comentado, era aclamado por una multitud de músicos menesterosos en 1848 en el momento de ser nombrado miembro de la Comisión de Socorro del Eliseo:

*"Un matin à peine était-il arrivé, qu'on vient lui annoncer une ovation nouvelle. Béranger prend de l'humeur... bientôt son coeur s'attendrit: ce sont les chanteurs des rues, joueurs de violon, de vielle, de clarinette et joueurs d'orgue, qui viennent suivis d'enfants, de vieillards infirmes et d'aveugles; c'est en fin la mendicité chantante et musicienne, les bohémiens, qui viennent saluer le roi de la chanson, et qui se glorifient de l'avoir pour patron. Ils étaient au nombre de huit cents, les malheureux! Béranger se présente et se mêle à tous ces pauvres gens, qui l'appellent, en faisant éclater des transports d'enthousiasme."*⁴⁹²

Vamos viendo que para la gran mayoría de este colectivo solo les quedó la calle para ejercer su medio de vida, y solo los vestidos de grandes cualidades pudieron acceder a

⁴⁹² LAPOINTE, Savinien: *Mémoires sur Béranger: souvenirs, confidences, opinions, anecdotes, lettres*. Gustave Havard Libraire-Éditeur, Paris, 1857, p.121.

los circuitos de los Cafés Concierto con sus creaciones para desembocar en los Cabarets y en el *Music Hall* tan propios del final de ese siglo en Francia y otros países. Este fue el itinerario de otro de los grandes cantantes de la época como Aristide Bruant (Courtenay, 1851-1925) (Fig. 79) que aunque de origen burgués pronto adoptó el lenguaje popular para trovar la lucha de los pobres. Da una idea del volumen de este movimiento musical el que en puertas del siglo XX el número de canciones publicadas que se vendían en la misma calle o en comercios del ramo alcanzara la friolera de 10.000 piezas diferentes.

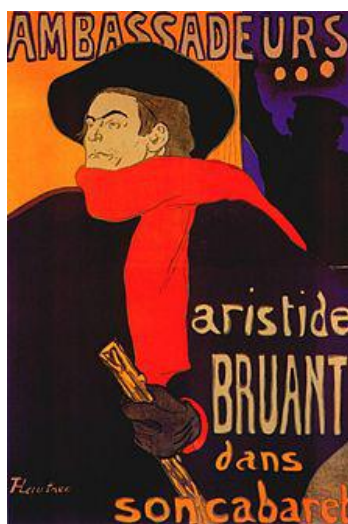


Fig. 79

Este maremágnum que hemos contemplado en Francia fue el caldo de cultivo en el que convendría enmarcar el origen de la personalidad musical de Jose María Iparraguirre Balerdi (Villareal de Urretxu, 1820-1881) cuando abandonando la Península se adentró por los caminos de Europa⁴⁹³. De hecho sus biógrafos refieren hazañas en las que parapetado tras su potente voz jaleaba a los levantiscos contra Napoleón III en Tolouse cantando *La Marseillaise*⁴⁹⁴. En definitiva, tras su regreso hacia 1850 a la Península, Iparraguirre al cantar sus poemas mayormente en euskara acompañándose con su guitarra⁴⁹⁵ importó un tipo de performance que ya contaba con un largo recorrido en Francia. El éxito de sus particulares hallazgos entroncando la fibra de la nostalgia, la ira por la pérdida foral con la confluencia identitaria tras el estandarte del *Gernikako Arbola* para el vasquismo, contribuyeron a acotar un nuevo mapa musical hasta entonces desconocido en el País Vasco.

⁴⁹³ - No es este el lugar apropiado para hacer acopio de la bibliografía sobre Iparraguirre. Entre los libros básicos está el ya citado de ARRILLAGA ARRIOLA: (1978) y VVAA.: *Iparragirre*. Euskaltzaindia, Bilbo, 1987.

⁴⁹⁴- El encuadre de lo que significó *La Marseillaise* dentro de la canción política francesa de la época en LUEZ, Philippe: "*Aux armes, et caetera... Chansons politiques et sociales dans la rue*", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (Cords.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, Paris, 1997, pp. 69-73. Un ejemplo entre más de que continuaba teniendo un sentido político revolucionario referencial en Bilbao es que en 1893 en el aniversario de la proclamación de la Iª República, bajo el Casino Republicano de la Villa y con una importante congregación de personas la banda de música la tocó en medio del júbilo popular, *N.B.* (12-II-1893).

⁴⁹⁵- Es sabido que la guitarra que se exhibe en la Casa de Juntas de Gernika atribuida a Iparraguirre no fue la que le acompañó en sus momentos de éxito sino un pecio organológico que varó en la antesala de su lugar de fallecimiento a pesar de las alabanzas de Ceferino Ojeda en *La Vasconia* (142, 20-IX-1897), p. 421.

A continuación referimos un relevante dato que evidenciaba este nuevo rumbo y que viene constatado repetidas veces en el Noticiero Bilbaíno sobre el canto del *Gernikako Arbola*. Desde el comienzo del contencioso con Cuba se erigió en costumbre rematar cualquier evento cantando la Marcha de Cádiz como bandera musical aglutinante del fervor patriótico español se estuviera en Asturias, Córdoba o Barcelona (al fin y al cabo, era una pieza musical extraída de una zarzuela ambientada en el tiempo de la Guerra de la Independencia de 1808 para envalentonarse contra los franceses y mostrarse encolerizados por su atrevimiento a toro pasado⁴⁹⁶), en Bilbao, a renglón seguido, se acometía el del *Gernikako Arbola* voz en grito, una bandera no exenta de sospechas para el sector liberal desde antiguo.⁴⁹⁷

Este modelo de músico romántico-héroe popular tuvo secuelas en otras figuras hoy olvidadas que le sobrevivieron pocos años por coincidencia de generaciones. Infortunadamente, la penuria total de seguidores con genio -que no la inexistencia de un circuito comercial de cafés, salones y oportunidades públicas (Juegos Florales, Fiestas Euskaras)-, privó de renovación al nicho del cantautor e impidió que fuera cubierto durante dieciséis lustros. Como pequeña muestra de lo dicho y dado que sobre Iparraguirre hay copioso acervo escrito, nos decantamos por presentar unos pocos datos de personajes epígonos que amparándose en la validez del modelo de aquel lo adoptaron con resultados variados. Algunos lograron la estima de los salones, otros siguieron la vida bohemia de los frontones, hubo quien también se prodigó en la Argentina y regresó a morir a Bilbao, y uno más que con un pasado político-militar similar no logró traspasar el techo de las romerías:

"En el concierto que anteayer dio en la sociedad de recreo la Euskal Erria, el Sr. Zubiria, íntimo amigo del difunto Iparraguirre, fue calurosamente aplaudido en los varios aires vascongados que ejecutó en la guitarra y cantó con la maestría y sentimiento que tiene acreditado."⁴⁹⁸

"Manuel Lecuona "Urchalle" ganando dos mil duros en Pamplona a Ocón en dos partidos de pelota verificados en días sucesivos, perdiendo esa cantidad al monte, en pocas horas, e improvisando en la guitarra ingeniosos versos en

⁴⁹⁶ - La zarzuela "Cádiz" con música de Chueca y libreto de Valverde de donde se entresacó la marcha se estrenó en 1886. Sobre sus usos políticos y anécdotas IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2005 [1955], p.355. Otra anécdota que destacaba el *N. B.* (8-III-1896): "Por el alineamiento de EEUU en la guerra de Cuba y la fiebre desatada con tal motivo contra ese país un hombre destroza un piano yankee a hachazos cuando su hijo tocaba en él el pasodoble La marcha de Cádiz".

⁴⁹⁷ - *N.B.* (4-IV-1898): "Ayer rebosó de fervor patriótico el Café Arriaga cantando seis veces la "Marcha de Cádiz" con sus gritos de "Viva a España" y después el "*Gernikako arbola*...", etc. Al canto público de este himno de Iparraguirre y Blas Altuna sobre una danza popular de Garai convertido en exaltación y demanda fuerista le acompañaron turbulencias de más de cien años; atravesó varias fases yendo desde la prohibición hasta su tolerancia condicionada más un sinfín de vicisitudes nunca exentas de tumultos. Gayarre y el cante del GA

⁴⁹⁸ - *N.B.* (27-VI y 4-VII-1882). José Zubiria era navarro y murió en 1884, venía de dar otros conciertos en Vitoria-Gazteiz en donde le habían "dispensado una entusiasta acogida". A finales de noviembre le encontramos dando varios conciertos en Plentzia con idéntico resultado, según *N.B.* (30-XI-1882). Algún dato más en SATRUSTEGI, Jose Maria: "Iparraguirre eta Nafarroa", en *VVAA.*: (1987), p.321.

vascunce alusivos a aquella debacle, es el tipo alegre, desinteresado, desprendido, noble, franco y simpático, el tipo acabado del jugador de ayer."⁴⁹⁹

"Ha muerto el guitarrista Bartolo Valle."⁵⁰⁰

"Anteanoche falleció repentinamente en la villa el individuo conocido con el apodo "El sacristán de Echebarri". Este sujeto solía dedicarse a tocar las guitarras en las romerías. Había sido durante la guerra civil sargento de la escolta de D. Carlos."⁵⁰¹

Aunque brevemente creemos imprescindible glosar la figura de Juan Bautista Elizanburu (Sara, 1828-1891) militar y poeta. Su bautismo poético se producía en 1860 cuando aún residiendo en Saboya ganaba el primer premio en los Juegos Florales de poesía vasca promocionados por D. Abbadie. Desde ese momento en adelante sus producciones, para nada numerosas, fueron premiadas en ediciones sucesivas. A pesar de que Elizanburu no fue músico ni se promocionó como tal, el que se sirviera del bastidor de las métricas tradicionales ayudó a que inmediatamente la musa popular les encajara melodías que determinaron su súbita circulación por todo el País Vasco. Poemas como "*Apexa ta lorea*", "*Maria*", o "*Nere etxea edo laboraria*" (*Ikusten duzu goizean...*) se siguen cantando en una transmisión ininterrumpida hasta hoy en día.⁵⁰²

Guitarra en Serenatas, Postulaciones, Rondas y Cuestaciones

Además de la participación de la guitarra en los combos y situaciones ya descritas es posible detectarla a través de las distintas documentaciones en una variada miscelánea de ocasiones. Aunque Bilbao acumulaba los 100.000 habitantes hacia 1900 el tamaño de la ciudad no impedía ciertas formas de pleitesía heredadas del Antiguo Régimen como las Serenatas. Despojadas de las alharacas de otras épocas, más se aproximaban a una actividad contractual para la supervivencia de músicos callejeros con sus guitarras aunque como costumbre estaba instaurada en todas las capas sociales⁵⁰³. Motivos los había innumerables; iban desde los más obvios como la celebración de los días de autoridades, las onomásticas de "Pepas", "Pepes" y "Martines" famosos por poner un ejemplo, las de apasionados capaces de cantarle a su pretendida churri una polka (Fig. 81), homenajes a diputados, ministros, militares de visita, próceres y demás en ejercicio de sus empleos públicos o por su nombramiento, elección o cese, afortunados por ser premiados por la lotería, a los representantes de los gremios en la fiesta del Patrón, etc.

⁴⁹⁹ - PEÑA Y GOÑI: (1892), p.131.

⁵⁰⁰ - N.B. (26-V-95), (1/9/23-VI-95), (30-VI-95) y (2-VII-95). Ver Anexo. Según ARANA MARTIJA: (1987), p. 171, Bartolo Valle era de Begoña y había actuado en el Café Suizo de la Plaza Nueva de Bilbao de joven pero no cita fuente.

⁵⁰¹ - N.B. (6-IV-1895).

⁵⁰² - Sobre este personaje puede consultarse LABAYEN, Antonio María: *Elizanburu. Bere bizitza ta lanak. Su vida y obras*. Auñamendi, Donostia, 1978. En una Nota de la página 10 se refiere lo siguiente: "Hasta los chavales de Bilbao cantaban el "*Etxe zuria*" según Orueta: (1929). La 2ª guerra carlista con su trasiego de soldados de una parte a otra del Pirineo contribuyó a divulgar los cantos populares vascos."

⁵⁰³ - Como por ejemplo ocurrió en la inauguración del balneario de Zaldibar cuando los señores que habían asistido al acto obsequiaban al propietario D Manuel María de Gortazar con una serenata nocturna, según N.B. (3-VI-1882). Poco más tarde también los pianos de manubrio se peleaban con la autoridad para ocupar este nicho de mercado: AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 213/24, 1892.

Ante el cúmulo de citas subrayamos solamente algunas: ciegos en alboradas a vecinos (1857), serenata amorosa (1880), Benito Vallejo da serenata a autoridades (1881), ídem de Hidalgo y Vidaurrazaga (1881), ídem de Blesa (1882), serenata a los herreros por San Martín (1882), serenata a "Pepes" (1898), etc.



Fig. 80



Fig. 81

El ejercicio de la mendicidad siempre encontró en la música y en concreto en guitarras y zarrabets unos estimados aliados para aliviar el desequilibrio y la afrenta en la dignidad que supone recibir sin compensación. En el Capítulo IV se analiza con detenimiento la evolución de la permisividad de la práctica musical en el destierro a la margen izquierda de la Ría a su paso por Bilbao y en su tolerancia con condiciones en el trazado urbano. Por otra parte, a pesar de la intromisión del acordeón en los ambientes de los cuarteles, la guitarra siempre estuvo acompañando el aburrimiento y sus tiempos de ocio desde el previo a la incorporación hasta la licenciatura: "Despedida de quintos con guitarra y bandurrias" (1880), "Grupos de reclutas sorteados recorren las calles de Bilbao alegremente" (1899), etc.

Y, por supuesto, la calle y la sociedad civil en sus múltiples manifestaciones de sociabilidad popular incorporaban la guitarra como base musical de sus expresiones (Fig. 83) fueran las fiestas del solsticio invernal: " Grupos recorren las calles de Bilbao con guitarras en navidad (1890), o en el desenfreno disconforme de la cencerrada: "Guitarras y filarmónicas, cencerros y tamboril en un charivari de Ochandiano" (1890).

Venta de guitarras, su literatura musical y enseñanza

Todo este ajetreo no fue posible sin un mercado bien surtido de instrumentos. Los almacenes especializados de música como Dotesio suministraban las estimadas piezas de autores reconocidos con sus privativos precios (en el Casco Viejo de Bilbao radicó uno de esos artesanos⁵⁰⁴). Para los consumidores del género popular los variados formatos de cordófonos podían adquirirse en almacenes de productos generales, en

⁵⁰⁴ - "Juan Talavera, Fábrica de guitarras, calle Lotería 4", en REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Edición del autor, Bilbao, 1909.

algunos ultramarinos o en talleres de reparación de instrumentos sin ninguna dificultad por lo asequible de sus precios.⁵⁰⁵



Fig. 82

Para tocar la guitarra el autoaprendizaje fue casi siempre suficiente para un nivel de acompañamiento trivial de ahí el gran favor que siempre ha gozado entre los melómanos prácticos, pero quienes gustaran de recibir clases tuvieron también disponible un profesorado en academias o en clases particulares a domicilio:

"Clases de guitarra, acordeón, bandurria y mandolina en calle Ronda 6" (1895, 1898, ...).⁵⁰⁶

El editor de música Dotesio siempre tan despierto, atendía este tipo de literatura musical con métodos y partituras de bailables para guitarra, mandolina, laudes, bandurria y estudiantina con música o cifra⁵⁰⁷, no haciendo ascos a oportunidades que el mercado podría absorber rápidamente:

"Dotesio publica piezas de Iparraguirre para guitarra y bandurria."⁵⁰⁸



Fig. 83

⁵⁰⁵- Extractamos algunos anuncios del Noticiero Bilbaíno: "Venta de guitarras, bandurrias, tiples y cuerdas en San Francisco" (1889), "Robo de cuerdas de guitarra en un comercio de Urazurrutia" (1894), "El Bazar Bilbao vende guitarras" (1894), "La Viuda de Aznar vende guitarras en calle Correo" (1898, 1899), "Acordeones guitarras y bandurrias en Araluce en la calle Nueva" (1898), y así mismo estaban los Almacenes Amann, Cengotita, Cayetano de la Mano, etc. Sobre la segmentación de estos comercios y su reflejo en la categoría impositiva municipal se habla en el Capítulo IV, 4.4.2.4.1. *Un trípode para la diversión. III El Acordeón adulto.*

⁵⁰⁶- Repasando los diferentes Anuarios pueden encontrarse varios de estos profesores y sus precios: "Leoncio Axpe en María Muñoz", en BUSTINZA: (1903); "Hilarión Leloup en Zugastinobia 5", en REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano.* Edición del autor. Bilbao, 1907, etc.

⁵⁰⁷- DOTESIO, L. E.: *Catálogo General de la Música Instrumental nº 4.* Casa Dotesio, Madrid, 1910, pp. 12-17

⁵⁰⁸- *N.B.* (19-IX-1896).

Conclusión

En definitiva, resumimos este apartado a modo de conclusión diciendo que la guitarra ocupó un lugar preeminente en la sociabilidad musical popular vizcaína de finales del siglo XIX y comienzos de XX. Tuvo su aliento poderoso en las piezas de bailables, en las melodías cantadas en boga y en las letras con retruécano; le acompañaba cierta aureola de descoque al estar entreverada en la atmósfera reivindicativa y desinhibida del carnaval, entre los grupos de amenización romera, en los vapores espirituosos del *txakoli* (Fig. 238A y C), en el entusiasmo cuadrillar (Fig. 83) y en la nocturnidad urbana rondeña.

Una vez comenzada la segunda década del siglo veinte, la guitarra fue desapareciendo paulatinamente de los corros de baile debido a la imposibilidad para competir en la romería cuando otros instrumentos de sonoridad más potente, como acordeones y dulzainas se fueron tornando más asiduos manteniéndose pero se mantuvo empoderada en el resto de ámbitos.

Mediante el repaso que le hemos dedicado aquí y la sección que le concederemos en el Capítulo IV asistiremos a ese momento final de su presencia en las romerías de preguerra, cuando, asociada al acordeón como a un último salvavidas, lanzó sus últimos rasgueados antes de que las prohibiciones del baile al agarrado se extendieran implacables y el ascendente imperio de las nuevas intensidades sonoras la sumieran en el letargo. Muchos años más tarde, cambiarían las tornas al ser recuperadas las guitarras por las nuevas versiones de los antiguos adalides -los cantautores-, pero entonces asociadas a los modernos sistemas de amplificación sonora.

Violín

Junto a la guitarra, el violín es otro de esos instrumentos asimilables a distintos ambientes de consumo musical. Incluso fue frecuente que en manos de los grandes virtuosos de la época (Paganini, Sarasate,...) el violín se prestara a la interpretación de piezas populares para su lucimiento utilizando para ello el procedimiento de las "variaciones". En general, estos bises improvisados y otros malabarismos musicales como tocar con tres cuerdas enardecían a un público siempre ávido de filigranas livianas y todavía muy apegado a las melodías de moda.

Al comienzo del presente Capítulo se hacía una reflexión sobre sonoridades y consumos musicales en relación con el uso del violín dentro de la música popular en el País Vasco. Manteníamos allí nuestro desacuerdo con teorías que se manejaron a comienzos del siglo XX (P. Donostia) por las que se asimilaban los sonidos de las cuerdas a preferencias de los ambientes rurales y otros más "agresivos" como los de los acordeones a lo urbano e industrial.

Algunas tipos organológicos de la familia del violín como los rabeles fueron muy abundantes en la música popular de la cornisa cantábrica al menos hasta el tiempo de

nuestros abuelos. Solo en contadas comarcas excepcionales de esa franja norteña han llegado hasta nuestros días esos ejemplares endémicos o sus tañedores porque fueron progresivamente sustituidos por violines como instrumentos habituales del baile popular o como bordón para acompañamiento del canto de coplas en la práctica mendicante. Es debido a ese uso indiscriminado desde antiguo tanto de calle y romería como de salón o Café Cantante que el violín también ha dejado un rastro abundante en la documentación⁵⁰⁹. Entre toda la batería de citas posibles y ciñéndonos casi exclusivamente al Noticiero Bilbaíno entresacamos algunas de esos tres ambientes.

Es de rigor porque nos sirve de portalón tanto al espacio romero como para el año que toma para su inicio esta investigación, constatar la presencia de violines y guitarras en la campaña de Albia de Abando en 1881⁵¹⁰. Años después encontramos al violín animando el baile de San Cosme y Damián de Gordexola (1890)⁵¹¹, o las fiestas de Soscaño en Carranza junto al tamboril, dulzaina y banda de música (1894)⁵¹². Regresando al espacio urbano no deja dudas las cromotipias de romerías en Deustu con violinista en primer término (Fig. 86 y 197).



Fig. 84



Fig. 85

La simbiosis cieguera y música -que profundizaremos en el Cap. IV- tuvo en el violín uno de sus pilares predilectos tanto en el espacio rural como en el urbano (Fig. 84 y 85). Con referentes del primero, Alfredo Laffite construía una narración dramática (1899) sobre un personaje *bertsolari* a la que alguna fuente iconográfica da pábulo (Fig. 80)⁵¹³. Ancladas en el paisaje urbano dejaron huella en la memoria fotográfica bilbaína Las

⁵⁰⁹- Una cita obligada de violín viene de la mano de RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. BBK, Bilbao 1999, pp. 61-62 a cuenta de un pleito por desórdenes en Bilbao en 1772 cuando tocaban en El Arenal el tamborilero municipal Lizaso junto a un ciego violinista en una fiesta pretendidamente privada. De parecido ámbito es una segunda debida a IRIGOIEN: (2014), p.12 "Es una época [(s. XVIII)] que las gentes pudientes que antes bailaban junto al resto del pueblo en la plaza pasan a organizar sus fiestas más reservadas para ellos en lugares cerrados. Manuel de Larramendi ya nos habla de este tipo de saraos en los que se usan otro tipo de instrumentos musicales. Indicando que en casas, salas, zaguanes, etc. está prohibido el tamboril, bailándose nuestras *eskudantzak* al son de la guitarra o violín".

⁵¹⁰- *N.B.* (26-VI-1881).

⁵¹¹- *N.B.* (3-X-1890) "[En la romería de San Cosme y San Damián de Gordexola, junto a la Banda de música Santa Cecilia y tamboril] aquí y acullá parejas bailando al son de un desafinado violín manejado por las trémulas y crispadas manos de un anciano mendigando una limosna."

⁵¹²- *N.B.* (3-IX-1894).

⁵¹³- LAFFITTE, Alfredo: "De lunes a lunes", en *N.B.* (27-III-1899).

Gallegas, ciegas y mendicantes cotidianas quienes poco más que quejidos arrancaban a sus violines. Más allá de lo lacerante de su pobreza, el caso de estas andariegas no fue algo insólito ya que Ossorio y Bernard en "Caridad y Música" también dibujaba parecidos itinerantes de las calles de Madrid (1885).

Más en general, peculiaridad y marginalidad podían acabar asimilando instrumento y oficiante como en el caso de Francisco Otero "Paco el violinista" que se acercaba al periódico para que comunicaran a sus muchas amistades de la Villa su absolución en el Juzgado de Durango (1899). A u vez participaba el violín en el espíritu y sonorización de la ronda por lo que lo incorporaban tunas como La Zaragozana en su gira bilbaína (1899) o la comparsa de circunstancias que celebraba el triunfo electoral de su patricio (y suponemos sponsor) por las calles de Durango junto a guitarras y flautas (1899).



Fig. 86

Varios escalones en estima por encima y menos expuestos a la intemperie estaban los violinistas de café. Violín y piano acompañándose mutuamente los encontramos en el Café Lazurtegui (1880), en el Café La Victoria (1881), en el Café de Francia (1884), en el Café Belar de Abadiño (1893), en el Sexteto del Café Arriaga desde 1898 en adelante, en el Café La Bolsa (1899), etc. Por su entrada restringida a socios o sujeta a pago podríamos considerar aún más elitistas otro tipo de actuaciones y conciertos como los de Emeterio Lizarralde en el Liceo Bilbaíno (1880), Sarasate acompañado de pianistas (1880, 1881, 1898) en el Teatro Nuevo, los del Sexteto de la sociedad de Conciertos de Madrid de gira por Bilbao y Gernika (1882), la exhibición de una concertista femenina al violín en la Sociedad El Sitio (1893) o la de Esteban Germán niño prodigio de Zaragoza de 9 años tocando en los entreactos del Teatro Nuevo (1895), la de un Cuarteto en la Sociedad Recreativa de Deusto (1899), los conciertos de la Sociedad Filarmónica de violín, piano y cantante (1899), los del Cuarteto Arbós (1900) y del violinista Thibaud con pianista catalán (1911). Los había también en la Sociedad Unión de Portugalete (1899), en el Teatro Principal con la Orquesta de París y el eminente violinista Thibaud (1899), y hasta ocasionales en poblaciones de interior como un concierto de violín y arpa en Bergara con motivo de las fiestas locales (1899), etc.

Con ese listado que aún podría aumentarse largamente, hemos tratado de reflejar una realidad en la que el violín mostraba públicamente una polivalencia musical con suficientes proyecciones románticas como para contrapesar -o al menos rebajar- la ascendencia hegemónica del piano como instrumento de consumo que ya venía

despuntando. Por otra parte, las hazañas y éxitos de los violinistas punteros se seguían de cerca desde el Noticiero Bilbaíno como las giras de Sarasate por Europa (1881) o como el jubileo de diamante del violinista Joachin en la Sociedad Filarmónica de Berlín. Igualmente, eran frecuentes las conferencias complementadas con ilustraciones musicales como las del Casino Algorteano de 1899 en las que intervenía un violinista.



Fig. 87

El aprendizaje del violín con cierta sistemática se ofertaba por profesores particulares: Somera (1892), Ronda (1895), Dos de Mayo (1899),..., en la Academia de Villar (1899), en el Colegio de ciegos y sordomudos de Deusto (1898), y en otros colegios privados (Fig. 87) . Para la adquisición en el mercado de un instrumento estaban los comercios especializados del ramo (Dotesio, Aranguren (1899), Enrique García,...) y ejemplares de menor calidad en almacenes generales (Amann, el Bazar Bilbao (1899).

Arpa

Insertada en las antípodas de la organología popular, la aureola romántica que acompañaba al arpa bajo el envite becqueriano⁵¹⁴ dejaba traslucir sus brumas en el Noticiero Bilbaíno. Son trasuntos de lo dicho las frases que intercalaba Miguel Moya en su disquisición alegórica sobre "La Música":

"La mitología fue poco pródiga al diseñarla (a la musa Terpsícore) y eso que puso en manos de una bellísima diosa el arpa o la lira de oro como representación de tan divino arte... Los ríos se despeñan por las cascadas naturales produciendo un fúnebre ruido; y si, por el contrario, corren por una superficie arenosa y plana, este ruido es tan agradable como el prelude de un arpa."⁵¹⁵

A pesar de naturalezas tan etéreas, había concertistas - normalmente mujeres- que posibilitaban el disfrute de tan sublimes sonoridades a los más escogidos (Fig. 30). La bilbaína Severiana Bidaola Ledesma, también pianista, interpretaba al arpa el "Ave María" de Ledesma y piezas de Beethoven en un concierto en el Liceo Bilbaíno en 1883 todo un evento a tenor de comentarios y críticas en el periódico⁵¹⁶. Siempre restringida a

⁵¹⁴- BECQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y Leyendas*. 1856-1864.

⁵¹⁵- *N.B.* (21-III-1889).

⁵¹⁶- ECHAVE: (1920), p.31: "Porque conviene advertir que en las casonas bilbainas de rancio abolengo... (del tiempo de nuestras abuelas) se tataban canciones gemelas a las de las músicas de los minués... Y la incrustada cítara y el arpa tampoco fueron extrañas en sus salas... y menos, todavía, el piano horizontal".

estos ambientes burgueses aparecía el arpa en un concierto en el Balneario de Zuazo (1895), o junto a un violín en un concierto en "La Pastelería" de Bergara (1899). Es digno de señalar que tratando de que el arpa no fuera privilegio exclusivo de los dioses paganos y siguiendo una moda de la época de poco recorrido al nuevo órgano Amezua de la parroquia de San Vicente de Abando (1894) se le incorporó un registro de arpa.

Su enseñanza quedaba en manos de ciertos profesores como de un tal Salerni que domiciliado en la calle San Francisco se publicitaba en el Noticiero a finales de 1899. Una fotografía de la primera década del siglo XX muestra su ejecución en la clase de música de un colegio de señoritas en Durango (Fig. 60) . En cuanto a los suministradores de instrumentos estaban los almacenes de música que las encargarían a los fabricantes; un ejemplo de ello es que Dotesio sacaba a la venta un arpa Erard de 7 pedales y de movimiento sencillo en 1894.



Fig. 88



Fig. 89

Varias noticias difusas dan protagonismo al arpa en ambientes de consumo musical más generalizado. Aparece tocada junto a guitarras y bandurrias por la comentada familia Box en el Café Español (1883), o intercalada con acordeones en el Café del Peral (1890) pero presumimos que se tratarían de los salterios de mano llamados "Autoarpas" (Fig. 88 y 89) con acordes compuestos, instrumentos de amplia difusión en hechuras y formatos una vez mediada la centuria del s. XIX⁵¹⁷. En donde no cabe duda es en otra de las citas:

"Anoche se inauguró el Café Colmado en los bajos del frontón de La Amistad. Debutaron dos arpistas que fueron muy aplaudidas por la maestría con que ejecutaron varias piezas. El Café estaba lleno de bote en bote. Hoy debutarán las concertistas hermanas Arribas."⁵¹⁸

2.2.2.1.10. Zarrabete - Zancoña y Gaita de odre - Cornamusa

Viola de rueda

⁵¹⁷ - RÍOS ALVARO, Koldo: *Lista de Instrumentos de Música Occidentales, anotada desde un punto de vista iconográfico, de Terence Ford, traducida y adaptada al español*. AEDOM, Madrid, 2000, p. 27.

⁵¹⁸ - N.B. (20-VII-1895).

La "Viola de rueda" o "Zanfoña" es un instrumento cordófono compuesto que combina un laúd con mástil y un mecanismo doble dentro de una caja. Por un lado un eje solidario trasmite el movimiento de cigüeñal desde una manivela a una rueda que en su girar roza cuerdas melódicas y bordones produciendo sonido y, por otro, un sistema mecánico formado por unas líneas de teclas pisan las cuerdas con posiciones prefijadas a voluntad del ejecutante construyendo diferentes alturas tonales. Es un instrumento que ha llegado hasta nuestros días en la Península pero que posee más de mil años de historia documentada; a él se le dedicaron varias miniaturas en las Cantigas de Alfonso X el Sabio y entre sus más famosas representaciones en piedra están las del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

Dando visos de verosimilitud a una interpretación literal de la iconografía ha habido quienes han "reconstruido" un monstruoso e inverosímil instrumento de esta familia al que llaman *Organistrum* que aparece tocado por dos personas en las archivoltas de un pantocrátor de aquel lugar⁵¹⁹. En 1901 Rivas Moreno ya hacía constar estas precisiones a las que añadía el valor testimonial de su propia percepción:

"La gaita zamorana o *sinfonia*, con sus cuerdas, su rueda y su teclado, que ha llegado hasta los primeros años de nuestra infancia en las humildes manos de los pordioseros, se encuentra a la cabeza de la cantiga CLX, y es un hombre con túnica y manto cómodamente sentado en elegante sitial, el que allí la maneja."⁵²⁰



Fig. 90

⁵¹⁹ VILLANUEVA, Carlos (proy. edit.) & Alli: *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y Pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela & Consorcio de Santiago de Compostela, 1988; LOPEZ-CALO, José: *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Fundación Pedro Barrie de la Maza, Santiago de Compostela, 1993. El año 1980 el presente autor asistía a clases con el maestro Regidor en la antigua sede de la Banda Municipal de Música y Parque de Bomberos de la calle Buenos Aires en Bilbao. Entre el fondo instrumental de dicha Banda quedaba un contrabajo aún con cuerdas de tripa verdadero anacronismo y antigualla musical con el que me tocaba pelear. La conclusión de tal experiencia en cuanto a lo que ahora respecta es que poco presente podría concederse a un instrumento y a una cuerda de dicho material, tamaño bajoy tensión parecidos (y menos si fueran 3) sometidas al rozamiento de una rueda en el horizonte de hace mil años o más, algo de lo que nada se menciona en el libro de Villanueva.

⁵²⁰ SERRANO FATIGATI: "Instrumentos músicos en las miniaturas de los Códices españoles. Siglos X al XIII" (Discurso), en RIVAS MORENO: "La vida intelectual en España. Real Academia de San Fernando: Dos recepciones", en *Nuestro Tiempo* (nº 11, 1901), p. 652. En realidad aparecen dos personas tocando cada una su propio instrumento en la misma viñeta pero esta circunstancia, más que a la praxis musical, parece responder al programa ideográfico del miniaturista. La misma dicotomía afecta a la mayoría de las viñetas: Cantigas nº 40, 50, 70, 80, 190, 390, etc. .

Durante el siglo XVIII el instrumento atravesó su acmé de popularidad entre las burguesías lo que impulsó a los lutieres a embellecerlo con todo tipo de tallas e incrustaciones hasta convertirlo en un objeto atractivo por su decoración. En el siglo XIX el retorno al espacio de la sociabilidad popular le devolvía a tipos nuevamente adustos aunque en Francia el mercado siguió asumiendo modelos preciosistas de alguno de sus artesanos fabricantes debido a su uso indiscriminado por muchos ejecutantes caprichosos (Fig. 91).⁵²¹

Soslayando cierta controversia que ha suscitado el término "gaita zamorana"⁵²², esta denominación de la viola de rueda figura también con el mismo significado en Pedrell⁵²³. Así mismo ha sido conocido en el País Vasco en castellano y como *Zarrabete o Sarrabete* en euskara ⁵²⁴. Durante el siglo XIX está constatada abundantemente su presencia ambulante por Euskadi acompañadas, a menudo, de indicaciones sobre sus tañedores como lo hacía Iztueta en su tiempo: "... y había ciegos castellanos tocadores de gaita zamorana en las bodegas y tabernas"⁵²⁵.

Prosiguiendo dentro del siglo XIX en el País Vasco, la visita de Fernando VII a Bilbao en 1828 atrajo todo tipo de animadores musicales:

"Allí disfrutaron a un mismo tiempo del placer de apagar su sed con fresca limonada y en bailar al son de los tamboriles y las gaitas o zarrabetes a los inocentes artesanos que olvidaban su costumbre de recogerse con el sol."⁵²⁶

Ya en 1841 pero dentro de la cotidianidad festiva, dos músicos ambulantes de Quijas (Santander) se prodigaban con su zarrabete por las ferias de Basurto en Abando (Bilbao) una vez logrado el pertinente permiso del Municipio⁵²⁷. En 1857 el periódico *Irurac Bat* presentaba la romería de la Patrona de Begoña el día de su fiesta con numerosos detalles descriptivos:

"En el templo..., cumplida esta religiosa ceremonia se agrupan delante y detrás de la iglesia en donde bailan triscan, cantan y se entregan a sus diversiones más favoritas.... Los ciegos del zarrabete rompen los tímpanos de los que a ellos se acercan; las guitarras y las panderetas dejan oír sus sonidos y la basca (sic) tibia

⁵²¹ - Pueden contemplarse varios modelos preciosistas en SARDA, Marie-Anne, CHASSAING, Jean-François & GÊTREAU, Florence: *Le vieilleux. Métamorphoses d'une figure d'artiste du XVème au XIXème siècle. Catalogue d'exposition*. Monastère royal de Breu et Fage éditions, Bourg-en-Bresse (Francia), 2008.

⁵²² - DIAZ, Joaquín: *Instrumentos populares*. Castilla ediciones, Valladolid, 1997, p. 32.

⁵²³ - PEDRELL: (1894), entrada "Gaita zamorana".

⁵²⁴ - ARANZADI, Telésforo: "Problemas de etnografía de los vascos", en *RIEV* (I, 1907), p. 531: "Los instrumentos de cuerda, a excepción de la guitarra no han encontrado acogida popular... ni la gaita zamorana, a pesar de tener nombre en vascuence: *zarrabete*; ni el violín."

⁵²⁵ - DONOSTIA, P. José Antonio de: *Historia de las danzas de Guipúzcoa con sus melodías antiguas y con sus versos. Instrumentos musicales del País Vasco*. Itxaropena, Zarautz, 1956, p. 9.

⁵²⁶ - XX.: *La Célebre década de Bilbao, o sea, Memoria de los Festejos con que su muy ilustre Ayuntamiento ha procurado obsequiar a SS.MM. los Reyes Nuestros Señores D. Fernando Séptimo y Dña. Josefa Amalia durante su permanencia en esta M.N. y M. L. Villa de regreso para la corte*. Imp. Basozabal, Bilbao, 1828, p. 62 (Editado por el Ayuntamiento de Bilbao según se dice en p. 3).

⁵²⁷ - AHDB. Fondo Administrativo, Bilbao. J 1287/55, 1841.

de los romanos y el primitivo tamboril hienden el espacio en medio del polvo que levantan centenares de bailarines que se mueven al compás de los sonidos de aquellos instrumentos músicos."⁵²⁸

Progresivamente con el aumento de documentación escrita la cita del zarrabete en el baile público deja de ser infrecuente. Quizás del mismo articulista anterior ("Argos"?) por el parecido estilo lingüístico, de nuevo en el Irurac Bat volvía a ser citado en 1860 esta vez animando el baile en San Roque de Bentabarri, el abogado de la peste (Abando):

"... las músicas de guitarras y violines, zarrabetes y panderas, el tamboril y el silbo que hienden el aire sin descanso y provocan a millares de bailarines a ejercitar sus elásticos miembros..."⁵²⁹

Lo encontramos también en la principal fiesta de Nuestra Señora del Carmen de Markina en 1864:

"Allí se baila el *Aurresku* en presencia del tradicional chuzo; y allí las *txoznas* exponen gratos manjares y se beben limonadas al aire libre; las aseadas poncheras no cesan de escanciar con ambas manos;... y cuando ya repletos los estómagos de los romeros se apostan a bailar el fandango y el *arin-arinka*, la animación raya el frenesí, el buen humor en locura, la alegría en esas decorosas orgías cantábricas de que nos hablan los autores de la antigüedad. Allí bailan las matronas vizcaínas su esplendidez y hermosura, danzando con un apuesto campesino cuyas piernas tejen las más difíciles cabriolas, o se asocia el elegante joven de la villa a una fresca y gentil casera ataviada con un traje que no admite modas pero que es clásico y tradicional; y todos se confunden, aldeanas y villanos, señores y menestrales y se mueven a un mismo compás, formando lo vistoso de los trajes, la agitación del baile, el sonido del silbo y del tamboril, del *zarrabete*, guitarras y panderas, los ujujús que lanza el formidable pecho y el estampido del cohete que revienta en el espacio del cuadro más original expansivo y elocuente de estas populares diversiones."⁵³⁰

Y poco más tarde volvía a estar presente en Durango en la celebración que recogía a todos los romeros procedentes del Santuario de Urkiola a la vuelta de la fiesta canicular de San Antonio en 1880:

"Llego la tarde y se hizo la digestión al compás del secular tamboril y de los desvencijados *sarrabete* y pandereta. Mientras los unos bailaban los otros corrían delante y detrás de un novillo que atado a una maroma barría las calles mejor que nuestra colosal barredera."⁵³¹

⁵²⁸ - *Irurac Bat* (15-VIII-1857).

⁵²⁹ - *Irurac Bat* (14-VIII-1860). Cita completa en Anexo A.2.

⁵³⁰ - DELMAS: (1864), p.268.

⁵³¹ - GOIKOECHEA, Sabino "Argos" en *N.B.* (17-VI-1880).

Hacia 1900 se cernía su ocaso probablemente eclipsado por el renacer de la dulzaina de doble lengüeta con su potencia acústica, la emergencia de nuevas sonoridades como la del acordeón y la masificación del baile dentro de la proliferación del consumo del ocio popular. Para Emiliano Arriaga el hilo conductor del pasado hacia el futuro era, en este caso, el compartido movimiento del manubrio; el albedrío del repertorio del zarrabete daba paso a la música de los géneros industrializados del teatro lírico-musical de moda manufacturada y fosilizada en los rodillos de los organillos por eso se explayaba así en su "Lexicón bilbaíno":

“Antes se veía en las romerías mucho *sarrabete* tañido por ciegos gallegos o asturianos, pero ya casi ha desaparecido el tipo de “sarrabetero”. Ha venido a sustituirlo el tocador de piano mecánico. ¡Ambos son peores!”⁵³²

En un antitético "mutis por el foro", es precisamente el euskara el vehículo que ofrece un último barrunto de la viola de rueda desde Arratia. La clásica incoherencia aparente que favorece la sorpresa del contraste en la *Kopla zaharra*, trae a colación no solo el instrumento en que nos empeñamos, sino la información de un particular sobre la estimación y gusto de su sonido para muchos no más que el sonsonete de una murga. Leámosla y si acaso alguno pudiera, póngale el vivo aire de porrusalda, *arin arin*, "agudillo" o "a lo ligero" que sepa para impregnarse de su sentido:

“*Soñua alegrea, gaita samorana* (sic)

enamoridisie nao, maitea sugana.

Ai, ai, ai, maitea sugana.

Soñua alegrea, gaita samorana.”⁵³³



Fig. 91

Gaita de odre

En 1880, con la sentencia: "El tamboril es al vascongado lo que la gaita al gallego; esta proporción no es exacta ni en matemáticas ni en otra ciencia exacta cualquiera",

⁵³²- ARRIAGA: (1960), p. 154.

⁵³³- GOROSTIAGA, Eulogio: "Cantares populares recogidos en Zeanuri", en *Anuario de Eusko Folklore* (10, 1930) p. 12: "Es alegre la música de la gaita zamorana; estoy enamorado de ti, amada" [Traducción del presente autor].

remachaba un articulista guipuzcoano del Noticiero Bilbaíno su concepción organológica en todo caso limitada y ya entonces enclaustrada entre unos estrechos lugares comunes que todavía perduran en gran medida⁵³⁴. Se ha de decir que Euskal Herria permanece rodeada de comunidades en las que la gaita de odre o cornamusa ha sobrevivido hasta el día de hoy. *Cornemuse, biniou, cabrette* ,... son diferentes acepciones francesas para el instrumento que se le denominaba *bohaussac* en el gascón de Gran Lande y *bot* en Haut Garonne por lo que corresponde al continente⁵³⁵; a este lado del Pirineo tenemos *bot* en la Baja Ribagorza, *gaita* en Sobrarbe y Zaragoza⁵³⁶, *sac de gemecs* en Catalunya⁵³⁷, *gaita de fuele* en La Rioja⁵³⁸, *gaita gallega* en Burgos⁵³⁹, *gaita*, *gaita asturiana* y *gaita gallega* en el litoral cantábrico desde el occidente cántabro⁵⁴⁰ y Asturias hasta Galicia.

No discutiremos si alguna vez gozó de su espacio amenizador en el País Vasco pero el siglo XIX no conoció como algo habitual el sonido de la gaita de odre en nuestras plazas y romerías como otro más de los instrumentos musicales de sonorización. A comienzos del siglo XX, el sincretismo musical que pareció acompañar a los espacios de sociabilidad popular en el Bilbao de la sociedad de masas también atrajo a la palestra de su baile y a la animación tabernaria a la siempre denominada en la documentación como "gaita gallega". El draconiano control que se impuso sobre la romería de La Casilla (sobre el que hablaremos en el Cap. IV), del que en mucho tiempo no se pudieron sustraer el resto de los espacios festivos, impidió que este tipo de instrumentistas, siempre emigrantes, se allegaran a los mismos.

⁵³⁴ - XX.: "El Tamboril", en *N.B.* (10-V-1880).

⁵³⁵ - VVAA.: *Es Gascons e era musica. Musèu dera Val d'Aran*. Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, Val d'Aran, 1988, p. 102. Un libro excelente sobre estos instrumentos por hechura y rigor es MONTBEL, Eric & GÈTREAU, Florence (comp.): *Souffler, c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*. FAMDT, Saint-Juin-de-Milly, 1999

⁵³⁶ - TORRE, Álvaro de la: *Danzas e instrumentos de la montaña de Huesca*. Edición del autor para los Vº Encuentros Internacionales de Cultura Tradicional, Portugalete, 1989, pp. 13-14.

⁵³⁷ - BUSQUETS I PERET, Simó & SANS i BONET, Fransesc: *Les cornamuses i el sac de gemecs*. Edición de los autores, Barcelona, 1995, pp. 29-48.

⁵³⁸ - ASENSIO GARCIA, J.: "La Gaita de fuele en La Rioja", en *Revista de Folklore* (1, 1990). QUIJERA PEREZ, José Antonio: "La gaita de odre en La Rioja", en *Cuadernos de sección. Folklore* (3, 1990), pp. 201-221.

⁵³⁹ - OLMEDA, Federico: *Folk-lore de Castilla. Cancionero popular de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Sevilla, 1903, p. 153: "... y la otra gaita, de uso inmemorial en toda Castilla, especialmente en Burgos y que va desapareciendo de sus costumbres, la gaita gallega, si es que ya no está del todo relegada al olvido". En las páginas siguientes Olmeda contrasta las diferentes sonoridades de gaita gallega y gaita zamorana (que es como el nombraba a la dulzaina) y transcribe a notación pentagramática varias tocatas de gaita gallega recogidas en el territorio burgalés.

⁵⁴⁰ - DIEGO ROMERO: (2007).



Fig.92

Sus peticiones para lograr un permiso fueron denegadas sistemáticamente. En 1904 a Vicente Erbeja se le prohibía su participación en La Casilla; en 1907 se desestimaba la inclusión en las fiestas mayores de Bilbao a gaiteros asturianos con su cuadrilla de danzantes y en 1912 volvía a recordarse en un expediente municipal que el toque con gaita estaba terminantemente prohibido en el baile (no el de dulzainas como ya se verá más adelante en otro lugar)⁵⁴¹. Pero hay constancia de que los usuarios de gaita gallega buscaban otros espacios de expansión más ligados a vecindarios con mayor aglomeración de gentes que compartían esos rasgos culturales étnicos. En una denuncia de 1906 los vecinos de Mirivilla protestaban por reiteradas faltas al orden nocturno de dos tabernas del barrio que competían por la preponderancia sonora con sus murgas correspondientes.⁵⁴²

Cuestión bien distinta es la que se refiere a "La Gallegada" de la que el Noticiero Bilbaíno se hacía eco en varios lugares (Fig. 92A y B). Probablemente un compendio de aires de muñeira, alboradas y fandangos, constituían un potpurri sincrético de aires gallegos conocidos y apreciados por el gran público. Lo mismo servía "La Gallegada" para que una bailarina principal luciera sus habilidades expresivas en el Café de las Cortes de Bilbao con boleros y otros aires peninsulares al piano (1895), que como disculpa para azuzar otros cuerpo a cuerpo en el baile de otras latitudes: "puñaladas entre militares y paisanos en Dos Caminos (Madrid) durante La Gallegada" (1895). Igualmente su popularidad la hacía merecedora de ser incluida en un concierto en la Sociedad Recreativa de Deustu (1896), o bien, próximo el cambio de siglo, la incorporaba en su repertorio la Estudiantina Gijonesa en un concierto de la Sociedad La Unión de Portugalete resultando todo un éxito:

"Crónica. El salón repleto, comenzó con el *Gernikako Arbola*, seguido un wals (sic) para lucimiento de los panderetas, Fantasía sobre motivos de La Africana de brillante ejecución por violines y chellos, el Cuarteto de Arriaga y el sexteto del Tanhausser. Más tarde, un primer violín tocó La Gallegada acompañado al piano y fue tal el entusiasmo que despertó entre los concurrentes por las diversas

⁵⁴¹- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 291/57, 1904; AHDB, Fondo Municipi, Bilbao. 12ª 20/92, 1907 y AHDB. Fondo Administrativo. R 255/22.

⁵⁴²- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 477/26, 1906.

variaciones que ejecutó que fue frenéticamente aplaudido. Finalizó el concierto con el potpurri De Gijón a Bilbao.⁵⁴³

2.2.2.1.11. Instrumentos musicales mecánicos: Órgano de Barbarie, Pianos de manubrio y Piano Mecánico - Pianola. Fonógrafos, Gramófonos, Gramolas y Aristones⁵⁴⁴

Desde el comienzo del desarrollo tecnológico siempre ha suscitado sorpresa, fascinación y atractivo la generación mecánica de la música. Ahora queremos referirnos en concreto a las más destacadas familias de aquellos artilugios en los que lo humano intervenía en los procesos de creación, diseño, construcción y accionamiento de los mismos pero no en la génesis directa del sonido como soplar una flauta o pulsar una cuerda por poner dos ejemplos tangibles. Toda esta inventiva, para nada franquicia exclusiva del siglo XIX, cobró en sus décadas finales calidad de especialmente talentosa y generalizada gracias al progreso de la invención y la técnica, a la universalización del gusto por la escucha de la música revestida bajo sus múltiples ropajes sonorizadores tanto en espacios exteriores como en todo tipo de salones burgueses, y a la conversión de muchos de los instrumentos y máquinas sonoras en útiles a rentabilizar de la mano de la sociedad de masas.

De tales concatenaciones surgieron muchos instrumentos que engrosarían el catálogo de los "convencionales" y mil y una máquinas que pertrechadas de mecanismos de distintas tipologías producían músicas convencionalizadas y programadas mediante soportes variados. Esta barahúnda de instrumentos mecánicos musicales que se comercializaron a finales del siglo XIX impactaron en el público en función de lo novedosos o atractivos que resultaran sus resultados sonoros o su factura formal. Como decíamos, algunos de ellos nunca fueron pensados para un uso sustraído fuera de las paredes de un salón, pero en otros casos su concepción polivalente posibilitó una gama de adaptaciones a diversos ámbitos en función de una construcción a diferentes escalas o de la adecuación instrumentalizada para diversos usos⁵⁴⁵.

⁵⁴³- N.B. (8-III-1898).

⁵⁴⁴- Sobre todo este tema de los instrumentos mecánicos desde finales del siglo XIX, una aproximación a la bibliografía especializada no debería olvidar: GOMES MONTELEJANO, M.: *El fonógrafo en España, Cilindros españoles*. Edición del autor, Madrid, 2005; ORD-HUME, Arthur W.J.G.: *Clockwork Music: An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola from Automaton Lady Virginal PLayer to Orchestrion*. George Allen & Unwin Edit., 1973; VVAA.: *El Amorette: Un instrumento musical mecánico de finales del s. XIX*. Fundación C.V. MARQ, Alicante, 2013; VVAA.: *Música mecánica. Los inicios de la fonografía*. Junta de Andalucía, Granada, 2004; VVAA.: "El centenario del fonógrafo", en *Ritmo* (nº 477, XII-1977).

⁵⁴⁵- La arribada de la sociedad de masas en occidente dio al traste con los últimos restos de las prevenciones simbólicas que pudieron existir sobre los instrumentos musicales para su uso indiscriminado, cuestiones, a veces delirantes, sobre las que se explayan musicólogos y antropólogos interesados en estas cavilaciones semióticas; por citar un clásico: SCHNEIDER, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, CSIC, Barcelona, 1946. Los nuevos instrumentos nunca fueron recubiertos de esa mirada asociativa y los posibles tabúes sobre los antiguos y sobre el sonido desaparecieron sucesivamente salvo los de los más arcanos puestos a celosa salvaguarda. Un repaso aproximatorio a la simbología organológica sobre tres instrumentos como el "Schofar" hebraico, el "Serpentón" o el "Ophicléide" pueden consultarse en CUISENIER, Jean (Commis.): *L'instrument de musique populaire : usages et symboles*. Réunion des musées nationaux, Paris, 1980, pp. 143-150 y 195-219. Para los modernos sirva de modelo aleccionador el bandoneón que originariamente pensado como armonio portátil para uso religioso, por su remanente de posibilidades musicales pronto fue vinculado a la música tradicional germánica y tras su migración a la Argentina ha acabado asociado a los conocidos géneros musicales urbanos emparentados con el tango.

Entre un órgano de iglesia y un organillo de Barbarie hay un distingo de tamaño y una similitud en cuanto a génesis sonora que es el propio aire convertido en columna ordenada y dinámica impulsada hacia un bisel. Sucede parecido entre un piano vertical, un piano mecánico y un piano de manubrio: comparten un arpa de cuerdas metálicas percutidas con unos martillos dentro de una caja resonadora tengan o no teclado. Algo similar podemos contemplar en lo funcional ya que órganos de Barbarie y pianos de manubrio se aproximan desde el punto de vista de atracciones musicales ambulantes. Precisamente nos detendremos ahora en los que señala el rubro del encabezado, fundamentalmente por su ligazón con la sociabilidad popular de amplio espectro siempre en relación con nuestro espacio y tiempo de estudio.⁵⁴⁶

Órgano de Barbarie

Se trata de un instrumento musical aerófono de múltiples conductos con tubería de madera (Bordones/Tapados), de funcionamiento mecánico y transportable. Sucede en el tiempo a las violas de rueda en la práctica mendicante con música a las que va suplantando progresivamente gracias a su novedad y a su mayor simplicidad dado que las piezas musicales venían punteadas en un cilindro. Incitando la atención del público a menudo los industriales ambulantes de este artilugio venían acompañados de monos u otros animales llamativos (Fig. 93).

La primera constatación de la visita de uno de estos organillos se recoge en la petición de permiso de un italiano para ejercer sus pasacalles aprovechando las fiestas mayores de la Villa en 1880⁵⁴⁷:

"Sr. Alcalde...Ycilio Leonchini residente en la misma a VI atentamente expone que deseando ganar el sustento de la vida con un instrumento organillo y cantando por las calles de esta población por ser inútil de una pierna. En esta confianza recurre a los generosos sentimientos de VI a fin de que.... Por mi parte no veo inconveniente en conceder al solicitante lo que pide sujetándose a

⁵⁴⁶ - En una cita debida a IRIGOIEN: (2014) p.35, se recoge un extracto de AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro de Actas 286, Sesión 21-II-1850 en la que se menciona un instrumento probablemente mecánico que tenía el considerable peso de 14 arrobas como para tener que ser transportado en un carro. Su propietario era un francés que cobraba por su exhibición pública y como era tiempo de Carnaval el Ayuntamiento convino integrarlo entre las atracciones de las fechas. La carencia de datos induce a pensar que fuera un tipo de *Orchestrion* manual con rodillos y autómatas. La fecha de aparición tan temprana es verdaderamente llamativa.

⁵⁴⁷ - En el artículo de DIAZ MORALES, José: "El hombre que hizo sonar el primer organillo (de Barbarie) en España", en *Revista Estampa* (7-I-1930), s.p., de Madrid, se entrevistaba a Esteban Expósito (Piamonte, Italia, 1850-19??). Este trotamundos e industrial del instrumento distinguía entre el "organillo de colgar" y el "organillo moderno" de suelo. Afirmaba haber dado comienzo a su periplo musical en la Península por Figueras a comienzos de la década de los setenta del siglo XIX procedente de Marsella. Contaba con el repertorio de cinco "óperas" (el aria más famosa de cada italiana de moda) y cinco "bailables". La aparición del órgano de Barbarie por Bilbao ha de considerarse, por tanto, como bastante madrugadora.

tocar solo en la orilla izquierda y barrio de Atxuri los días que VI tenga a bien conceder; el Jefe de la Guardia Municipal... Concedido; El Alcalde."⁵⁴⁸

Siete años más tarde Leonini volvía a suplicar que se le permitiera recorrer las calles de Bilbao tocando su organillo. Probablemente pretendía conseguir algo menos ocasional que los dos o tres días de permiso por las fiestas mayores y por ello la respuesta era negativa. Sin embargo la contestación del Jefe de la Guardia Municipal encerraba algún dato sobre la impresión que causó esta atracción en los bilbaínos:

"Sr. Alcalde... En concepto del Jefe que suscribe, no cree conveniente en que se le conceda a D. Ycilio Leonini lo que solicita en la precedente instancia toda vez de que se le ha concedido verbalmente hace unos días por tres o cuatro días y como quiera que ha llamado bastante la atención con sus demostraciones es por lo que en mi concepto no debe concedérsele; JGM. Como se propone; El Alcalde."⁵⁴⁹

Llegadas las fiestas mayores del año 1882 una barraca acercaba a los bilbaínos un órgano automático de los tan peleados hoy en día por su atractivo magnético de público (condición que aboca a los museos de instrumentos musicales a competir a muerte por su adquisición oportunista cuando sale uno a la venta):

"Ya van tomando aspecto de feria los sitios destinados en Bilbao a ella. En La Sendeya hay ya abiertas algunas barracas, y anoche reunió mucha gente el ensayo de un magnífico organillo nuevo, que parece ha costado 20.000 reales y reúne hasta cerca de treinta tocatas colocado en la destinada a una colección de figuras de cera."⁵⁵⁰

Pero antes de llegar hasta él, otros pugnaban por restarle protagonismo propagando sus sonos todavía novedosos:

"Anoche se abrieron al público varias barracas para la exhibición de diversos espectáculos siendo grande el gentío que circulaba por La Sendeya atraído por las piezas que tocaban diversos organillos colocados a la entrada de los diversos locales."⁵⁵¹

Todavía en esta década es difícil discernir en la documentación el tipo de instrumento de reproducción musical mecánica que se esconde bajo la palabra "organillo" sin más indicaciones⁵⁵². Es este el caso de otro anuncio del Noticiero de 1883 de un vendedor de lance con el texto siguiente: "Se venden y alquilan pianos; también se venden violines,

⁵⁴⁸- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª 28/136, 1880.

⁵⁴⁹- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 66/73, 1887.

⁵⁵⁰- N.B. (4-VIII-1882). Da fe de lo que decimos ROUILLE, Philippe (Coord.): *Musée d'instruments de musique mécanique*. GAAM, Paris, 1987, pp. 83-89. Incluso destacan la portada con uno de ellos.

⁵⁵¹- N.B. (8-VIII-1882).

⁵⁵²- A un número alto de piezas de repertorio corresponde un órgano tipo Barbarie ya que un piano de manubrio no puede exceder las 10 o 12.

flautas y organillos. Urazurrutia 14, 3º izquierda.”⁵⁵³. Lo mismo sucede con otro anuncio en el que sugería una posibilidad funcional que ya habíamos comprobado antes en las barracas: "Alquiler de órganos en Sestao, tienda, para llamativo"⁵⁵⁴. Por el contrario, otra tardía mención a este tipo de instrumento mecánico transportable por el ejecutante no dejaba margen de duda de que era un modelo de Barvarie:

"Puede concederse al Sr. Rossi Giovanés la competente autorización para tocar un organillo de mano por las calles de Bilbao la Vieja, San Francisco hasta Olabeaga solicitado por dicho Sr. en la anterior instancia; el Jefe de la Guardia Municipal."⁵⁵⁵



Fig. 93

Otra noticia, esta de 1898, nos adentra en un lugar del mundo de los instrumentos de reproducción musical mecánica insospechado. Hablando de lo que podrá venir encima durante las próximas fiestas mayores, lo habitual y lo extraordinario, el semanero del Noticiero consideraba el siguiente escenario:

"[Sobre las barracas en la Gran Vía] De lunes a lunes. Habrá cinematógrafos a docenas y fonógrafos a porrillo...; y cerca, muy cerca de nuestra redacción se situará un órgano mecánico que comenzará a funcionar a eso de las diez de la mañana y estará amenizándonos hasta las doce de la noche. Es uno de esos órganos movidos a vapor o por el vapor. Se enciende la caldera comienza el movimiento y ya hay música para rato."⁵⁵⁶

Esta descripción que podría considerarse una alucinación fantástica de Julio Verne, no lo era. Montados en un bajo carricoche y acarreados gracias a la tracción animal, los órganos mecánicos de la casa inglesa Verbeeck & Son cumplían a plana y renglón el cometido augurado por el articulista⁵⁵⁷. Cabe pensar que gracias a este artificio la exhibición del instrumento sortearía las severas prohibiciones que pesaban sobre el uso de pianos de manubrio en Bilbao. En lo que si exageraba era en el horario ya que la

⁵⁵³ - N.B. (16-VII-1883).

⁵⁵⁴ - N.B. (14-VIII-1888).

⁵⁵⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 330/12, 1897.

⁵⁵⁶ - N.B. (8-VIII-1898).

⁵⁵⁷ - DIAGRAM GROU & MIGDLEY, Ruth (ed.): *Musical Instruments of the world*. Paddington Press Ltd., EEUU, 1976, p. 253.

normativa sobre la instalación de puestos de las barracas en la Gran Vía no hacía concesiones por estricta desde años atrás:

"Condiciones: Que para las once de la noche deberá cesar la venta a gritos y el toque de organillos y toda clase de instrumentos, en la inteligencia de que cualquier falta será castigada con la multa correspondiente.⁵⁵⁸

*Piano manubrio, Organillo, Manubrio*⁵⁵⁹

En cualquier caso, el órgano de Barbarie no pasó de ser una curiosidad pasajera de trasiego por calles y poblaciones vizcaínas algo muy distinto de lo que vino a suceder con el "Piano de Manubrio", también llamado "Organillo" o simplemente "Manubrio". Este último es un instrumento cordófono sin teclado, posee un arpa con cuerdas dentro de una caja resonadora y su peso no esquivaba el sedentarismo porque se trasladaba con un carro expreso a diferencia del nómada organillo de colgar al hombro (Fig. 94). Es cierto, que el cilindro giratorio interno, el manubrio, la caja continente, el repertorio y una acusada desafinación les conferían cierto parecido.

Un Piano organillo funciona de la siguiente manera: para producir el sonido es necesario que la mano del tocador haga girar una manivela que, interiormente, hace girar un gran rodillo con púas clavadas a través de un tornillo sin fin. Los resaltes del rodillo, que puede llevar codificadas varias piezas musicales, inciden sobre un sistema de martillos que golpean el arpa de cuerdas metálicas y ciertos recursos sonoros como campanillas, cascabeles, tamborcitos o panderetas, platillos, etc.



Fig. 94

En la Península la Casa Pombia de Barcelona y su sucesor Luis Casali (Venetto, 1870 ca. - 1940 ca.) fueron los primeros fabricantes de renombre desde el último tercio del

⁵⁵⁸- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro de Actas nº 345, p. 14, Sesión del VII-1888.

⁵⁵⁹- Según DIAZ: (1997), pp.43-44: "[El organillo] fue muy popular en Europa desde comienzos del siglo pasado [s. XIX], cuando John Hicks, constructor de pianos de Bristol, lo puso de moda.... Sin embargo, donde el organillo se hizo más popular fue entre los italianos.... A comienzos de siglo [XX] se introdujeron algunas mejoras gracias a constructores italianos, ingleses y alemanes. En España no solo fue un instrumento callejero, sino, durante bastantes años, el sustituto de los músicos populares en muchos pueblos." Algunas veces es nombrado como "Piano Mecánico" pero esa nominación la reservamos para la "Pianola".

siglo XIX hasta 1936. Eran modelos de gran tamaño tipo piano recto con rodillos de 12 y 10 piezas. Ya entrado el siglo XX se seguían construyendo y preparando rodillos de nuevos bailables en al menos otros tres talleres: Vicente Linares en Barcelona, y Víctor Bermejo y Antonio Apruzzese⁵⁶⁰ en Madrid; sus modelos eran bastante más reducidos en peso y tamaño lo que limitaba su repertorio a 6 temas musicales. Uno de los grandes momentos de éxito en popularidad y ventas fue el año 1929 gracias a la Exposición Universal de Barcelona.⁵⁶¹

Los primeros indicios indubitables de organillos en Bilbao (dejando al margen los posiblemente neumáticos de las fiestas de 1882 ya comentados) son debidos al almacenista de música Dotesio que voceaba su venta al menos desde 1885 teniéndolos en stock⁵⁶². Por otro lado, consta la presencia de manubristas con nombre y apellido en Bilbao por lo menos desde 1891 ya que al declararse obligatoria la inscripción y pago del canon municipal para ejercer dicha actividad, sus numerosos ejecutantes, hombres y mujeres, empezaron a figurar en los expedientes municipales cual catarata pidiendo permiso para tocar por la Villa⁵⁶³. Un artículo de *La Voz de Guipúzcoa* de 1886 cuya paternidad no hemos podido comprobar hablaba de la importante labor que habían llevado a cabo los organillos por su filtraje y popularización de las músicas más sobresalientes de la opereta y de la música ligera. Sin embargo les auguraba un fin inminente porque el del ciclo de la melodía ya había acontecido y las nuevas armonías no podían sujetarse a sus cilindros.

Quien fuera este adivino más parecía disertar sobre el ambiente musical de una gran capital como Madrid o Barcelona o haberse afiliado a la escuela dodecafónica de Viena que estar reparando en lo que acontecía en Donostia, una pequeña y poco traumatizada ciudad de provincias sin núcleos obreros de entidad que la desempolvaban un poco y con un carnaval sonorizado con las músicas de Sarriegi⁵⁶⁴. También en el Noticiero Bilbaíno eran frecuentes estas colaboraciones de "corresponsales" de los centros neurálgicos tratando de dar empaque de modernidad a los periódicos periféricos; en este mismo tema contribuía Ossorio y Bernard, con su visión del mundo de la música ambulante y del deambular de los organillos por Madrid:

⁵⁶⁰ - Hay grabaciones de interpretaciones con instrumentos de esta marca.

⁵⁶¹ - Avala la fuerte implantación del organillo en *dancings* y calles de Catalunya en todo el intervalo temporal -a la vez que contrapesa la visión exclusivamente chulapa del organillo- la evaluación de la cuantía del negocio que movía si se observa bajo la perspectiva de su grupo gremial en XX.: *Asociación de Alquiladores de Pianos de Manubrio en Cataluña*. Edición de la Asociación, Barcelona, 1932.

⁵⁶² - N.B. (11-I-1885). Hay cierta confusión ya que Dotesio, a veces, los promocionaba en los comienzos de su negocio como piano mecánico; pronto se aclararía como en N.B. (26-VI-1888): "Órgano de manubrio para ferias en Dotesio". Otras veces, aunque se les llamaba "órganos" como en el N.B. (14-VIII-1888): "Se alquilan órganos de 16 piezas en Sestao", su vasto repertorio impedía que fueran órganos de Barbarie sino Pianos de manubrio.

⁵⁶³ - Las peticiones para poder ejercer esta industria constan en dispersos expedientes municipales siendo abundantes entre 1891 y 1898. A partir de esa fecha y debido a la prohibición de su uso se vuelven más infrecuentes y en un pleno municipal se pide que desaparezca "el epígrafe sobre impuestos a organillos por estar prohibidos" según AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. Libro Actas 452, Sesión 28-V-1898. Desputa entre los primeros manubristas José Calderón a quien le sucedió Manuela Pérez al quedarse viuda. Afirmaban llevar en tal trabajo desde al menos 1887 por las calles y la Plaza de La Casilla de Bilbao.

⁵⁶⁴ - La cita procede de *La Voz de Guipúzcoa* (8-II-1886) y está recogida en RAMOS MARTINEZ, Javier: *El Acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor, San Sebastián, 2008, p. 87.

"... Sigue luego el desfile de los organillos repitiendo una y otra vez y diez y cien veces el dúo de *Pipo* y *La Mascotta*, el terceto de los paraguas de *Boccacio* y algunos bailables del *Excelsior*."⁵⁶⁵

En los comienzos de su actividad los organilleros solo pudieron ensayar sus primeros lances recorriendo las calles de la margen izquierda de la Ría a su paso por Bilbao y la antigua vega de Abando que es hasta donde se les concedía permiso; en base a ese ejercicio acabaron teniendo asiento fijo en la romería dominical de la Plaza de La Casilla en la que fueron ocupando la banda del lateral sur. Aparecían también por las romerías de calle de algunos barrios como San Francisco (1894) y por las fiestas de las Anteiglesias vecinas como Algorta (1892), Begoña (1896) y Deustu (1898), o colados entre las comparsas de Carnaval (1892), animando la fiesta de las vendedoras de la Plaza del Mercado de la Ribera (1892), en postulaciones de reservistas (1893), y junto a orquestas en bailes como el del frontón de la calle Amistad (1893) o en el de los Campos Elíseos.⁵⁶⁶

La terminante prohibición del alcalde de Bilbao Alonso de Celada en 1898 acusando a quienes bailaban con sus chotis, habaneras, chulonas, pasodobles, mazurkas o polkas, de maleantes y fomentadores de la inseguridad provocó su destierro a otros municipios de Bizkaia en donde la arbitrariedad continuó muchos años. En Begoña se prohibieron ipso facto y en Basauri también (1899) mientras que se permitían en Deustu; en 1905 en Bakio tenían vedada la entrada mientras que en Bermeo (1895), Durango (1896) y Busturia (1899)⁵⁶⁷ se toleraban. Durante la primera década del siglo XX la margen izquierda estuvo dividida entre municipios que los miraban con lupa como Barakaldo, y otros que los acogían como Portugaleta y Sestao, al igual que en Erandio y Sondika.

Aunque en Bilbao en 1910 y 1912 pudieron escucharse ocasionalmente al repartirse las fiestas mayores por los barrios, su uso siguió perseguido y la última petición denegada para su reposición localizada lleva fecha de 1913. Sin embargo, con el paso del tiempo, otros Ayuntamientos se tornaron más permisivos, y por ello encontramos estos manubrios -como se les denomina en aquella antigua letra nacionalista sobre la música del *Aurresku*⁵⁶⁸-, en el "puesto" correspondiente de la plaza pública que se articuló para tal fin en Basauri, tres de ellos en 1914, dos en 1929 y otros dos en 1931.⁵⁶⁹

Al menos en Bizkaia, la virulenta corriente sancionadora de los bailes de parejas al agarrado promovida desde la Iglesia se hizo valedora de cualquiera de las prohibiciones que lo desmovilizaran incluyendo, claro está, a los para ellos nocivos y detestables pianos de manubrio. Pero, seguramente, también influyó en su descrédito el que se les

⁵⁶⁵ -OSSORIO Y BERNARD: "Caridad y música", en *N.B.* (2-III-1885).

⁵⁶⁶ - REPARAZ: (1909), p. 169.

⁵⁶⁷ - BERGUICES: (1990), p.11 y *N.B.* (29-VII-1899).

⁵⁶⁸ - Letra de canción popular anónima: "No queremos chulapas ni maquetos, ni nada de manubrios, ni nada de español, así cantaba el *euskotarra* de raza viril, bailando *Aurresku* al son del *txistu* y tamboril".

⁵⁶⁹ - XX.: *Euskal Herriko Dantza Agerketa*. Ayuntamiento de Basauri, 1998, p.69, y en AHDB. Fondo Municipal, Basauri. 16.251, años de 1929 y 1931.

asociara con la animación sonora de los burdeles todo un interesante caso de identificación de sonoridades e instrumentos con contextos en este caso de determinada sociabilidad erótico-sexual. En efecto, pleitos por cuestiones de molestias nocturnas continuadas debidas a tocarlos a deshoras en casas de tolerancia los hemos encontrado en 1899⁵⁷⁰, 1906, 1911⁵⁷¹ y 1923: "cuando el río suena, agua lleva".



Fig. 95

Para finalizar, unos cuantos anuncios del Noticiero Bilbaíno entre 1889 y 1896 nos pueden ayudar a tomar el pulso del mercado de este tipo de manubrios en sus inicios; lógicamente varios de los distribuidores musicales trataban de aprovechar la novedad y las oportunidades del momento:

"Dotesio. Órgano de Manubrio para ferias con 27 piezas por 1.500 reales."⁵⁷²

"Dotesio. Órganos de manubrio para ferias, romerías, etc. Grande con 4 cilindros por 1.500 reales [el mismo precio que un piano recto de marca Bernareggi. Otro de] tamaño más pequeño con 3 cilindros por 700 reales."⁵⁷³

"Piano de Manubrio se desea vender o cambiar. Uno de teclado, cinco de 60 martillos, en buen uso con 2 cilindros de diez piezas cada uno. Infórmese en esta Administración."⁵⁷⁴

"Dotesio. Piano de Manubrio. Se vende en muy buen estado de 60 martillos y 6 liras, con 3 cilindros precio 750 Ptas. al contado."⁵⁷⁵

"Dotesio. Piano de Manubrio. Se vende uno muy superior gran modelo extra."⁵⁷⁶

⁵⁷⁰- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª 403/74, 1899.

⁵⁷¹- AHDB. Fondo Administrativo. R 254/10, 1911.

⁵⁷²- N.B. (26-VI-1889).

⁵⁷³- N.B. (20-VIII-1889). Creemos que tanto este caso como el anterior corresponden a pianos de manubrio por la descripción y el precio ambos muy crecidos para ser verdaderos "órganos de Barbarie".

⁵⁷⁴- N.B. (2-II-1893).

⁵⁷⁵- N.B. (6-III-1895).

⁵⁷⁶- N.B. (16-VIII-1895).

"Anuncio: Se vende un Piano Manubrio con carro y caballo. Información Miravilla 18, casa de préstamos."⁵⁷⁷

"Anuncio en 1ª página: Piano Manubrio propio para salón de baile con música moderna, 20 piezas entre ellas lo más escogido de "Las zapatillas", "Las mujeres", "Cuadros disolventes" y otras de actualidad se vende en el almacén de música de Enrique García, Gran Vía 8, 10 y 12."⁵⁷⁸

Pianola

Tocapianos, Pianos automáticos, Pianos mecánicos, Pianolas y otras denominaciones encierran un mismo concepto de instrumentos reproductores de música de piano mediante mecanismos neumáticos accionados por manivelas, pedales, motores eléctricos, de vapor o gasolina insertos en un mueble exento a adosar junto al piano o incorporados en el interior de su propia caja. El elemento intercambiable era el rollo de papel perforado que correspondía a cada pieza y que se introducía en el lector neumático del frontal del mueble en los modelos estándar. La renovación y descarte de las patentes obsoletas fueron en paralelo con el avance del siglo XX siguiendo los pasos y la evolución de complejos inventos neumáticos de los grandes órganos eclesiales como las Máquinas Walcker.

Las pianolas estuvieron intrínsecamente ligadas a la sociabilidad burguesa participando del gusto y solaz por la escucha de la música (en sus versiones pianísticas) y de la satisfacción inmediata de los deseos gracias a la amplia disponibilidad del catálogo musical de rollos. Con estas máquinas se evitaban años de esfuerzos de aprendizaje del instrumento, ensayos y compra de partituras, evidentemente; y desde la estabilización del suministro eléctrico años después de la universalización energética doméstica y la electrificación de los autopianos ocurrida hacia 1920 ni siquiera había que pedalear o aguantar gases de desecho porque funcionaban a motor. El primer exponente de autopiano del que tenemos noticia en el mercado bilbaíno se lo debemos, una vez más, al diligente Dotesio que así lo publicitaba en el Noticiero Bilbaíno en 1885 y que funcionaría probablemente quemando alcohol (Fig. 96):

"EL PIANISTA. Este nuevo instrumento mecánico permite a las personas que no saben música tocar cualquiera pieza en el piano. Se encuentra en este establecimiento a precios muy reducidos así como los pianos de todos los autores, de Erard, Pleyel, Kaps; Rocnisch, Wilson, Piazza; Bord; Gaveau y Staab."⁵⁷⁹

El siguiente anuncio del Noticiero de 1911 que suponemos dentro de una campaña publicitaria bien orquestada (nunca mejor dicho), incardina perfectamente el horizonte natural y nicho de mercado potencial de las pianolas:

⁵⁷⁷ - N.B. (16-XI-1895).

⁵⁷⁸ - N.B. (24-X-1896).

⁵⁷⁹ - N.B. (11-I-1885). El anuncio volvía a repetirse con foto el 30-XII-1886 y más escueto el 3-VIII-1888.

"Club marítimo del Abra. Recital de pianola organizado por la casa Mar y Cía con el concurso de las señoritas Bravo y Mar, sopranos y de los Sres. Ustarroz violinista, Paulino chelista y Sired pianolista de The Aeolian Company Ltd. Para hoy domingo a las 6 tarde.

Programa: "Primavera" (Grieg), "Fileuse" (Raff) ejecutados en pianola. "Serenata" (Tosti) para soprano y piano acompañada con la pianola. "Trío para violín, chello y piano (Mendelsshon) acompañados con la pianola. "Voi que sabere" de "Las Bodas de Figaro" (Mozart) para soprano y piano acompañada con la pianola. "Pierrette" (Chaminade), "Vals Sweet heart" (Strauss) ejecutados con la pianola. Pianola y rollos Aeolian. Piano Steinway. Bailables por el sexteto del Club."⁵⁸⁰



Fig. 96

Fig. 97

Lo comentado era un buen empaquetado para un producto que otros almacenes de música ya venían anunciando como Enrique García de Gran Vía 8, 10 y 12 en 1903 el representante antecesor de aquella compañía (Fig. 97): "Pianos eléctricos, Neumáticos, último invento. Gran perfección"⁵⁸¹. Sin lugar a dudas toda la competencia en la plaza se aplicó en su comercialización: Aramburu y Cía, Dotesio, Manuel Vellido en Gran Vía 48 (1910), la "Casa Amando" de Plaza Nueva 3 especializada en la reforma de pianolas desde los años veinte, algo más tarde Casa Toña,... En 1921 uno de los anuarios comerciales de Bizkaia de más tirada encabezaba el epígrafe de vendedores de música con el siguiente título: "Pianolas, pianos y armoniums"⁵⁸², señalando al producto que ya se había enseñoreado del mercado.

Orchestrion

Todavía podríamos localizar otros inventos de reproducción musical mecánica o electromecánica ligados a la sociabilidad de la sociedad de masas en oposición a las cajas de música, carillones de relojes domésticos y otras máquinas por el estilo como el Orchestrion (Fig. 98). Fundamentalmente instalados en Cafés, salones de baile y ferias, estas máquinas facilitaron el acceso a una mayor oferta musical y el incremento de su consumo al nutrirse de una asequible biblioteca de papeles perforados (a veces en un

⁵⁸⁰- N.B. (26-III-1911).

⁵⁸¹- BUSTINZA: (1903), s.p.

⁵⁸²- REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Edición del autor, Bilbao, 1921, p. 286.

bucle sin fin), o de un surtido de placas a escoger mediante la introducción de monedas. Fueron antecedentes de un uso mercantilizado de la música en extremo con exponentes más reconocibles en los *juke-box* Wurlitzer de las películas norteamericanas de los años 50 y 60, o en las más tardías "Gramolas" de tantos bares peninsulares con una centena de discos microsurco de 45 r.p.m. de nuestra adolescencia.

Dos ejemplares constatados en la documentación son el Aparato musical *Orchestina Bozza* en el Café Universal de Vitoria (1895), y otro de la década anterior rescatado de los recuerdos de las ferias de Iruña del tiempo de la juventud de Pío Baroja recogidos en su libro "Las figuras de cera": "Tiovivos con orquestión, barrocos, relucientes; las campanas, las músicas, los organillos y las luces de pomposos barracones."⁵⁸³



Fig. 98

Aristón, Manopán, Celophone, Poliphon, Symphonium, Amorette

Son todos estos nombres las casas comerciales que difundieron por Europa las diferentes patentes de un aparato portátil de reproducción musical mecánica que tuvo una enorme difusión desde 1880 en adelante. Refundían el sistema de las cajas de música, es decir que su fuente sonora eran lengüetas libres metálicas accionadas mediante distintos mecanismos bien por percusión directa, o por sistemas neumáticos según modelos. La pieza musical iba codificada en un disco de cartón o metálico de unos 33 cm. de diámetro con perforaciones espirales que giraba accionado por una manivela al tiempo que el mecanismo lector transmitía la información a las lengüetas.

Varios de sus elementos conceptuales han sido una y otra vez recuperados para la reproducción musical moderna en inventos que han ido desde el gramófono hasta el lector de CD. En esa línea evolutiva el primero de ellos compartía con los aristonos el mueble contenedor a su vez caja de resonancia, el elemento circular giratorio soporte del sonido codificado (placas), el elemento motor (manivela o cuerda) y un mecanismo lector (aguja y brazo).

El Aristón fue inventado por Ernest-Paul Ehrlich (1849-1925) que lo comenzó fabricando en Leipzig en 1877 (Fig. 99). Primero abordó un tipo de organillo pequeño (el *Orchestrionette*) y pocos años más tarde creó otro modelo (*Aristón*) para el ámbito doméstico (40 x 40 x 25 cms. aprox.) que patentó en 1887 para todo el mundo llegando

⁵⁸³ - BAROJA, Pío: *Memorias de un hombre de acción. Las figuras de cera*. Rafael Caro Raggio, Madrid, 1924, citado en IRIBARREN, José M^º: *Pamplona y los viajeros de otros siglos*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998 [1957], p. 283.

a alcanzar una gran popularidad entre la sociedad burguesa pues se vendieron cerca de medio millón de aparatos y se perforaron hasta 6000 melodías distintas. En poco tiempo, en el más progresivo *Celophone* se abandonaba el sistema de discos de cartón pasando a utilizarse papel perforado de lectura neumática como en las pianolas.



Fig. 99



Fig. 100

Hemos constatado que estos productos se ofertaron en el mercado bilbaíno casi instantáneamente a su aparición y que siguiendo los parámetros que consolidaría la sociedad de consumo, la rápida evolución de los modelos condenó a los previos a la obsolescencia en un visto y no oído. Como se puede comprobar, esa presunta decrepitud galopante que afecta a tantas mercaderías desde el primer instante en que el cliente abandona el comercio con su adquisición aún sin estrenar, derivó, en el caso de los aristones, a que al ser desechados recircularan en la práctica mendicante y pública de la música y en esas lides los encontramos comentados en el Noticiero (Fig. 100):

"[Bilbao] Ciego detenido en la estación por postular con Aristón."⁵⁸⁴

"[Otxandio] Martín "Teguirregocorroeteazabalaga": Se suprime, desde luego la plaza de organista porque lo que dirán nuestros concejales: ¡En buenos tiempos estamos para músicas! El que quiera música que compre un violín, una guitarra, un aristón, cualquier cosa, y que toque en familia."⁵⁸⁵

Los distribuidores de estos productos que ya no eran necesariamente almacenes de música -como también sucedería después con los de venta de fonógrafos, etc.-, echaron mano de la publicidad para expandir la información sobre lo que constituía el novedoso invento sacado a la venta. Presentaremos cronológicamente las ofertas que hemos localizado en el Noticiero elocuentes en sí mismas:

⁵⁸⁴ - *N.B.* (29-V-1890).

⁵⁸⁵ - Martín "Teguirregocorroeteazabalaga": "Las economías de Otxandio", en *N.B.* (15-VI-1898).

"(1887) ARISTONES. *Herophones*. 2000 Piezas variadas para los mismos. E. Lasheras, Víctor 4."⁵⁸⁶

"(1888) Manopanes y Acordeones superiores alemanes en Dotesio." "Manopán Aristón perfeccionado."⁵⁸⁷

"(1894) Anuncio Dotesio. ¡CELOPHONES! Nuevos instrumentos de manubrio muy superiores a todo lo conocido hasta hoy. Funcionan por medio de aire comprimido y no tienen púas que destrozan los cartones de música. Celophon orquesta: instrumento potente de sonidos muy variados y agradables. Bonito mueble. Precio 425 Ptas. Música para el mismo el metro 1,75 Ptas. Celophon órgano: Instrumento potente pero de juegos menos variados que el anterior. Bonito mueble. Precio 250 Ptas. Música para el mismo el metro 0,85 Ptas. Música sinfín para el mismo 2,60 Ptas. Celophon bebe. Modelo reducido del anterior. Precio 140 Ptas. Música para el mismo, el metro 0,80 Ptas. Música sinfín para el mismo a 2 Ptas."⁵⁸⁸

Fonógrafo

Pero la antigua aspiración de imitar mecánicamente la voz humana se cumplió con los fonógrafos y gramófonos aparatos que otrora ampliaron el caudal musical y el eventual disfrute de la población de la sociedad de masas incluidos los paisanos vizcaínos en ferias, romerías y cafés. Ambos sistemas de reproducción sonora requerían de una membrana muy sensible para la generación de las ondas de presión del sonido gracias al input de las vibraciones transmitidas desde un estilete que leía los surcos de un cilindro previamente grabados en el primer caso, y en el segundo mediante una aguja suficientemente equilibrada como para repasar los surcos de un disco de acetato sin deteriorarlos en exceso (los llamados de pizarra o piedra). Al mismo tiempo, algún tipo de bocina, campana o estructura resonadora amplificaba la vibración de la membrana potenciando el volumen sonoro para facilitar la escucha.

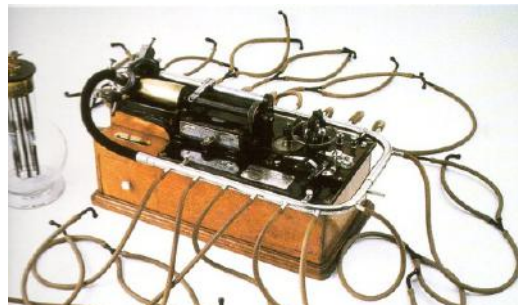


Fig. 101

Olvidándonos de las patentes, un rápido repaso a la cronología de la comercialización de los distintos productos nos puede dar una idea de la perceptividad y actualidad de aquel mercado vizcaíno presto a introducir las innovaciones de última hora si lo

⁵⁸⁶ - N.B. (7-IX-1887) y N.B. (17-X-1894).

⁵⁸⁷ - N.B. (21-VIII-1888), N.B. (2-IX-1888) y (12-VI-1889).

⁵⁸⁸ - N.B. (17-X-1894).

comparamos con las informaciones locales de que disponemos. En los inicios de la grabación del sonido hay que situar a la compañía estadounidense Columbia Records que arrancó con la producción de cilindros de cera fonográficos en 1888 aunque para 1890 ya los suministraba en Europa una empresa alemana⁵⁸⁹. Pero Columbia, dentro de un proceso de renovación continua, en 1901 ya distribuía en el mercado placas gramofónicas de una cara activa para pasar en 1908 a las de dos caras grabadas. Hacia 1912 abandonaba definitivamente la fabricación de cilindros que caían en desuso total y en 1925 incorporaba un novedoso sistema de grabación eléctrico del que ha quedado constancia al figurar en las galletas de las placas impreso como "Viva Tonal".

Vista esta rápida evolución y cómo el mercado amortizaba y agotaba los nuevos artilugios en poco más de una década, puede presuponerse qué es lo que había ocurrido con aristonos, celophones y demás que pasaron al olvido en un descorder la cortina. En esta nueva baza, la presión del mercado estrujó el surtido de fonógrafos al máximo para, seguidamente, poner en bandeja los gramófonos produciendo una gama amplísima de modelos desde los más convencionales hasta los de muebles artísticos de extralujo. Paradójicamente, las Gramolas, los siguientes modelos de reproducción sonora que se yuxtapondrían al periodo final de los gramófonos y que pueden considerarse producto más convencionales y baratos, perdurarían bastantes más años hasta la epifanía de los tocadiscos modernos hacia 1950.

Al poco de haberse dado un concierto a los reyes en el palacio de Madrid con el invento de Edison en 1893⁵⁹⁰, el fonógrafo llegaba atropelladamente a Bilbao como espectáculo sonoro público. Un aparato de ese tipo se instalaba en los terrenos de la Concordia⁵⁹¹, otro, el "Fonógrafo Pertierra", ocupaba unos bajos de la calle Berastegi⁵⁹² y semanas más tarde se exponía en una caseta de las barracas de las fiestas en la que se daban audiciones que se multiplicarían los años sucesivos⁵⁹³. Sin embargo, como aparato noticiable ya había tenido un precedente explosivo cuatro años antes cuando Adelina Patti, la más brillante soprano y conocidísima diva de la época, inculpó en New York a un fonografista que quería explotar grabaciones con su voz por EEUU⁵⁹⁴. Antecediendo

⁵⁸⁹- Según el *Semanario Ilustrado Universal* (30-X-1878) publicado en Madrid, Thomas Alba Edison en persona giró por el Ateneo de Barcelona para hacer escuchar su invento momento del que además hay varios grabados sobre su funcionamiento. En ese mismo viaje también lo presentó en Italia al menos. Luego le llevó diez años perfeccionarlo suficientemente como para comercializarlo ya que los primeros modelos eran pasmosamente simples.

⁵⁹⁰- *N.B.* (24-VI-1894).

⁵⁹¹- *N.B.* (1-VII-1894): "El fonógrafo de la Concordia. Cada vez se halla más concurrido el fonógrafo de Edison establecido en los terrenos de la Concordia frente a la estación del ferrocarril de Bilbao a Portugalete. En verdad que no puede darse un entretenimiento más agradable. Por una peseta se tiene el placer de oír con una realidad y exactitud asombrosas las más bonitas piezas de canto interpretadas por los artistas más distinguidos, los cantes flamencos que más privan en Andalucía, jotas aragonesas y el inmortal zortziko *Gernikako Arbola*." A los quince días la presión de la competencia le hacía rebajar al Sr. Colís, el dueño del tinglado, el precio de la audición de una peseta a dos reales.

⁵⁹²- *N.B.* (11-VIII-1894). Según el *N.B.* (28-VIII-1895), volvía a acudir a las fiestas de Bilbao del año siguiente: "Hemos tenido el gusto de visitar el fonógrafo Edison instalado por el Sr. Pertierra en la planta baja del Teatro Nuevo. En este magnífico fonógrafo que emite el sonido con perfección y claridad se pueden oír desde los aires ejecutados por bandas de música hasta óperas cantadas por las más distinguidas tiples así como también Jotas, cuentos, chascarrillos, etc. El público sale altamente satisfecho de las audiciones y haciendo elogios de la instalación."

⁵⁹³- ANSOLA: (1998), pp. 265-276.

⁵⁹⁴- *N.B.* (22-IV-1890). Puede consultarse el texto en el Cap. VI, Anexo. Adelina Patti era conocida en Bilbao porque el Noticiero Bilbaíno daba mucho pábulo a sus éxitos artísticos y económicos.

a su final y señalando ya su declive, el Noticiero Bilbaíno en 1900 trasmitía cierta desazón al informar que en un recientemente instalado salón cinematográfico con fonógrafo en la Villa, estaba aquel en franca decadencia entre otras cosas por la pérdida de novedad pues empezaba a ser de uso doméstico y porque la duración de sus cilindros era muy breve.⁵⁹⁵

El reconocer al fonógrafo ineludible víctima de Némesis a corto plazo condicionó a unos años de febril actividad en su promoción y venta. Otro ejemplo madrugador de 1894 fue Dotesio que aparecía por la redacción del Noticiero Bilbaíno con un aparato usándolo como demo y constatación de lo que ya disponía en su almacén y sacaba a publicidad⁵⁹⁶. El espabildado comerciante aprovechaba de este modo el remolino de curiosidad aventado días atrás por un ingeniero que había pronunciado una conferencia en la sociedad El Sitio sobre su futuro venturoso⁵⁹⁷. El fonógrafo se integró tan velozmente en el mundo sonoro del entorno bilbaíno⁵⁹⁸ que hasta fue protagonista en una escena en la zarzuela de sabor local "Bilbao por dentro" de Pedro Martínez.⁵⁹⁹

Para su escucha se montaron varios locales ocasionales exprofeso en donde lo mismo pasaban música que las voces de los políticos o ruidos de animales⁶⁰⁰; de la misma manera pero gratis, avispados dueños de cafés lo adquirieron para exhibirlo y así captar público⁶⁰¹ o lo ponían en marcha como reclamo los mismos distribuidores:

"Llamaron anoche la atención algunos grupos situados en la calle de Hurtado de Amezaga al pie de una casa ¿Qué hace esa gente ahí? preguntamos. Y nos dijeron que estaban oyendo un fonógrafo muy notable el cual reproducía admirablemente diversas piezas musicales. Entre estas excitaron poderosamente la curiosidad los trozos de ópera procedentes de los cilindros impresionados por Dña. Bibiana Pérez y el tenor Varela artistas de la última compañía que actuó en Bilbao. El fonógrafo se hallaba funcionando en una dependencia de la casa donde viven la Sra. Vda. De Ablanedo e Hijo."⁶⁰²

⁵⁹⁵ - *N.B.* (24-VIII-1900).

⁵⁹⁶ - *N.B.* (27-XII-1894) y (3-I-1895).

⁵⁹⁷ - *N.B.* (4-XII-1894).

⁵⁹⁸ - Decimos entorno de Bilbao porque hay datos de su exhibición en otras localidades vizcaínas como en la fiesta del colegio de los agustinos de Gernika, *N.B.* (31-I-1899).

⁵⁹⁹ - *N.B.* (31-I-1895).

⁶⁰⁰ - Se instalaron en La Concordia, *N.B.* (14-VIII-1894); en los bajos del Teatro Principal, *N.B.* (3-VIII-1895); en las barracas de fiestas *N.B.* (23-VIII-1896), (22 y 24-VIII-1898): "Entre las barracas de Bilbao hay dos cinematógrafos y tres fonógrafos", al igual que los años siguientes; en La Casilla (1897) y abundaban según *N.B.* (30-IV-1898),...

⁶⁰¹ - Como en el Café Colmado, *N.B.* (16-III-1895); en el Café Crucero, *N.B.* (18-VIII-1895); en el Café Inglés, *N.B.* (23-XII-1896); en los Campos Elíseos en los que según el *N.B.* (6 y 19-VIII-1898): "La empresa ha instalado un gabinete fonográfico en aquellos jardines y mañana domingo será inaugurado. El aparato que ha adquirido de la casa del Sr. Hügeus es el más perfeccionado de los conocidos hasta el día y el diafragma sistema Bettini a aquel adosado hace que los cilindros sean perceptibles en locales de gran capacidad sin que el público tenga que hacer uso de gomas ni auditivos de ninguna clase."

⁶⁰² - *N.B.* (21-V-1899). Vda. de Ablanedo e Hijo fue uno de los comercios más importantes que vendieron cilindros, placas, fonógrafos y gramófonos en Bilbao publicitándolos durante años en el Noticiero.

Con fáciles modificaciones tecnológicas un fonógrafo podía reconvertirse en aparato grabador también sobre cilindros y los más pelicularos de los estadounidenses pronto lo convirtieron en material de guión al usarlo como testigo en un juicio⁶⁰³. En compensación por su breve vida, los fonógrafos tuvieron esa peculiaridad técnica comentada de invertir su funcionamiento (Fig. 101A) que no lograrían superar nunca los gramófonos (pero si los magnetófonos) pues sus propietarios estaban completamente a merced de los designios e intereses musicales de los fabricantes de placas normalmente en otras capitales y países. Aunque la fragilidad de los materiales ha llevado a la pérdida de casi todos los fondos de música y músicos locales⁶⁰⁴, sabemos que Dotesio grabó cilindros en Bilbao porque solía pedir buenos cantantes⁶⁰⁵ y por eso en el Café Colmado se escuchaban cilindros con aires vascongados (1895)⁶⁰⁶. También se sabe que los tamborileros de Irun grabaron en Donibane Lohitzun (1897)⁶⁰⁷, que la Banda Municipal de Bilbao hizo grabaciones en el Teatro Principal⁶⁰⁸,...

Como veníamos diciendo, vendedores de fonógrafos que al de poco pasaron a promocionar gramófonos y sus placas no faltaron: el ubicuo Dotesio en María Muñoz, Ablanado en Hurtado de Amezaga (1896), Vivanco en Ledesma vendiendo cilindros de marca Hugas (1898), los almacenes Amann (1898),..., a ellos se les añadió Vellido en Gran Vía, (1910), Foto Club en Belostikale (1911), Casa Amando en Plaza Nueva (1927), etc.

Gramófono

Hay un expediente de 1898 que parece ser indicativo sobre cuándo empezó a darse el paso en Bilbao hacia el consumo de gramófonos (Fig. 102). Aunque el tema versa sobre la petición de permiso para una caseta de fonógrafos, cita literalmente "pinchar discos" lo que nos lleva a suponer que podría tratarse de uno de los primeros gramófonos en circulación dada la enorme confusión de nombres que se dio sobre estas máquinas reproductoras de música⁶⁰⁹. Por otra parte, hasta 1900 incluido, fecha final del cotejo

⁶⁰³- N.B. (29-X-1895).

⁶⁰⁴- En el Archivo de Músicos y Compositores Vascos Eresbil de Rentería solo hay un juego de cilindros con música clásica procedente de los fondos de la familia Ibarra. Sin embargo y por mucho que sorprenda, en el preciso momento que escribo estas líneas todavía hay mercado para estos productos: puede encontrarse a la venta un cilindro del tenor R. Gutiérrez cantando "El Vieyu" un aire asturiano por 575€; los cilindros convencionales con música americana vienen a costar unos 25€.

⁶⁰⁵- N.B. (21-VII-1895),

⁶⁰⁶- N.B. (20-III-1895): "Anoche y en sesiones de audición fonográfica que tuvieron lugar en el Café Colmado oímos primorosamente reproducidos dos aires vascongados cantados ayer al aparato por D Fermín Azpeitia. Pero aconsejamos a las personas de buen gusto pasar al saloncito donde se halla instalado el fonógrafo Edison porque es sabido que se oye con más perfección en los auditivos que con la bocina pues el ruido del exterior molesta bastante."

⁶⁰⁷- *La Vasconia* (143, 15-IX-1897), p. 427.

⁶⁰⁸- N.B. (9-II-1899): "La Banda de música Municipal tocó anoche en el Teatro Arriaga. Se trataba de que un fonógrafo recogiera los motivos de la "Sinfonía Vascongada" arreglada por el director de la banda Sainz Basabe y que consta de cinco aires de nuestras montañas terminando con el "¡Adiós!" del inmortal Iparraguirre y el tango "Yumurí" que tan brillantemente ejecuta dicha banda. También recogió el fonógrafo algunas obras de Po Berwer y otros autores alemanes e italianos que interpreta la banda a la perfección. Los "micrófonos" que resulten de esta audición serán enviados a Madrid a una alta persona que habita en el real palacio muy amante de la música y que conoce el grado de perfección a que ha llegado la Banda de Música Municipal hoy una de las primeras que existen en Europa pues se haya compuesta de excelentes profesores."

609- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 385/69, 28-IV-1898.

exhaustivo del Noticiero Bilbaíno, no hemos encontrado referencia alguna a los gramófonos, no así en el siguiente año consultado, el de 1910, en que ya se vuelven abundantes mientras que los fonógrafos son ya un artilugio completamente residual.



Fig. 102

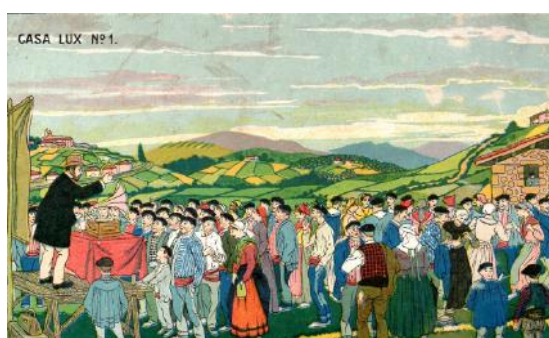


Fig. 103

Para entonces los gramófonos estaban incorporados al entramado de la fiesta sobre todo en las zonas rurales en donde siempre había alguna atención que captar y algún bolsillo que aligerar. Aportamos una cita de las segundas fiestas de Orduña en 1910 (la "zona del otro lado del vascuence" como hasta hace poco tiempo se reconocían):

"Magníficas resultarán las [romerías] que se celebran en Orduña el día 31 del actual, festividad de San Ignacio y el domingo 7 de Agosto, con la Banda Municipal de Balmaseda, tamborileros, orquesta, fonógrafo, cinematógrafo especial y público, toros de fuego y otros muchos festejos."⁶¹⁰

Una anécdota que recoge la banalización de esa reproducción musical mecánica es debida al pintor José Arrue (1885-1977) y fue recogida en su acuarela "Charlatán de pueblo" motivo utilizado en 1911 para la primera tirada de postales del estudio fotográfico Casa Lux de Bilbao (Fig. 103). En este caso la música del gramófono se reconvertía en fondo musical para un discurso mercantil de amplio espectro. No obstante, un grupo a la derecha de la imagen parece ensayar algunos pasos de baile desentendiéndose del parraplas que adorna su mercancía con hinchazón retórica.

Reconocemos en esa actitud al proto-ejemplo del uso de la música "enlatada" que acabaría siendo moneda corriente en las romerías vizcaínas durante medio siglo ante la escasez de músicos con repertorios variados. La primera evidencia de esa misma función animadora del baile en la sociabilidad popular vasca es algo más tardía y proviene de los registros del fotógrafo Ojanguren. Nos referimos a una panorámica de una romería invernal en una de las plazas de Abadiño que datamos hacia 1920 o anterior y que ya fue analizada con profundidad en otro lugar.⁶¹¹

⁶¹⁰- N.B. (31-VII-1910).

⁶¹¹- BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2014), pp. 89-109.



Fig. 104

En esta oportunidad (Fig. 104), el aparato radicado a la derecha de la imagen que parece alejarse de los modelos domésticos si atendemos al tamaño de su bocina, ya no causa extrañeza e integrado en competencia con los demás agentes festivos sirve directamente a la sonorización del baile bajo cobro. Se ha de entender que su salmodiaailable estuvo a merced de las veleidades de los poderes locales que la prohibieron o la reclamaron según lugares y tiempos. Aún así y todo, según lo investigado hasta el momento esta aparición sigue teniendo carácter de primicia porque no hemos encontrados otros usos regulados hasta 1932 y 1935 respectivamente⁶¹²; desde esas fechas se ha de saltar a la tardía posguerra para volver a encontrarlos permitidos con sus placas de repertorios de baile al agarrado fundamentalmente.⁶¹³

Como muestra de un uso pasado no tan lejano entre la cúspide de la sociabilidad burguesa bilbaína y la desidia de tantos salvaguardas de nuestro patrimonio material, en noviembre del año 2000 asistimos como testigos impotentes a la venta de un ejemplar verdaderamente extraordinario y espectacular: el gramófono mecánico de la Sociedad Bilbaína, modelo inglés de reconocido catálogo, que poseía una campana de dos metros de longitud. Queda aún pendiente una investigación exhaustiva respecto a su archivo de placas, si aún sobrevive⁶¹⁴. Otra fuente de información alternativa sobre estos medios de reproducción mecánica musical en lugares públicos son los permisos concedidos desde la Sociedad de Autores de España recaudadora de los derechos para la ejecución pública de “cilindros”, “placas gramofónicas” y discos microsurco.⁶¹⁵

Gramola

⁶¹² - AHDB. Fondo Municipal, Ea. Exp. 12/2, 1932 [Amplificador con gramola], y AHDB. Fondo Municipal, Apatamonasterio- Atxondo. Exp. 24/14, 1935 [Contrato de gramola en fiestas patronales].

⁶¹³ - Algunas de las placas grabadas por la casa Columbia San Sebastián a finales de los años veinte y treinta de músicos populares vascos se repasan en el Cap. IV 4.4.2.4. *Un trípode para la diversión: III El acordeón adulto*. A diferencia de lo que ocurre con discos de aristonos o cilindros fonográficos, hay miles de rodillos de pianolas y placas gramofónicas que aún pueden adquirirse en el mercado de ocasión a precios reducidos en razón de la enorme producción que alcanzaron en su época.

⁶¹⁴ - En LARRINAGA, José Antonio & VILLACORTA, Ana: *Catálogo del patrimonio artístico de la Sociedad Bilbaína*. Sociedad Bilbaína, Bilbao, 2008, no se hace mención a ninguno de estos materiales.

⁶¹⁵ - Puede consultarse una requisa de “cilindros clandestinos” en: AHDB. Fondo Municipal, Abanto y Ciervana- Abanto Zierbena. 562/45, 1928 que constata un uso bien tardío de este soporte. En comparación con esa fecha, la Sociedad de Autores ya venía defendiendo sus intereses por toda la Península desde mucho tiempo atrás: una repartición exhaustiva de sus representantes por los pueblos de Bizkaia viene listada en *N.B.* (8-IX-1896) con compositores de renombre en sus listas. Precisamente mediante esta fuente comprobamos que en Basauri también se echaba mano de las gramolas: AHDB. Fondo Municipal, Basauri. Exp. 17386, 1935/6 [Requerimiento desde la SGAE para el pago del impuesto por el uso de aparatos electromecánicos en locales públicos.]

Todavía no hace ni sesenta años que desaparecieron de las plazas de los pueblos de Bizkaia los últimos aparatos de reproducción musical mecánica o electromecánica que los *euskaldunes* amparaban bajo el nombre tan castizo de “Gramolas”. Pero, hablando propiamente, "Pianola", "Fonógrafo", "Gramófono" y "Gramola" fueron todas ellas marcas registradas que acabaron confundándose con los artilugios en sí mismos como tropos sinécdoque⁶¹⁶. Las gramolas se distinguían de los gramófonos en la carencia de bocinas externas. En efecto, era la propia estructura del mueble o su tapa abatible en los modelos más portátiles, el elemento que oficiaba como resonador enriqueciendo su espectro armónico. Los fabricantes de gramolas abandonaron las maderas nobles estructurales para abaratar sus precios, universalizar su consumo y aligerar su peso facilitando su bien recibida característica de portátil en extremo (Fig. 105).

La gramola fue un elemento más de rencillas benignas entre pueblos colindantes si en uno la había los domingos y en el otro no ya que el desprovisto de artilugio esa tarde se vaciaría de juventud salvo que hubiera un músico destacado que la retuviera. A veces correspondía al mismo alguacil su manejo por ser propiedad municipal como en Gautegiz Arteaga⁶¹⁷; en otras localidades el puesto se conseguía pagando un canon municipal o por subasta si había dos pretendientes. Damos peso a esta industria musical señalando dos casos concretos más: en Zeberio el *gramolari* fue Peito Otxoa (Zeberio, 1914-1986) cuyo fondo de placas hemos conservado; en Bakio su tradición fue muy antigua pasando de Carlos Bilbao Endemaño, al bermeano Casiano Onaindi y en 1954 al sobrinieta del primero José Ramón Bilbao (Bakio 1929-2015)⁶¹⁸ que siguiendo las diferentes estaciones amenizaba por el pueblo con un ritual concreto de paradas. Todavía habrá quienes recuerden las coplillas que corrieron de boca en boca entre los jóvenes de Ibarangelu y Elantxobe alusivas al estigma de la carencia del aparato al suprimirlo del primero a comienzos de los años cincuenta:

"Ibarangelu famosa / ¿quién te ha quitado la fama?:
la gramola de Elantxobe / en el baile de porrusalda."

⁶¹⁶- Para más información puede consultarse XX.: *Catálogo de aparatos marca "Gramófono"*. La Voz de su Amo, Barcelona, 1918.

⁶¹⁷- Entrevista a Antonio Arza (Arteaga, 1920-?) el 15-III-1990 en Arteaga. Pero con anterioridad se contrataba como se refrenda en AHDB. Archivo Municipal, Gautegiz Arteaga. Exp. 48/1, 1936 [Contrato con el propietario de Gramola].

⁶¹⁸- Entrevista personal a los hermanos José Ramón y Miguel Bilbao Bilbao en Bakio el 21-IX-2013.



Fig. 105

2.2.2.1.12. Itinerarios de música vocal

Hemos dejado este tipo de música hacia los lugares postreros no por cuestiones de jerarquía, sino porque opinamos que lo vocal operaba como marco integrador de todos los demás tipos anteriores. Dentro de los lugares de culto, era precisamente cuando los sonidos del órgano desocupaban el volumen de la parroquia que se alzaba el canto religioso en el reconocimiento de su propio poderío colectivo y colectivizante. Era igualmente, en el canto de los himnos con su fuerza cohesiva que asimilaban la ideología del partido en la fiesta obrera cuando se contribuía a enardecer los afectos y movilizar a los jornaleros hacia nuevos conceptos en justicia social. Era en el canto del *tarteko* de jota y puerro, en las letras del cuplé o de los aires de moda que se memorizaban en los corros de baile, cuando se incentivaba el movimiento corporal hacia el contacto desde lo explícito o lo sugerido.

En mi casa familiar situada a cien metros de La Casilla, una succulenta afición al cántico hizo que coplas y músicas de estirpe local fueran incorporándose a mi *background* personal por la vía tradicional del boca-oído. Ayudaron a mantenerla las Humoradas Chimberianas de Alegría y Orue⁶¹⁹ y los microsurdos de "Bocheros", "Chimberos" y "Cinco Bilbaínos" en discográficas como Columbia y Odeón de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Pero, educado en una morigeración que me alejaba del chiquiteo sietecallejero (susceptible aún de trabajo de campo sobre la bilbainada histórica en los tempranos setenta), mi repertorio popular se incrementó en los escasos espacios de socialización que me permitía la economía de subsistencia de la veintena. En ellos, en los que la comensalidad era vía obligada para que aquellos y muchos otros sones fuesen destilados hibridados con colombianas, habaneras, rancheras, *zortzikos*, baladas o músicas vascongadas, resurgían melodías claramente en desuso de portentosas memorias musicales como las de Mikel Lizarralde o Patxi González.

619- ALEGRIA, Julián & ORUE, Juan: *Humorada Chimberiana*. Ordorika, Bilbao, (Ts. I, II y III) 1936 y (Ts. IV y V) 1941.

Dicha vivencia que corresponde a una parte de mi generación fue, seguramente, la consecuencia obligada de la costumbre del cántico en grupo de génesis bien antigua. Repasando textos de hace 150 años hacia el presente, no parece que dentro de la sociabilidad popular bilbaína a nivel individual y colectivo cantar fuera algo puntual y premeditado si atendemos a toda la gama de actividades en las que intervenía. La feligresía tenía mil oportunidades de hacerlo en los ritos litúrgicos, la soldadesca en sus cuarteles y expansiones callejeras, el público ejercía la labor de acumulación personal de repertorio en teatros y cafetines para su regocijo cuadrillar, los improvisados defensores durante el último Sitio de Bilbao se preocuparon de ensalzar su gesta en melodías e Himnos que quedaron recogidos en todo un Cancionero publicado más tarde por Dotesio.

Por su parte, los carlistas guardaban escondido el suyo en espera de tiempos mejores; la mención a Iparraguirre y un puntual arrebató fuerista bastaba como motivo para desempolvar toda su batería tímbrica ai igual que sucedía desde que se instauraron las elecciones con las preferidas de los distintos militantes políticos toda vez que triunfaba su partidario (1891). En clave expansiva, la pítima *txakolinera* y gremial consolidó las bases del Cancionero Bilbaíno gracias al entusiasmo colectivo en el canto compartido, en los reconocidos aires de baile que tarareaban mientras los pies iban evolucionando coordinadamente. Los ciclos rituales anuales representaban oportunidades repetidas para el canto: las navidades con aguinaldos o sin ellos (1890), todas las rondas de cuestación-*oles kantak* desde la candelaria a los marzos y los mayos, las bodas con sus mayordomos, mayordomas, refrescos y despedidas, los quintos con sus festejos (1880, 1895) y las serenatas de sablazo (1891), los comparseros y tunos carnavalescos, organizaciones, idas, estancias y vueltas de romerías.

Añadamos los cantos de trabajo industrial o rural para coordinar, aliviar o festejar, fueran de sirgueras, de recogida, trilla o procesamiento de cosecha de lino, cereal, hortaliza o fruta, y muchos otros en purito trance de desaparecer. Resta comentar los que concitaban las reuniones de *hauzolan* invernal bajo techo con sus expansiones postreras. Los folkloristas vascos recogieron mil y una canciones con sus variantes, cantinelas y sonsonetes que muchas personas habrían cantado menos depuradas mientras los coristas competían y se reforzaban en asociaciones por doquier conjuntándose por cincuentenas en orfeones⁶²⁰ y capellanías musicales. Recordemos que una sociedad no conquistada por los medios de comunicación sonoros aún se mantenía en guardia parapetada detrás de los mecanismos de la tradición oral. En el ejercicio recordatorio encomendaban a la memoria el archivo de los repertorios musicales de diversas fuentes desafiando al colega en la validez del matiz propio.

No se ha de desatender toda esta acumulación desdeñándola por ficticia o calificarla de empecinamiento acumulativo queriendo yuxtaponer imaginaciones sobre lecturas. De

⁶²⁰ - En 1900 Bilbao contaba con al menos cuatro orfeones: el Bilbaíno de la Sociedad Coral (1884) con una sección femenina y otra infantil (1888), el Orfeón Laurac Bat (1898), el Orfeón Euskaria (1899) y el Orfeón Socialista (1899). En los pueblos de las inmediaciones también los había: Durango (1886), Mungia (1896), Portugalete (1898), Bermeo (1899), etc.

cada una de aquellas oportunidades de entrenar la garganta hay puntual cita en el Noticiero Bilbaíno entre 1880 y 1900 sobre sucesos enmarcados en la misma Bizkaia u otros que han llegado hasta nuestros tiempos. Enfrente estaban la burguesía y la Iglesia empeñadas en construir y mantener una imagen de dignidad incólume protegida del descontrol emocional. Simplemente creían válidos otros subterfugios como el papel pautado, la bocina del gramófono, el piano, la Pianola y el concierto como símbolos de elevación apolínea que les colocaría a salvo de oscuras partes de sí mismos siempre bajo sospecha tras la conturbación romántica⁶²¹. Pero bastaba una concelebración con un prócer estimado para que sus propias himnodias y salmodias volaran libres desde sus gargantas de humanos como los demás⁶²². Todo ello sin contar las cuchipandas exclusivas, las reservadas primeras aperturas del "txotx" chacolinerero descritas por Orueta, etc.

Fueron riada los motivos fosilizados en los temas musicales producidos en la segunda mitad del siglo XIX en Bilbao y su entorno. La datación de dichas piezas es imprecisable y su génesis mucho más al no poderse aclarar ni siquiera el primer término del "*mater certus, pater incertus*": tanto las melodías como las letras están afectadas por esa cualidad tan propia de la literatura oral vasca de ser intercambiables. Fueron temas que ensalzaron al puente colgante de San Francisco de La Naja⁶²³, a los anguleros, a faroles, gabanes, lavanderas y sus quejas por la sucia Ría, a ingleses que vinieron a Bilbao o a peluqueros franceses, chanelas y bogas, "*erreña y prinsipe*", borbotones sobre temas amorosos de autor y conveniencias de dar celos, odas a Portugalete, Bilbao, Bizkaia, Barakaldo, Santurtzi, recuerdos a calles como Somera, Artekale o Atxuri, a los colores de los campos, a bellos jardines y flores, a las mil rayas de un pantalón, a cuando uno se muera, a tilburís cubanos, a personajes como "Penetre, María "la chonta ciega", "El Drogas", al "Chiquito de Abando", "la bella Lola", a camgüeyanas y mulatas, etc., la mayoría de los cuales cayeron en el olvido hace tiempo, lógicamente.

Al cabo, tal disipación no fue nada nuevo ya que de todo el repertorio del Sitio de Bilbao tan resaltado en la bibliografía⁶²⁴ o del "Dorregaray" y similares del bando carlista, solo ha llegado el papel pautado. Porque, salvo las excepciones más destacadas, murieron con quienes las entonaron en su época no traspasando la barrera temporal de la guerra civil de 1936 salvo que se reeditaran en esa contienda por asociación de ideas políticas.⁶²⁵

⁶²¹- ECHAVE: (1920), p. 31 "Porque conviene advertir que en las casonas bilbainas de rancio abolengo... (del tiempo de nuestras abuelas) se tarareaban canciones gemelas a las de las músicas de los minués."

⁶²² - Las visitas periódicas que giraba desde Méjico el banquero José Antonio Basagoiti a Algorta desataban esos descalabros emocionales de los *jauntxos* por fiestas del pueblo, según *N.B.* (22-VIII-1885). Y las celebraciones anuales del Dos de Mayo también.

⁶²³. Según el *N.B.* (13-VI-1880), acababa de acometerse el derribo de los últimos restos del puente colgante de La Naja "que llegó a dar nombre a Bilbao la musa callejera en una canción popular muy conocida de todo bilbaíno".

⁶²⁴. A casi diez años vista del final del logro de la paz, templar las gargantas con los antiguos sonos aguijoneaba los bríos y el fervor guerrero del pasado: "Cantan el Himno de los Auxiliares en la Sociedad El Sitio y Martínez Villar [su autor] entona las estrofas", en *N.B.* (1-V-1887).

⁶²⁵. Esta volatilidad de repertorios con el paso del tiempo no tiene nada de excepcional ni es privativa de Bilbao ya que una somera mirada a AROZAMENA, Jesús M^a & GARBIZU, Tomás: *Viejas canciones donostiarras*. CAMSS, Donostia, 1971, devuelve la misma impresión por lo que no es cuestión el alargarnos sobre ella. Un artículo muy interesante que

Hay que añadir al bagaje musical de la *musa popular* todo el corpus de autor tanto en géneros vascos como del teatro lírico. Este último invadía anualmente los escenarios de consumo popular con sus arietas de moda plenas de efusivo italianismo según los estrenos del momento pero que como venían se olvidaban si no estaban adornadas de algún hallazgo musical o de un texto chusco. Todo ello en clara hermandad con el canto religioso pringado del mismo hacer musical, amartilló en la población el sistema tonal insoslayablemente. Del inveterado sistema modal anterior han pervivido muy pocos restos pudiéndolos escuchar únicamente en el canto de algún *bertsolari* y en cierta música instrumental dado que la tendencia entrópica de los materiales constructivos de las herramientas en conjunción con el oído de sus últimos ejecutantes tradicionales adaptado aún a otros temperamentos permitieron en chistus, dulzainas y *albokas* la indefinición de los intervalos melódicos hasta bien entrado el siglo XX.

Concretaremos un poco más sobre los géneros vascos de autor. Algo que la hemeroteca muestra claramente entre 1880 y 1900, es la predilección de muchos compositores locales por producir *zortzikos* y jotas durante esos años y de los editores por publicarlos, señal evidente de su fuerte demanda. Ejemplares de músicas en 5/8 de finales del siglo XVIII y de comienzos del XIX en ambientes burgueses ya fueron rescatados hace mucho por el P. Donostia⁶²⁶. Sin embargo, la popularización del *zortziko* del tipo no utilizado en el baile ritual se debió al tirón de la popularidad alcanzada por los cantados por Iparraguirre a mediados de ese último siglo entre ellos el *Gernikako arbola* (1853), evidentemente. Y su consumo "industrial" para distintos formatos como voz sola, coro, piano, guitarra o banda de música se desbordó con el auge de las editoriales musicales de los últimos veinte años del siglo XIX⁶²⁷.

También potenció esa proliferación el que en los certámenes de Juegos Florales y Fiestas Euskaras-*Euskal Jaiak* se introdujeran "Concursos de *Zortzikos* o Caprichos sobre aires vascongados" para promocionar la música además de la literatura vasca. Los

ilustra el fenómeno por concernirle de cerca es el artículo de CARO BAROJA, Julio: "En torno al centenario de *Vilinch*: recuerdos musicales y familiares", en CARO BAROJA, Julio: *Sobre historia y etnografía vasca*. Txertoa, Donostia, 1982, pp. 283-309; en él describe esas metamorfosis con sus jalones por generaciones usándose como informante. Ofrecemos un extracto del mismo: "El contraste del acervo familiar, cristalizado hacia 1880 o 90, con lo que se canta popularmente en el país después, y con lo que han recogido algunos musicólogos, me ha producido, siempre, cierta zozobra como etnógrafo. Y vengo a sospechar que por obra de modificaciones de gusto e ideas, ocurridas desde finales del siglo pasado [s. XIX] a nuestros días, ha habido un cambio sensible en algunas letras y melodías (no solo en ortografía)". En esta misma onda, sin ir tan lejos y por no salir del Bilbao de mis abuelos maternos jamás he visto recopiladas canciones que junto al "*Gernikako arbola*" y a muchas del "Cancionero Bilbaíno" nos cantaban como: "En la calle del Turco, le mataron a Prim,..." (suceso de 1870), trágalas sobre la melodía de *La Marsellaise* como "No queremos que triunfe la República, ni tampoco Salmerón el gordinflón..." (presidente de la Iª República española en 1874), o canciones cuneras como "Ya se van los pastores a la Extremadura...", "Este niño tiene sueño, este niño va dormir...", etc.

⁶²⁶- DONOSTIA, P. "Notas de musicología vasca", en *RIEV* (T. XIX, 1928), pp. 333-345.

⁶²⁷- *Zortzikos* que se editan estos años y son citados en el Noticiero Bilbaíno: en 1880 Villar publicaba "A Vizcaya" de Bilbao y Echevarria; en 1883, Dotesio el "Tabira" de Ercilla; en 1885 Dotesio publicaba "Suspiros y lágrimas" de Ercilla; en 1888 Dotesio ponía en venta un *zortziko* del pianista Tragó y Villar otro suyo para banda de música; en 1889 Dotesio sacaba "*Barcelonari*" de Lizarraga y Villar su "*Laurac bat*" para canto y piano; en 1891, Dotesio pone en el mercado al menos cuatro *zortzikos*, uno de Ledesma, "*Nere etxea*" del Marqués de Villarías, "*Ezkurra*" de Madina, y el de carácter religioso a la Virgen de Arantzatzu de Urandurraga. En 1892 Arrue y Aranguren publicaban el *zortziko* "No te olvidó" de Villar y Dotesio "Portugalete" de Lizarraga, "*Arbola bat*" de Letamendia, otro de Federico Olivares y dos más de Altuna. En 1894 Romero y Dotesio publicaban "*Neure aitari*" de Zubiaurre y "Lejos de Euskaria" de Villar. En 1895 Dotesio y Aranguren publicaban "Soñando" de Agustín Larrea; en el 1896 se editaba "Viva Navarra" y "La madre" de Villar, y en Dotesio "*Neure amari*" de Zubiaurre y piezas de Iparraguirre para guitarra y bandurria; en 1898 Dotesio sacaba "Aires de Vizcaya" de Villar, y en 1900 una revista de Madrid publicaba "Flor de mi valle" de Zubiaurre.

dos primeros exponentes de este tipo de convocatorias que hemos detectado se sucedieron casi a la par en Bilbao y Donostia en 1882 y sus dotaciones económicas servían de incentivo y daban prestigio a quienes participaban⁶²⁸. Al menos en el quinquenio 1880-1885, la revista *Euskal Erria* publicada por Manterola en Donostia se irguió como valedora de este género musical no solo arraigando el euskera como su idioma vehicular sino etiquetándolos con el marchamo de género musical nacional. Al poco de abrir su primer número, ya incluía un texto que puede tomarse como una declaración de intenciones de lo que después vendría⁶²⁹; y como símbolo de que se le concedía la categoría de música meritoria, se le dedicaba y entregaba en mano a la reina Isabel II en Zestoa un *zortziko* compuesto por Zubiria⁶³⁰. De hecho en aquel quinquenio insertaron frecuentemente partituras y letras de composiciones de autor como una aportación más para esa campaña.⁶³¹

Paralelamente, conviene corroborar si toda esta producción tenía alguna repercusión en lo social, es decir, si alguien los cantaba por decirlo llanamente. Una vez más el Noticiero nos da una respuesta prolija (que no vamos a desplegar en exceso) porque desde 1880 las bandas de música incorporaban en sus repertorios abundantes *zortzikos* para conciertos y serenatas⁶³², también se cantaban y tocaban en las Sociedades y conciertos⁶³³. Así mismo, este tipo de piezas se consideraban muy apropiado para el repertorio orfeonístico⁶³⁴ y se escuchaban sus sonos en postulaciones, romerías y celebraciones comensales⁶³⁵. Todo ello sin atender al cien veces citado *Gernikako Arbola*, seguramente el más emblemático y recurrente entre las piezas que integran este género musical.⁶³⁶

⁶²⁸- Noticias sobre las Fiestas Euskaras de Bilbao en *Euskal Erria* (T.7, VII/XII-1882), p. 212 y los Juegos Florales de Donostia en *N.B.* (9-VIII-1882). El año siguiente se volvieron a premiar *zortzikos* en los Juegos Florales de Ondarrabia y Donostia según *Euskal Erria* (T.9, VII/XII-1883), pp. 239, 268 y 242. En las *Euskal Jaiak* de Gernika se premió el *zortziko* "Gernika" de Cleto Zabala, *N.B.* (20-VIII-1889); hubo concurso de *zortzikos* vascongados en los Juegos Florales de Donostia *N.B.* (18-V-1894); en los de 1896 se premiaba al "Nere Euskal Herriari" de Martínez Villar, *N.B.* (5-VII-1896); en las Fiestas Euskaras de Arrasate "se premió al mejor *zortziko* y su interpretación", *N.B.* (23-III-1896); etc.

⁶²⁹- CASTRO SAMANO, José: "Zortziko. Breve descripción", en *Euskal Erria* (T.1, VI/XII-1880), p. 5.

⁶³⁰- Se relata en *Euskal Erria* (T.9, VII/XII-1883), pp. 352 y 408. Con toda probabilidad Zubiria era el guitarrista amigo de Iparragirre de quien hemos hablado algo más arriba en 2.2.2.1.10. Guitarra, *El cantautor con su guitarra*.

⁶³¹- En 1883 "Ori ere badegu" de Santesteban, "Izan gaitzezan beti beti euskaldunak" de DLZU [acrónimo de alguien de Segura], "Ondarrabiko Oroitza", "Goizian goizetik", "Ametz bat" y "Gipuzkoa gaixoa" de Ortiz Pelayo, "Donostiyako erriari" de Juarranz, "Un saludo al País Vascongado" de Herraste y otro de Saitan Allaives [acróstico]. En 1884 "Bihotzeko penak" de Ortiz Pelayo y "Gipuzkoako loreak" de Herraste. En 1885 "¡A!" de X., "Damatxo baten penā" de Olazabal y "¡Ene!" de Soroa; etc.

⁶³²- BM Unión Artística (1881 y 1885), BM Santa Cecilia (1890, 1893), BM Batallón de Ingenieros de San Sebastián (1883), BM Regimiento Garellano (1890), BMM San Sebastián (1894), Los Gaiteros de Estella (1894), Estudiantina Infantil Vitoriana (1895), BMM Bilbao (1896), ...

⁶³³- Sociedad Artística de Bilbao (1880), Gayarre con Ercilla al piano (1886), Velada en Bilbao (1892), Café Central (1893), Teatro Nuevo (1894), Iglesia de los Santos Juanes de Bilbao (1895), ...

⁶³⁴- Orfeón de Eibar (1882); Orfeón Bilbaíno (1886) en VERGARA: (1988), p. 35 y en *N.B.* (20-VIII-1889); Orfeón Donostiarra (1892), ...

⁶³⁵- Función para la Casa de Misericordia (1880), tamborileros que tocan *zortzikos* (1880), en Algorta (1885), en la romería de San Cosme y San Damián (1891), en un chacolí (1895), en fiesta de un misacantano en Aramaio (1896), ...

⁶³⁶- Son otros *zortzikos* no contabilizados pero mencionados en el Noticiero o en fuentes ya citadas por engrosar algún repertorio concreto: "Lanerian" de Iparragirre (1880), "Vizcaya" (1881), "Laurac bat" (1885), "Euskaldun jaió giñan" (1886) y "Gernika" (1886) los cuatro de Zabala, "Jai ala!" de Ercilla (1886), *zortziko* de Manuel Guridi (1890), "¡Oh Euskal Herri maitea!" de Sarriegui (1892), "Bilbao-ra" de Echevarria (1892), "Adiós a Bilbao" (desconocido) (1893), "A Bilbao" (desconocido) (1895), "Bilbao" (desconocido) (1896), ...

No obstante, el registro de otro tipo de cantos populares en euskara es, en comparación, considerablemente más parco en el Noticiero Bilbaíno por residual. El manejo del corpus de cantos vernáculos rarísima vez sobrepasó el circuito de la sociabilidad *euskaldun* de clase humilde rural y de entorno doméstico o de iglesia entre 1880 y 1900 en Bizkaia salvo cantos excepcionales como el del "*Ume eder bat*" de Santesteban por el recientemente creado Orfeón Bilbaíno en un concierto en el Arenal en 1887 o el concurso de cantores de aires vascongados que se celebró en el frontón Euskalduna en 1894 con motivo de las Fiestas Euskaras de Bilbao aunque desconozcamos el corpus⁶³⁷.

Ni siquiera lo puntual del hecho de aparecer insertados en la hemeroteca como noticia los volvió más significativos para ser estimados por su validez cultural como vehículo de comunicación de sentimientos y vivencias sino solo por su sentido utilitario. Cuando se desataba la polémica sobre si el "*Leloa*" era "la canción más antigua del vascuence"⁶³⁸ o si el "Canto de Altabizkar" tenía paternidad conocida⁶³⁹, no era sino para argumentar y apuntalar una identidad originaria en varios ámbitos todos racionalistas; cuando se enzarzaban con el *Aurresku* que instrumentado por Arilla había interpretado la Banda Municipal de música de Bilbao en el Arenal en 1899 como menos verdadero que el del durangués Marcos Alcorta, volvían a rechinar cuestiones sobre purezas prístinas respecto de un baile al que acompañaban campanas fúnebres como coreografía válida para los sectores populares.⁶⁴⁰

Dentro de este apartado cabe consignar la mención a la costumbre del canto de coplas de Santa Águeda en Durango (que no pormenorizaremos) en el Noticiero olvidándose de que también se hacía por los arrabales de Bilbao⁶⁴¹. Certificaban, ese sí, otro canto muy estimado:

"...gentes que acudían de las tres provincias hermanas y aún de fuera de estas al famoso santuario muchas de ellas entonando alegres el popular *Aita San Antonyo*." ⁶⁴²

Únicamente tres citas más vuelven a hablar de música vasca pero nuevamente procesada desde el sector ilustrado. Dos conciernen a Dotesio que sacaba a venta la popular canción "*Lo, lo, lo*" armonizada por Ambrosio Arriola (1883), y también la "Colección de Cantos Vizcaínos" de Ercilla (1898). Por su parte Peña y Goñi se

⁶³⁷- N.B. (13-X-1887) y (27-VII-1894). Sobre el reflejo del fenómeno del *bertsolarismo* en la prensa ya se habló en 2.1.3.2. *Euskal Soziabilirare Herrikoia*.

⁶³⁸- N.B. (3-VII-1899). Con anterioridad "El canto de Lelo o de los Cántabros", en *La Vasconia* (nº 62, 20-VI-1895), (nº 63, 30-VI-1895), (nº 64, 10-VII-1895), (nº 65, 20-VII-1895), (nº 66, 30-VII-1895), (nº 67, 10-VIII-1895) y (nº 68, 20-VIII-1895).

⁶³⁹- N.B. (6-VIII-1883).

⁶⁴⁰- N.B. (9-VII-1899), (17-VII-1899) y (21-VII-1899). El *Aurresku*, sus particularidades y situación merecieron bastantes más comentarios en la prensa y les dedicaremos un espacio más adelante. José Arilla fue un fagotista brillante y compositor profesional que dirigió orquestas de baile y funciones musicales de teatros, sociedades y cafés de la Villa.

⁶⁴¹- N.B. (7-II-1893). Hay una fuente algo anterior que se extiende sobre ellas y que más adelante, al hablar del ciclo anual citaremos así como los expedientes municipales que confirman lo dicho.

⁶⁴²- N.B. (15-VI-1880).

extendía en una conferencia en Madrid analizando las melodías de Iparraguirre (1896).⁶⁴³

A diferencia de lo anterior, un bloque popular y destacado por su número de músicas lo constituyeron las jotas que, salvo contadas excepciones instrumentales como la de Sarasate⁶⁴⁴, contaban con texto en euskera o castellano pero que también se interpretaban con grupetos instrumentales como los que daban conciertos diarios en el Café Arriaga del Teatro Principal. A su vez, los contingentes de emigrantes que confluieron en Bizkaia trajeron aires de sus tierras almacenadas entre pecho y espalda en sus distintas variedades morfológicas generalmente muy alejadas del "modelo de estilo" aragonés que fue el más generalmente adaptado en el "género chico" del teatro lírico. Más adelante al hablar de repertorios de baile puntearemos concretamente algunas de las jotas que integraron toda esta variedad musical.

Pasando a otro género, la popularización de las habaneras debe mucho a Sebastián Iradier "Yradier" (Lanciego, 1809 - Vitoria, 1865) autor de "La paloma" hacia 1860 a su regreso de un gira musical por EEUU y Cuba, y también autor de la que Bizet utilizó para "Carmen". Pronto pasaron de las colecciones de música para salón a la calle y por eso no fue raro que figurara una habanera entre los números de las zarzuelas de mediados del ochocientos como en el "El Postillón de la Rioja" compuesta por Oudrid (1825-1877) en 1856 que mencionamos por cantarse varias de sus partes en el Teatro Principal de Bilbao en 1881.

Demuestra el gusto que se les tenía a las habaneras el que fueran tocadas por la orquestina de los Campos Elíseos (1876), con trompas de caza en Uribitarte, a la guitarra en una velada en la Sociedad Artística de Bilbao (1880) o que las despacharan todas las bandas de música de Bilbao y alrededores como la Banda de música La Unión Artística en Las Arenas-Areatara (1880) o la Banda de música de Villaro (Areatza) en fiestas de Galdakao (1881)⁶⁴⁵, o las de Durango y Algorta (1898), orfeones, etc. Así mismo, para satisfacer la demanda Dotesio publicó un cuaderno para guitarra con estos aires (1889) y muchos músicos locales se animaron a componerlas como Erviti, Federico Olivares, Figuerido, Arilla, etc. El cancionero bilbaíno recogió muchas de ellas de procedencia incierta, quizás algunas aprendidas de organillos (1896) o extraídas de revistas o zarzuelas locales como el número "La habanera de los Campos Elíseos" de "Bilbao por dentro" (1895).⁶⁴⁶

El que en un espectáculo de magia del Teatro Principal de Bilbao a finales del siglo XIX el prestidigitador hiciera cantar canciones de moda a sus engatusados ocasionales demuestra la existencia de un dominio común de temas populares, especie de "*hit parade*" o "40 principales" de su tiempo. Cae por su peso que la carencia de un

⁶⁴³- N.B. (24-VI-1893). N.B. (25-V-1896). N.B. (9-II-1898). Solo recordar que en Bilbao se conoció el "*Etxe zuria*" de Elizanburu y avanzar que también se cantaba el "*Boga boga*" como se verá después.

⁶⁴⁴- N.B. (25-III-1886) y (25-IX-1887). SARASATE, Pablo: *Navarra*, Op. 33.

⁶⁴⁵- N.B. (14-XII-1880) y N.B. (17-IX-1881).

⁶⁴⁶- N.B. (31-I-1895).

repertorio documentado de referencia que los liste no excluye su existencia. Por el contrario, solamente en el Noticiero Bilbaíno entre 1880 y 1900 hay cientos de programas de bandas de música y de orquestas de veladas que obligatoriamente contribuirían a una confluencia de gustos en conjunción con las zarzuelas más reclamadas. Además de piezas de los aires comentados también tomarían parte representantes de los géneros aflamencados aún en un proceso incipiente de diversificación de sus prototipos originales con modelos a reproducir usuales a los del circuito de cafés y teatros de programación habitual y, una vez más, de las zarzuelas que los insertaban fueran o no de ambientación andaluza. Son ejemplos de lo dicho las peteneras, tangos, malagueñas y seguidillas.

Los tangos, que nada tienen que ver con los rioplatenses, ya aparecían entre los cánticos del Sitio y eran publicados por Dotesio en 1889. Tuvieron ejemplares conocidísimos por repetidos en los de "La Emenegilda" y "Doña Virtudes" de la zarzuela "La Gran Vía" de Chueca y Valverde (1887) cuyas músicas ya sonaban en el Arenal ese mismo año y poco después (1892)⁶⁴⁷ o cantados por los soldados del Regimiento de Garellano con coplas alusivas a las fiestas de San Francisco (1887)⁶⁴⁸. La Petenera tenía formato de danza o canción con un ritmo muy característico mezcla de agrupaciones ternarias y binarias. Como esta última y siempre con temas tristes se construía sobre cuatro versos octosílabos más uno de añadido con el que se jugaba al cantar. De ambas variedades tenemos cita en Bilbao y alrededores: en el Teatro Circo de la Gran Vía se daba un espectáculo de peteneras bailadas en 1887⁶⁴⁹. No ha de extrañar, por tanto, la noticia siguiente que completa la del concertista Jiménez Manjón tocando estos aires a la guitarra (1889) en la Sociedad El Sitio que ya comentamos en otro lugar:

"Se escuchan populares peteneras y sentimentales aires vascongados en la romería de San Cosme y San Damián de Gordexola."⁶⁵⁰

Dentro de esta panorámica amalgamada de préstamos modernos y bagajes étnicos se dieron fuertes contestaciones entre las que cabe insertar los comentarios y preguntas retóricas de queja del P. Donostia en 1918 y 1921 normalmente mucho más comedido en sus juicios:

"[Hablando de las músicas exóticas] Desterrad de vuestras reuniones esa obra tan gráficamente calificada por un autor, de "preludio de la navaja en acción". Cuando oigo a alguno de nuestros *bordaris* guiar sus bueyes delante del arado o

647- N.B. (12-IX-1887). Son aquellos que empiezan con "Pobre chica la que tiene que fregar,...", y "Pobre dama la que tiene que aguantar,...", etc. N.B. (5-VI-1892), "Ecos del alma" de Roig.

⁶⁴⁸- N.B. (5-X-1887).

⁶⁴⁹- N.B. (17-II-1887).

⁶⁵⁰- N.B. (3-X-1891). Muy probablemente a esta romería bajarían muchos contingentes de las zonas mineras. Ya entrado el siglo XX se programaba en el Teatro Principal la zarzuela "Por peteneras" y probablemente "La Maresmeña" de Moreno Torroba también con baile de peteneras. Otro legado de la tradición popular en Bilbao fue el ejemplar del que ha llegado en grabación histórica de Federico García Lorca al piano y "La Argentinita" al canto y castañuelas que comienza "En la plaza de mi pueblo,...". La relación de la Petenera como música habitual en grandes regiones de la Península con la Jota de la que no estuvo muy lejana puede revisarse en MANZANO ALONSO, Miguel: *La Jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Alpuerta S.A., Madrid, 1995, p.413.

de la carreta, al son de un cuplé de estos de última moda, pienso con tristeza que el alma de nuestro pueblo va cambiando."⁶⁵¹

"¿Qué le canta [la madre *euskaldun* al niño en brazos]? ¿Algún cuplé de los de la calle, de los que destilan veneno?"⁶⁵²

Ni siquiera él mismo desde su retiro en Lekaroz era del todo ajeno a cambios que si bien se habían producido siempre, probablemente entonces se sucedían más aceleradamente. Como Azkue, en las recopilaciones de canciones vascas hizo suyas algunas de las incipientes revisiones sobre los repertorios tradicionales desde la mirada postromántica y reconstructivista de un sistema sonoro imaginado y encerrado en sí mismo⁶⁵³. Al tiempo y en la misma sintonía en cuanto a observación, Salaberria lo describía nítidamente desde la venta de un pueblo cercano a Donostia:

"También llegan los troneras del villorrio. Conocen los cuplés de moda y entienden de política. ¡Cómo saben comer! Sus merendolas del domingo duran hasta media noche, salpicadas de chistes ciudadanos y de socarronerías aldeanas. Los otros caseros escuchan admirados de tanto saber. Saben cantar una tonada de zarzuela y un antiguo motivo de "Vilinch", un cuplé de la Argentinita y un trozo de ópera italiana. También saben tocar el acordeón."⁶⁵⁴

Como al mundo del cuplé ya le dedicamos su espacio a comienzos del capítulo solo diremos ahora que en Bilbao se estrenó el género muy tempranamente con textos franceses y su recensión en la prensa aún como "*couplets*" en 1886 ya hacía presentir algo del prometedor éxito que el futuro les depararía⁶⁵⁵. Es desde comienzos de esa misma década que los pasodobles-pasacalles estaban completamente instalados en el gusto popular, y así como los que tenían letra corrían de boca en boca, las bandas reproducían los dedicados a toreros de moda como "El Machaquito", a pelotaris, a lugares, los de compositores alemanes o el de César Figuerido director de la Banda La Unión Artística, y los extraídos de celebradas zarzuelas.⁶⁵⁶

En otro orden de cosas, no hará ni treinta años que profesores de Euskal Filología reconvertían a su alumnado en involuntarias e improvisadas peonadas de investigadores de campo a la búsqueda de los romances y coplas que aún recordaran individuos

⁶⁵¹- DONOSTIA P.: *De música popular vasca. Conferencias leídas en la sala Filarmónica de Bilbao por el R.P José Antonio de Donostia OM CAP.* Edit. Mínima, Bilbao, 1994 [1916-1918], p. 74.

⁶⁵²- DONOSTIA, P.: "¿Cómo canta el vasco?", en *LGEV* (VIII, 19) [1921], p. 195.

⁶⁵³- En mi casa se cantaba una versión castellanizada de la canción cunera "*Loa, loa, lo txurunberde*". No parece que el mensaje de alguna de sus letras sea muy ejemplarizante sobre todo cuando narra como padre carga a madre en el mulo para venderla en la feria de Vitoria-Gazteiz.

⁶⁵⁴- SALABERRIA, José María (1873-1940): "Junto a la carretera", en *Alma Vasca*. Rivadeneyra, Madrid, 1920.

⁶⁵⁵- *N.B.* (24-VI-1886): "Brillante en extremo estuvo la función verificada en el Teatro-Circo de la Gran Vía de equitación. Al final de la función la notable "xilofonista" (sic.) Celina de la Pierre cantó admirablemente unos *couplets* franceses que tuvo que repetir entre unánimes y ruidosísimos aplausos."

⁶⁵⁶- *N.B.* (9 y 11-VII-1880), (14-VIII-1880), (30-X-1880), (28-VII-1881), etc., etc. Los pasodobles eran repertorio obligado de las Bandas de los distintos cuerpos militares con residencia en el territorio como las de los Regimientos de Zamora, Toledo, San Marcial, etc.

longevos de su parentela o vecindad⁶⁵⁷. Volvía a demostrarse en Euskal Herria lo mismo ya comprobado en otros muchos pueblos sobre la potencia de la memoria y la variabilidad de temas y textos en sociedades iletradas pero con una fuerte componente de tradición oral⁶⁵⁸. En lo que respecta a la tradición del mundo castellano, este gusto por los romances que llegó hasta nuestros tempranos años en la Escuela Pública en la que memorizábamos "Las huestes de Don Rodrigo...", "Victorioso vuelve el Cid...", "Siendo mozo Alvargonzález..." o el "Romance del conde Arnaldos", había posibilitado desde muy antiguo la existencia del contador de historias y cantante de coplas y romances.

Este personaje en masculino o femenino tuvo en otros siglos el muy relevante papel de trasmisor, actualizador y comunicador de informaciones, sucesos, cantos, bulos y un amplio espectro de contenidos pertinentes en la literatura oral y en la música popular entre los colectivos humanos cuando la distancia era sinónimo de aislamiento. Amén de lo textual, sus cantinelas, sonsonetes, estribillos y artificios melódicos formaron parte del acervo popular hasta la generación nacida en los años veinte del siglo pasado. Aunque la generalización de la prensa escrita y los géneros teatrales dieron al traste con dicho modo de supervivencia (a veces apañado con el de alcahuete/a soterradamente), sus maneras y figuras fueron quedando anegadas en la iconosfera colectiva y solo sus últimos desaventurados traspasaron la barrera del siglo XX empujados fundamentalmente por la miseria extrema. Quien hasta hace bien poco hubiera habitado la calle, en un ejercicio retrospectivo y artístico acababa convertido en personaje de ficción en la ópera "La Meiga" de Guridi de 1929.

Las últimas investigaciones en psicología científica advierten de lo reciente que es la socialización de la empatía en la contemporaneidad como un aditivo a coaligar para que los derechos humanos sean valores vivenciados y compartidos. La emergencia de la empatía -en tanto ejercicio que supone para el sujeto trascender el yo y situarse en el lugar de un otro que inmerso en su ajetreo de circunstancias vitales ensaya respuestas diferentes a las de uno- está datada a partir de la generalización de la lectura de novelas. Es posterior, por tanto, a ese cliché visto en películas de la población disfrutando del aguilotinamiento de aristócratas en la Revolución francesa (1791) o truculencias sucedáneas. Incluso antes de esos hechos, desde el poder del Antiguo Régimen en la Corte de Madrid hasta su tentáculo en Bizkaia en 1767 ya se venía legislando en el sentido de ir sensibilizando a la población con acciones punitivas sobre la inconveniencia de expansiones como el canto de despachurramientos, malogros, ajustes de cuentas y otras vilezas.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ - Hay en el mercado varias publicaciones engordadas con materiales conseguidos en alianza espuria en el aula bajo persuasivas consignas del pelo de "Trabajo de fin de trimestre en literatura oral", pero firmados, a la postre, por poco dilectos profesores.

⁶⁵⁸ - Nos parece muy interesante y sugerente para dilucidar esta cuestión RODRIGUEZ SUSO, Carmen: "De la tradición oral a la escritura musical", en *Prontuario de Musicología*. Clivis, Bilbao, 2002, pp. 94-101. Tampoco nos olvidamos de la aguilatada tradición de los "bertso-paperak" en el mundo *euskaldun* pero con poca relevancia en el ámbito bilbaíno.

⁶⁵⁹ - AHDB. Fondo Familias, Goossens. Exp. 2886/28 21-VII-1767: "Real cédula sobre la prohibición de pronósticos, romances de ciego y coplas de ajusticiamiento."

Y es que el canto y venta de romances de cordel y coplas de ciego (Fig. 106) alcanzó en Bilbao la guerra civil de 1936 a pesar de la prohibición expresa en las Ordenanzas Municipales de 1897 de Alonso de Celada (Fig. 107):

"Art. 31 Se castigará a toda persona que blasfeme en público o cante canciones obscenas. Se prohíben relatos en alta voz en la calle y el contenido de romances que suelen vender en la vía pública los ciegos." ⁶⁶⁰



Fig. 106

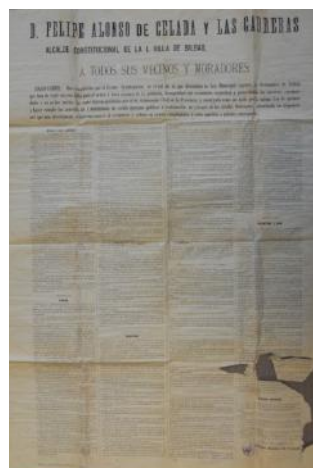


Fig. 107

No parece que se le hiciera demasiado caso a dicha ley porque en el Ayuntamiento de Bilbao de 1899 el capitular Larraco volvía a emplazar a la autoridad con la encomienda de la prohibición de venta de coplas narrando crímenes⁶⁶¹. Sobre las temáticas que circularon, la afición y pujanza entre los bilbaínos de 50 años antes habló Unamuno en Paz en la guerra⁶⁶². Durante la década de los ochenta y noventa del siglo XIX sucesivos individuos solicitaron autorización para "practicar su oficio de tañedor de instrumento de cuerda y contador de historias de personajes y coplas en las afueras de la villa"⁶⁶³, "para establecerse en la vía pública durante cuatro días para poder contar y vender coplas morales"⁶⁶⁴ o actividades de índole similar. Según el color del guante que se mostrara a la autoridad, la venta de coplas podía tolerarse: "El cuarteto de cuerda La Unión Vallisoletana solicita autorización para tocar y vender coplas en las fiestas de agosto" (1901)⁶⁶⁵, o recibía el varapalo más severo: "Detención de mendigos por el

⁶⁶⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 573/8, 1897 "Ordenanzas Municipales. [Bando en formato grande para su exposición pública que refunde y amplía las escritas por el secretario Camilo Villabaso en 1873.]

⁶⁶¹ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 45/50 1899/1901. Otra prohibición esta vez por diferente motivo en N.B. (25-VIII-1885): "Es verdaderamente escandaloso que las autoridades permitan cantar y vender en nuestros pueblos, incluso Bilbao, unas coplas que llevan epígrafe de "Nueva y graciosa sátira en la que se refiere las murmuraciones de las mujeres en el lavadero y otros mil enredos que tiene para andar majas". Estas coplas aparecen reimprimadas en San Sebastián, imprenta de Pozo y Cía., y a la carencia hasta de gramática, que sería lo de menos, reúnen la desvergüenza llevada al último grado. En los países que se citan como modelos de libertad bien entendida no se consentiría ese alarde de suciedad y descaro."

Cien años más tarde la noticia de un suicidio o asesinato se propaga como una exhalación a lo largo de mi valle (Zeberio) sin necesidad de hilos ni de ondas. Puede contemplarse una versión moderna del ciego cantando coplas de cordel en el arranque de la película "El crimen de Cuenca" de Pilar Miró (1979).

⁶⁶² - UNAMUNO, Miguel: *Paz en la guerra*. Lib. Fernando Fe, Madrid, 1897, varias citas.

⁶⁶³ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 80/38 1884.

⁶⁶⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 76/15 1888; 3ª 113/64, 1892; 3ª 113/59, 1892; 3ª 113/59 1892.

⁶⁶⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 7/14 1901.

cuerpo de muñones del puesto de Galdames, dos adultos y tres niños todos gallegos menos un leonés, por postular sin licencia durante una romería encubriéndolo con la venta de coplas (1905)."⁶⁶⁶

Una versión ligeramente más moderna de este sistema con el claro objetivo de capitalización cuadrillar quedaba desestimado definitivamente en el Bando sobre Ordenanzas de Carnaval que se colgaba por distintos lugares de Bilbao en 1913. Evitaba con ello cualquier picaresca de menesterosos que disfrazados de si mismos recorrieran las calles con un fin distinto al de desfilar (Fig. 40):

"D. Alberto de Otaduy y Arzuaga. Primer teniente de Alcalde de la Ilustre Villa de Bilbao. Hago saber: Que dando cumplimiento a lo dispuesto en el art. 16 de las Ordenanzas Municipales y en uso de las facultades que me concede el art. 114 de la Ley Municipal he dictado las siguientes disposiciones que habrían de observarse durante los 3 días del próximo carnaval: 9ª Las comparsas necesitan obtener permiso con anticipación de esta alcaldía y no se les permitirá cantar canciones ofensivas a la moral y buenas costumbres. Tampoco podrán postular ni vender coplas en la vía pública ni en los cafés y otros establecimientos las formadas por individuos ciegos e impedidos [que] quedan terminantemente prohibidas."⁶⁶⁷

Sin embargo no estuvo permitido cantarlo todo. La práctica de la religiosidad, como tantas otras facetas de la sociedad de la Restauración, tuvo mucho de apariencia y de pura representación social⁶⁶⁸. Fuera de los templos vehiculizaron algo de esa ideología un sinnúmero de conciliábulos y de grupos que sacaban pecho públicamente como la Acción Católica del Marqués de Comillas⁶⁶⁹, las Uniones Pías contra la blasfemia (1880)⁶⁷⁰, asociaciones para adoraciones de todo tipo de órganos místicamente incólumes a distintas horas del día y de la noche, asociaciones de señoras piadosas articuladas como parachoques desactivadores de incidentes originados por múltiples casuísticas socialmente reivindicativas, las Juntas de Caridad (muy denostadas por la prensa de izquierdas) y los Círculos católicos del P. Vicent⁶⁷¹ entre otros⁶⁷². La marea de esta

⁶⁶⁶- AHDB. Fondo Administrativo. Seguridad Pública. AQ 89/70 1905.

⁶⁶⁷- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 614/35, 1913.

⁶⁶⁸- A menudo, religiosidad y piedad han delimitado dos grandes ámbitos no necesariamente convergentes. Es debido a ello que al analizar el fenómeno de las romerías conviene alborotar con conceptualizaciones como las pulsiones ancestrales relacionadas con lo identitario, lo magnético de la congregación numerosa y el atractivo de la socialización immanente a las prácticas consuetudinarias, por ejemplo.

⁶⁶⁹- Este Marqués, elevado a tal en la Restauración, también había fundado en 1892 el Seminario de Comillas y como en una explicitación del "A Dios rogando y con el mazo dando", amontonaba su caudal con el monopolio del transporte de mercancías y de soldados (hacinados a la ida y a la vuelta) a Cuba y Caribe.

⁶⁷⁰- Esta asociación fue creada en Asturias en 1880. A través de sus diferentes campañas de 1893 trataron de obtener de las autoridades la tipificación de la blasfemia como delito y que en los Arciprestazgos se elaboraran listas de blasfemos para que los patronos no contrataran a los señalados; datos extraídos de URÍA: (1996), pp. 171-168. En el *N.B.* (21-VII-1883) se hacía eco de la creación de otra en Barcelona. Aseguraba que la idea ya se había barajado entre personas de aquí y ya instaba a patronos y jefes de talleres a expulsar de los mismos a los reincidentes; también aseguraba que en la zona minera se llevaba a la práctica en alguna empresa industrial dirigida por extranjeros indulgentes con los operarios. Y que, por supuesto "era, hasta ha poco total o poco menos que totalmente desconocida". Ver en Anexo *N.B.* (21-VII-1883).

⁶⁷¹- "Desde el punto de vista práctico fueron, empero, un completo fracaso. Carecían de la fuerza y del empuje necesario para canalizar las reivindicaciones obreras, eran excesivamente tímidos para convertirse en auténticos

reacción del tiempo de la Restauración tomó forma de perseverante vigilancia en el País Vasco vía Gobernadores civiles nombrados en Madrid e involucró a los ayuntamientos mediante edictos de cumplimiento obligatorio que hasta afectaron a lo que se debía de cantar y cuándo⁶⁷³. Un exponente que substancia que aquella labor de centinela daba sus frutos y que las normativas moralizantes se cumplían es la anécdota que insertaba el Noticiero sobre otras realidades muy difíciles de rastrear y que demostrara que no todas las canciones de la calle de Bilbao eran elegías níveas. Salía a la luz en 1892:

"A las 7 de la tarde iban por la calle Hurtado de Amezaga siete pescadores de Santander entonando canciones deshonestas. Al reprenderles el municipal los cantadores desobedecieron y le insultaron y luego continuaron cantando, más deshonestamente que al principio. Ingresaron en la prevención."⁶⁷⁴

Antes de rematar el apartado relativo a la música vocal en Bilbao no se ha de olvidar el importantísimo papel de la actividad orfeonística que contó con muchas adhesiones populares pero del que únicamente hemos incorporado algún dato contextual a lo largo del texto. Este movimiento se ha estudiado en muchos territorios profundamente incluido el País Vasco. Destacamos en el ámbito vizcaíno a su máxima especialista a la que nos debemos remitir obligatoriamente por su mirada global, particular y en profundidad sobre el fenómeno María Nagore Ferrer.⁶⁷⁵

Por el contrario, el tema de la canción política de época es un asunto verdaderamente desconocido sobre el que las sucesivas censuras de las dictaduras han debido de hacer mella profunda. En este apartado es inevitable volvernos a referir al *Gernikako arbola* de Iparraguirre que recurrentemente desató furias y aleluyas los siguientes cien años a su estreno-proclama; pero la envergadura del tema nos obliga a declinar su abordaje así como el de los cancioneros liberales y carlistas⁶⁷⁶. Queremos apuntar hacia el cambio de siglo en que la sociedad de masas era un hecho en Bizkaia y dejar en evidencia que los escasos pingajos que nos han llegado de la canción contestataria confirman que la hubo; algunas de sus letras duermen en revistas de partidos políticos pero sus músicas son mucho más difíciles de rescatar. Hemos hallado una partitura para canto y piano procedente del fondo de la Sociedad Coral de Bilbao -curiosamente- que como ejemplar no tiene desperdicio aunque puede que nunca llegase a escucharse en público; se titula "Coplas del día de difuntos. Potpourri político" y fue dedicada al Excmo. Presidente del

sindicatos. Estaban lastrados además por una concepción ideológica arcaica, que les llevaba a sentir más preocupación por el lenguaje blasfemo o la conducta sexual de los obreros que por sus condiciones de trabajo", de NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: *Tal como éramos. España hace un siglo*. Espasa, Madrid, 1998, p.373.

⁶⁷²- Aspectos importantes de la sociabilidad desarrollada en el marco religioso de la sociedad rural catalana dentro y fuera del templo han sido puestos en valor por PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim M.: *La parroquia rural a Catalunya (Segles XVIII-XIX, Bisbat de Girona)*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral, 1990.

⁶⁷³- Un ejemplo en AHDB. Fondo Municipal, Zeauri. Libro de actas 214/1, 1903-1909, Sesión 18-I-1903: ["Acuse de recibo del edicto del Gobernador prohibiendo la blasfemia, la fotografía pornográfica y los escándalos en la vía pública."]

⁶⁷⁴- *N.B.* (16-VIII-1892).

⁶⁷⁵- NAGORE FERRER, María: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. ICCMU, Madrid, 2001.

⁶⁷⁶- En este sentido es sugerente leer la entrada "Trágala" en IRIBARREN: (2005) pp. 354-355 .

directorio General M. Primo de Rivera, con letra de Luis Tapia, música de José Arena y fecha de 13-IX-1923. En ella se hace alusión a políticos del momento jaleados en tiempo de tango, canción y chotis.⁶⁷⁷

Lo que se ha visto hasta aquí se ha de estimar como una acercamiento suficiente. Más allá de estos retazos a veces no tan breves, aventurar una cuantificación, valoración y propuesta de indicadores de uso de géneros por las clases populares o un abordaje profundo y medianamente coherente para estudiar los diferentes aspectos de la música vocal de la sociedad urbana y rural vizcaína de la época en sus aspectos sociológicos, antropológicos o musicales, nos parece que cae muy lejos del propósito del presente trabajo.

2.2.2.1.13. Los objetos sonoros en la ciudad

En 1900 Bilbao era una ciudad ruidosa. Pero, por comparación con la actual que también lo es, quien quiera hacerse una idea de ello ha de eliminar de su imaginación el incesante fragor de los vehículos a motor que hoy ahoga la pluralidad de sonidos en continua génesis diurna. Un poco más arriba hemos ido repasado los relacionados con la articulación musical fueran esporádicos, ocasionales o insistentes, desde el sonido festivo de los ambulantes al de la banda de música y el de los manubrios al cántico de coplas en un largo etcétera. Sin embargo, la ciudad envolvía en vibraciones y ecos a sus habitantes entre sus espacios laberínticos y sus calles de firme apelmazado o empedrado (también algunas estuvieron enmaderadas⁶⁷⁸) favoreciendo una percepción vibratoria distinta a cómo se escucha en el medio rural: el trueno rebota cercano entre las fachadas y el silencio de la nevada era más ominoso precisamente por contraste con el de la ciudad en actividad y por su asociación con el frío venidero.

La chiquillería abrumaba por doquier con su presencia y su tumulto de juegos sonoros⁶⁷⁹; el "txinela" apremiaba con su silbato y sus carreras para prender a los descuideros por algún hurto. Las emisiones proferidas por adultos publicitaban sus géneros por calles y mercados, al tiempo que otros resaltaban sus diferencias personales⁶⁸⁰; aturullaba la verborrea vecinal y el paso del cortejo fúnebre con plañideras impelía al susurro del "¿quién se ha muerto?". También agitaba la contundencia del grito del maestro sobre el oficial y de este sobre el peón en las obras públicas y civiles, en la construcción y talleres, en las atarazanas de Ripa y Uribitarte, en la estiba, apeo y aparejo de los barcos surtos en la ría, y resonaban voces, mandatos, cláxones, bocinas en la regulación de la preferencia en el tránsito de carros, carretas,

⁶⁷⁷- AHDB. Fondo Sociedad Coral de Bilbao. Música 37/14, 1923.

⁶⁷⁸- N.B. (16-II-1887): "Por el buen resultado que han tenido en Barcelona van a construir 250.000 m2 de adoquinado de madera en las principales calles. Tendrán 9 cm de altura y descansarán sobre un lecho de hormigón hidráulico de igual o aproximado espesor."

⁶⁷⁹- En DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak*. Basauri, 2008. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009; a lo largo de muchos de sus artículos se teoriza, categoriza y sistematiza gran parte de ese patrimonio ruidoso.

⁶⁸⁰- Ateniéndonos al altísimo número de peleas de todo tipo que los periódicos relataban diariamente concluimos que en lo relacional, el nivel de contención de la rabia era menor, lo cual no quiere decir que los motivos para expresarla hallan menguado hoy en día.

coches de caballos y tranvías, etc. Acuciaban ruidos esperados como el de la trompeta o carraca⁶⁸¹ del basurero para deshacerse de lo inservible, u otros por inesperados como relinchos y mugidos de caballerías en el trasiego cotidiano y en la huelga; había que atender al inminente rozar de las narrías en su arrastre por los suelos para apartarse de su camino⁶⁸², pero el chirrido de las ruedas de los carros y el golpeteo de cascotes se adivinaban desde la distancia⁶⁸³. De lo alto llegaban los volteos de campanas⁶⁸⁴, el ruido de barrenos abriendo trincheras para los ferrocarriles, en canteras o en las minas a cielo abierto; los silbatos de los trenes saludaban y advertían de que llegaban o partían de la estación, y restallaban los graznidos de gaviotas y disparos de escopetas frente a arrullos de palomos o reclamos de chimbos.

Desde el cántico de la tabla de multiplicar que traspasaba el ventanal de la escuela a la flauta de pan o chiflo del afilador, desde el estampido de cohetes de fiesta, fusiles o cañones de la revista militar por la onomástica monárquica o de prueba para los barcos de guerra fabricados en la Ría al carillón de relojes marcando cuartos, medias o enteras, una proliferación de códigos asociaban sonidos a significados de dominio común. Un estallido en la calle animaba a la curiosidad por el accidente o a la huida por el peligro; un retumbe en la comunidad eran unos muebles trasladándose en alguna habitación con entablado de madera, y, en el exterior, el que una inminente ruina cercana pudiera haber dejado de serlo acompañada de su estruendo causaba conmoción. La ciudad vibraba con la vitalidad de la civilización aunque muchas de aquellas vibraciones avivaran sensaciones contradictorias:

"Dícesenos que una *ruiseñora* que se dedica por las mañanas a la venta de los clásicos churros, ha dado en la manía de establecer su ambulante tienda en la calle del Banco de España, esquina al portal de Zamudio; y como sus trinos a hora tan intempestiva (desde las seis a las siete) son tan desagradables para aquellos vecinos, llamamos la atención de quien corresponda para que ponga coto a este abuso, evitando de ese modo que no mortifique esta cantante matutina los oídos de los vecinos de aquellas calles, pues bien puede vender su

⁶⁸¹- GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS": *Últimos pasavolantes (Retratos sin retoque)*. El Nervión, Bilbao, 1895, p. 101. En el tiempo en que el autor escribía la carraca se usaba solo en semana santa pero trae a colación el recuerdo de que, anteriormente, con ella se "pedía la sarama por las mañanas y (servía) para dar la alarma de los incendios de noche doce años antes."

⁶⁸²- GORTAZAR: (1920), p. 122. Afirma que a mediados del s. XIX las calles de Bilbao estaban encachadas facilitando así el transporte con narrías silenciosas por su ingenioso sistema de engrase mientras que el tránsito de coches de caballos estaba prohibido. Suponemos que sería solo en lagunas de ella pero lo hemos podido comprobar cuando hacia 1995 se descubrió una vía paralela a Carnicería Vieja antes de edificar unas nuevas viviendas.

⁶⁸³- Son muy numerosas las menciones históricas al estridente ruido de los ejes de los carros en su rozar directo con chasis y cuñas de madera ante la ausencia de rodamientos. Asombra que 15 siglos atrás en ingenios fluviales se dieran parecidas circunstancias de rozamiento del eje de las ruedas hidráulicas contra el apoyo de madera y que dicho chirrido asimilado en sonido a la raíz árabe NR generara el antiguo vocablo "anoria" y actual "noria", según CARO BAROJA, Julio: *Historia de los molinos de viento, ruedas hidráulicas y norias*. IDAE, Madrid, 1995, p. 192.

⁶⁸⁴- La construcción, reposición e inauguración de campanas siempre fue un asunto noticiable: en Sestao (1889), en San Antón (1893), en Las Arenas (1898), en Bermeo y Lemoiz (1899). El mercado era muy intenso porque lo mismo se fabricaban en Bilbao para Briviesca (1894) o Gijón (1895), que el fabricante Murua de Vitoria-Gazteiz se publicitaba semanalmente en el NB de 1894, o que salieran a subasta como chatarra las de Erandio (1894). Con ellas se había anunciado el incendio de Torrelavega en Cantabria según *N.B.* (30-VII-1894).

mercancía sin pararse en un punto dado y sin molestar siempre a unos mismos vecinos."⁶⁸⁵



Fig, 108

2.2.3. Órdenes estéticos preferidos y sus límites en el baile

2.2.3.1. Catálogo de repertorio⁶⁸⁶

Dado que estamos trabajando sobre el baile popular desde los aspectos de la sociabilidad, creemos importante dedicar una mirada a las cuestiones que competen al repertorio musical que le servía de soporte obligado aunque aquí soslayemos su análisis en profundidad. Para ello hemos manejado informaciones contenidas en el Noticiero Bilbaíno bien en sueltos en los que se hace referencia a esas piezas, bien en repertorios de los programas de las bandas de música, conciertos de rondallas y programaciones de música en cafés y bares; estos datos se han asistido en menor medida con los compilados en otras fuentes bibliográficas debido a su dispersión e imprecisión.

Comenzamos recordando a Marcelino González que fue un maestro de las escuelas de San Miguel de Basauri. En 1927 y en calidad de representante de la Sociedad de Autores y recaudador del impuesto de la propiedad intelectual ejerciendo desde Basauri, dividía el repertorio de una banda de música en dos grandes cajones: obras musicales

⁶⁸⁵ - N.B. (17-III-1886).

⁶⁸⁶ - Para partir de un buen puerto es recomendable la lectura de CAMPANY, Aurelio: "El baile y la danza", en CARRERAS Y CANDI, F. (dir.): *Folklore y costumbres de España*. Edit. Merino, Madrid, 1944, T II, pp. 167-418. A pesar de los muchos errores de detalle da una visión suficientemente erudita del tema que salva lo ambicioso del proyecto contemplado por la época de redacción desde una perspectiva positivista, lógicamente.

bailables y piezas de concierto⁶⁸⁷. Entre las primeras había pasodobles, vales, jotas, etc., y entre las segundas oberturas de óperas y zarzuelas, adaptaciones del repertorio de orquesta sinfónica, suites, fantasías, corales, rapsodias, selecciones de temas de autor, aires vascongados, etc. Nos consta que hasta en los espacios eminentemente bailados como en La Casilla encajaban alguna de este segundo grupo que daban cierta tregua al respetable y la oportunidad de que en la periferia de la plaza intervinieran los otros agentes sonorizadores de la romería.⁶⁸⁸

Desde pocos años antes, la emergencia de la sociedad de masas ya venía homogeneizando ciertos gustos en cuanto a bailes se refiere lo que llevó al abandono definitivo de cuantos olían a rancio por su estética encorsetada al ambiente burgués de mediados del s. XIX con la excepción del vals que se practicaba desde antiguo⁶⁸⁹. Al mismo tiempo que desaparecían los encuentros en los salones privados hasta entonces algo habitual en la socialización burguesa, lo hicieron las pavanas, gavotas, minués, *cadriles*-contradanzas, contrapases y rigodones⁶⁹⁰ teniendo sus últimos momentos de oportunidad en cotillones de excepcionales bailes de sociedad o en balnearios chapados a la antigua. Para muchos de estos bailes con complejas sucesiones de mudanzas la siguiente frase de un maestro de baile de 1900 era seguramente tan válida en Europa como en la Península:

"En Francia no pueden divertirse si al bailar han de hacerlo bien; un proverbio lo confirma: El placer es enemigo de la sujeción."⁶⁹¹

Tras el final de la última guerra carlista, nadie se demoraría en el baile popular contando pasos sofisticados o esperando su turno de pareja para copiar lo que hacían otros que era la actitud que congeniaba con varios de los anteriores géneros. En la mayoría de los pueblos de Bizkaia se organizaban saraos exclusivos por fiestas patronales pero los recién llegados al control económico-político local más que "*la crème de la crème*" semejaban "*le crème*" o "*pâte dentifrice*" a lo sumo; quizás se apropiaron de la etiqueta pero desecharon remedar bailes que chirriaban por viejunos⁶⁹². De la mano de los pasos del vals se introdujeron las polkas, mazurcas, el híbrido polka-

⁶⁸⁷- AHDB. Fondo Municipal, Basauri. 18.844, (años de 1927 al 1936). Como se hace constar en SANCHEZ ARISTI, Rafael: *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Comares, Granada, 2005, p.35, la segunda Ley sobre la Propiedad Intelectual en España data de 1879. En el apartado Gramófonos de este mismo capítulo ya se habló algo de la gestión de la SGAE a finales del s. XIX en Bizkaia.

⁶⁸⁸- *N.B.* (23-X-1887).

⁶⁸⁹- GORTAZAR: (1920), p. 83: "[1851] Se bailaron vales de Labitzky en la inauguración de la Sociedad Filarmónica en la calle Jardines". La primera descripción del baile de Vals se debe a Wilson y es de 1816.

⁶⁹⁰- Algunos de estos aires quedaron fosilizados en las músicas de carácter representativo del repertorio del tamboril como el "*Alkate soinua*" o en algún número del *Aurresku*. Un baile particular con rigodones es citado en Albia por HORMAECHE, Francisco: *Origen de los vizcaínos*. Amigos del Libro Vasco, Echebarri, 1985-87 [1852], p. 77; y de sus últimos exponentes da fe ORUETA: (1952) pp. 43 y 135; y también en un baile de la Sociedad el Sitio en los Campos Elíseos según *N.B.* (22-VIII-1891). Sobre minués comentaba ECHAVE: (1920), p.31 "Porque conviene advertir que en las casonas bilbaínas de rancio abolengo... (del tiempo de nuestras abuelas) se tataban canciones gemelas a las de las músicas de los minués". Gavota tocada por la Banda Municipal de Algorta, en *N.B.* 11-VIII-1898).

⁶⁹¹- GAWLIKOWSKI: *Bailes de sociedad. Guía completa de la danza*. Saturnino Calleja Edit., Madrid, 1900 c.a., pp. 28-29.

⁶⁹²- Sociedad Recreativa de Carranza (1894), Cotillón en Lekeitio (1894), y citar varios más.

mazurca, el chotis español⁶⁹³, el pasodoble⁶⁹⁴, la redowa, habaneras (americanas, colombianas),... Todos estos aires estuvieron presentes absoluta y sistemáticamente en todos los repertorios de las bandas de música y orquestinas desde 1880 en adelante y en los números musicales y de baile del teatro lírico cuyos artistas ya se encargaban de estirar los géneros con cualquier innovación coreográfica proviniera esta de las escuelas boleras o de su ingenio particular.

Se produjo, por tanto, un cambio drástico de repertorio que configuró el llamado "Baile al agarrao" o baile de parejas que afectó a la mayoría de las comunidades de la piel de toro⁶⁹⁵. Algunos de estos tipos no pasaron de ser novedades efímeras aunque en otras latitudes tuvieran temporadas de gloria como redowas, lanceros y farandolas⁶⁹⁶. Pasodobles, mazurcas, polkas, chotis y habaneras sonaban junto a *zortzikos* y otros aires vascongados en los conciertos del Boulevard donostiarra a cargo de la Banda de la Banda del Regimiento de Ingenieros en 1882⁶⁹⁷. Repertorios similares ofrecían la Banda del Regimiento de San Marcial en Las Arenas todos los domingos o la del Regimiento de Zamora en el Arenal ambos en 1880.⁶⁹⁸

⁶⁹³- El "Schottisch" o Chotis dio origen a diferentes bailes según las capitales europeas que guardaron poca o ninguna relación con los usos sociales, la música y la coreografía del español. Este provenía de París junto a otros bailes de salón que se habían introducido en los correspondientes del Madrid de 1850 (hay un cuaderno de piezas de salón de hacia 1853 con el listado de los bailes que quizás se ordenaban así: Polka, redowa, Polka-mazurca, chotis, vals).

El chotis se consolidó dentro del folklore urbano de Madrid de finales del 800 después de pasar por el remolino de los escenarios que lo adaptó y remodeló completamente. La primera zarzuela en la que se cantaba un chotis fue "El potosí submarino" de Emilio Arrieta de 1870. Más tarde, el mismo compositor conjuntaba en "La canción de la Lola"(1880) chotis y polka en origen géneros relacionados. Para 1890 se generalizó su uso en zarzuelas como el conocidísimo "Chotis del Elíseo" de "La Gran Vía" (1886) de Chueca, referencia a uno de los locales madrileños más famosos de baile popular. Son zarzuelas con 1910, época conocida como la del "género ínfimo" en que la zarzuela se cupletizó, casi se incorporaban chotis por sistema como en "La chulapona" de Moreno Torroba nada menos que con tres ejemplares.

En lo local, el pianista originario de Zeanuri Ramiro Intzaurbe estrenaba su chotis en 1893 según *N.B.* (27-III-1893); otro titulado "El Bilbaíno" se lo dedicaba Mariano Jiménez a la BM Regimiento de Garellano de los Campos Elíseos, en *N.B.* (30-VIII-1899); el de "La hija del barba" se lo hacían repetir en el Teatro Nuevo según *N.B.* (17-VIII-1895) lo mismo que se pedía para otro en el Teatro Circo chotis: "La hija del barba" (1894) de Julián Romea, "Las bravías" (1896) de Chapí, "Los arrastraos" (1899) de Chueca, "La corte de los gatos" de Francisco Alonso, "El amigo Melquiades" (1914) de Soriano y Valverde, etc. .

⁶⁹⁴- El pasodoble tuvo su origen en el marcate musical de las marchas militares de fines del s. XVIII. Probablemente es el género más antiguo de baile que se sigue bailando en la Península de forma generalizada. Dos de las piezas más emblemáticas fueron "La gracia de Dios" (1880) de Roig, Ramón (Lleida, 1849-1907) y "La Giralda" (1889) de López Juarranz, Eduardo (Madrid, 1844-1897) pieza triunfadora en la Exposición Internacional de París. Los repertorios de las bandas de música de la época están repletos de obras de ambos y es a partir de 1900 que con un pasodoble arrancaban sus actuaciones. Al menos la Banda Municipal de Durango y la de Algorta tenían "La gracia de Dios en su repertorio según *N.B.* (2-II-1898) y (11-VIII-1898), y un artículo encomiástico sobre Juarranz puede leerse en *Euskal Erria* (XI, 1885), p. 51 del tiempo de su estancia como director de la Banda del 1º Batallón de Ingenieros de Donostia.

⁶⁹⁵- El desarrollo de todo este proceso esta descrito para Asturias en CERRA BADA, Yolanda: *Bailes y danzas tradicionales de Asturias*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1991, pp. 59-63. En la columna semanal del *N.B.* (11-IV-1898) E. Albéniz convertía en anécdota el hecho de recibir clases de baile como aprendizaje de habaneras y polkas para poder bailar con las costureras en los Campos Elíseos siendo de la clase baja.

⁶⁹⁶- "Se interpreta en el Ateneo de Vitoria una redowa de salón", en *N.B.* (24-IV-1895); "Comienzo de temporada en el Salón Teatro Romea con baile de rigodones y lanceros", en *N.B.* (26-I-1894); la Banda Municipal de Bilbao interpretaba la "Farandola" de Bizet en el Arenal en plan retrospectiva, según *N.B.* (28-VII-1921). Es interesante para el profano echar un vistazo a CAMPANY: (1944), pp. 211-226 por la proximidad al tiempo de lo que aquí se habla.

⁶⁹⁷- *Euskal Erria* (VII, 1882), p. 462.

⁶⁹⁸- Ejemplos de cada una en *N.B.* (14-VIII-1880), (31-X-1880) y (26-II-1881). Muchos compositores locales se apuntaron a producir bailables para el consumo local por eso había un pasodoble dedicado a la Banda del Regimiento de Garalellano (1895), otro de título "El Arenal de Bilbao" (1895), "Mazurka Alava" de Villar (1896), "Mazurka de los Campos Elíseos" (1899), "Schotis de las orillas del Nervión" de Hernández(1899),etc.

Sin embargo, estos programas no cambiaron substancialmente en los siguientes 40 años en Bizkaia pues los mismos géneros se repitieron una y otra vez actualizando las nuevas producciones líricas y el catálogo de los números bailables ante el agotamiento de los antiguos. Únicamente en las piezas de concierto se nota que las bandas fueron introduciendo repertorios de Wagner y otros compositores más actuales como Fauré, Saint Saens, Borodin, Rimsky Korsakoff,..., a medida que iban mejorando sus niveles técnicos, como también aumentaron ostensiblemente el número de partituras de compositores vascos que interpretaban como Franco, P. Donostia, Emiliano Arriaga, Arrarte, Usandizaga, Ercilla, Martínez, etc.

En el cotejo de novedades, hay que esperar hasta los albores de 1920 para poder comprobar la influencia del Tango y la Milonga argentina y de los nuevos bailes generados por la cultura afroamericana del *ragtime*, *dizzieland* y el jazz en EEUU (Foxtrot, *Slow*, Charleston,...). Algunos de sus aires llegaron al País Vasco desde el París de "*La Belle Époque*" surgido del fin de la Iª Guerra Mundial vía Miarritze-Biarritz y a través de los espectáculos de variedades. De puertas afuera, en un concierto del año 1921 la Banda Municipal de Bilbao interpretaba en el Arenal el foxtrot "Mimitos" de Pacheco todavía con tímida extrañeza⁶⁹⁹. No obstante, los tangos argentinos se conocieron bastante antes ayudados por el icono cinematográfico de Carlos Gardel, por el idioma compartido, por el trasiego de la emigración y, lógicamente por las placas gramofónicas como en el caso de foxtrots y charlestons.⁷⁰⁰

Cuando acordeonista y acordeón constituyeron una asociación suficientemente poderosa al superar los umbrales necesarios de técnica el primero y de tecnología el segundo, adquirieron la capacidad suficiente como para pelear el baile a la Banda de música hasta sustituirla en bastantes casos. Esta superación no tuvo lugar hasta haber asimilado aquel grupo de músicas bailables del que hablábamos en el apartado del catalogo de repertorio. Para su transición hacia instrumento de concierto tendría que abalanzarse después sobre transcripciones del corpus de la música escolástica lo que no sucedió hasta pasados los años cincuenta del siglo XX. Lo dicho ayuda a comprender cómo fue condicionado su desarrollo en un primer tiempo para sortear las imposiciones

⁶⁹⁹- N.B. (7-VIII-1921). Aunque el "*Slow*" y el "*Quickstep*", las dos variedades del foxtrot, ya habían fraguado en EEUU la década anterior, no llegarían a los locales de baile hasta pasada la guerra civil de 1936. El "Charlestón", que ya decaía en Europa hacia 1930 a pesar de su pico de extraordinario éxito, no sería para los vizcaínos sino una rareza de cabaret o de visionado en las películas de los años 40 si las imágenes pasaban la censura. Procedentes de varios fondos bilbaínos hemos encontrado partituras de estos géneros que al menos marcan unos años de edición; desconocemos si fueron ejecutadas en alguna ocasión pero los mencionamos como materiales de observación: AHDB. Fondo Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Música 167/24/4, 1918, partitura para piano del foxtrot "*Appels tranpolin*" de Pascual Esnart; AHDB. Fondo Sociedad Coral de Bilbao. Música 46/16, 1920, partitura para piano del foxtrot "*Say it with music*" de Irwing Berlin; AHDB. Fondo Diputación. Música 114/5/2, 114/5/7 y 114/6/2, 1928, partituras para piano con letra de charlestón del álbum *Música Internacional* (Bilbao, 1928); AHDB. Fondo TCE de Bilbao. MUSICA 168/12, 1931, partitura para piano del pasodoble especial "Solera" y del *slow*-foxtrot "Primavera" publicado en *Montserrat* (Barcelona, 1931-1932).

⁷⁰⁰- Son partituras de tangos encontradas en varios fondos bilbaínos con su datación: AHDB. Fondo Sociedad Coral de Bilbao. Música 46/8/3, 1915, partitura para piano con letra del tango "Amparito" de Ángel Serrano y L Aceves publicado en *El cine* (IV-1915); AHDB. Fondo Sociedad Coral de Bilbao. Música 46/8/5, 1915, partitura para piano con del tango bailable "La hora del the" de Ángel Serrano y L Aceves publicado en *El cine* (IV-1915); AHDB. Fondo Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Música 167/24/7, 1918, partitura para piano con letra del tango argentino "El más guapaso" de Manuel Lais y Sebastián Corto de *Mundo del cuplé* (año II, nº 20, 1918) publicado en *Música Española* (1922); AHDB. Fondo Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Música 170/38, 1922, particellas de cuerda del tango milonga "El brujo" de W. Kepple & Lais publicado en *Música Española* (1922).

administrativas legales propias de la época de la Restauración siempre en proximidad de los ambientes festivos y sus repertorios de bailables.⁷⁰¹

2.2.3.2. El Ciclo de la Jota

Corresponden al llamado "Ciclo de la Jota", "Baile a lo suelto" o "*Dantza soltie*" tres tipos de danzas mixtas distintas como son la Jota propiamente, el *Arin-arin* y la *Biribilketa* que siempre se han bailado en dicho orden; se les conceptúa de tal manera en contraposición al "Baile agarrao", "Baile de parejas", "*Dantza lotute*", "*Baltseoa*",... Las tres danzas se conocen por diversos nombres que salvo pequeñas diferencias de matiz se están refiriendo a lo mismo en cada grupo a saber⁷⁰²; como Jota, fandango⁷⁰³, *orripeko*, *lehenengoa*, *zabaletakue*..., se denomina al aire de ritmo terciario que puede ir de muy vivo a llevar intercalado un intermedio de vals lento para que las parejas evolucionen juntas; generalmente lleva coplas cantadas aunque muchos ejemplares son instrumentales.



Fig. 109

Al *arin-arin* también se le llama o ha llamado *bizkaiko*, *bizkaidantza*, *porrusalda*, *puerros*, *bigarrena*, galop, "*Bueltea*", contradanza,...., es de ritmo binario y puede ser pieza instrumental o incorporar intermedios de canto como la Jota. Esta abundancia nominal afecta igualmente, a la *biribilketa* a la que también se le denomina pasacalles, *martxa*, *karrika-dantza*, *kalegira*,...., y muy eventualmente, puede llevar incorporadas coplas; culmina el ciclo y es la oportunidad para que todos los bailarines agarrados de la mano evolucionen como sierpe por el espacio de la danza e inmediateces por lo que

⁷⁰¹ - Hay una anécdota en torno a 1915 referida al pueblo de Aia y sus barrios de Binagre y Txominene. En uno de ellos amenizaba el *trikitilari* (acordeonista del modelo mixto pequeño) local piezas de baile a lo suelto y en el otro una pareja proveniente de Donostia que tocaba tangos y mazurcas, en *Txistulari* (10, 1929), p. 6.

⁷⁰² - Es tan dispar y disparatada la literatura sobre el género que como venimos hablamos de bailes es mejor mantener una posición serena, tiesa y erguida para no acabar siendo objeto del regocijo ajeno.

⁷⁰³ - Remitimos a perillustres que quieran enmarañarse entre semánticas tan procelosas como fandangos y jotas a ISLA, José Francisco de: *Día grande de Navarra (1745)*. Edición Mikel Zugasti, 2003, Pamplona, p. 250. En esta edición se incluye el "*Colirio para los cortos de vista*..." que se publicó apócrifamente a modo de contestación al polémico libelo anterior únicamente firmado con las letras JFI. Extractamos: "Aunque esté por demás todo, porque las dichas letras a ningún otro pueden convenir y vamos a la prueba. Dijo Don Terencio: "¿La J qué significa?" Respondió D Julio: "Lo que suena: Jota". "¿Y la F?". Dijo: "¡Fandango!" ¿Y la I?". Medio enfadado dijo D Julio: "¡Qué haya quien pregunte eso!"

Si la Jota y fandango/ son las premisas / sale por consecuencia que la 'I' es Isla; y es llana cosa que son polos de esta isla / fandango y jota."

tendrá división binaria marcando la sucesión de pasos independientemente de las figuras melódicas que la adornen (Fig. 134).

Indisociables a este ciclo musical han acompañado las coreografías, todas ellas sencillas, destinadas a que la gente disfrutara dentro de la morigeración gestual dado lo sospechoso que fue siempre bailar en el País Vasco en general. Debemos obviar la cuestión sobre orígenes y antecedentes de ambos corpus, el musical y el coreográfico, por ser este lugar inapropiado para extendernos en el asunto. Empero, creemos pertinente definir un horizonte seminal que nos resulte suficiente para entender el contexto de este ciclo de baile en Bizkaia en los últimos 200 años independientemente de la evolución que hayan podido emprender géneros específicos como el fandango vasco desde hace cien años a esta parte.

Dos viajeros prusianos como Von Humboldt en mayo de 1801 presente en el baile de Albia de Abando y Von Jarigues que participó en las romerías del Corpus y San Juan de Bilbao de 1802⁷⁰⁴, describían el baile de la jota y las culadas con el suficiente lujo de detalles como para concluir que para esa fecha había adquirido carta de naturaleza lo que hemos llegado a observar con nuestros propios ojos.

En cualquier caso, al echar una mirada al panorama Peninsular no hace falta ser un lince para corroborar con Manzano que:

"La Jota no es un género musical propio o característico de un lugar, espacio geográfico o región determinada dentro de las tierras de España. Se canta y se baila la jota en casi todo el ámbito geográfico de la Península Ibérica."⁷⁰⁵

Pero avanzamos un poco más. Geográficamente hablando, ha sido bastante más restringido que al baile de la Jota - o "Baile a lo llano", "A lo pesado",..., como también se le conoce por tierras castellanas- le suceda el "Baile a lo alto", "A lo ligero", "Al agudillo", "Brincadillo",..., que son otras denominaciones de lo que conocemos como "*arin-arin*" en euskera. Su expansión se ha ceñido a territorios no muy lejanos al País Vasco como Cantabria, Burgos, Asturias,⁷⁰⁶ ..., lo que pudiera estar dando pistas sobre préstamos, trasposos e influencias que no osaremos dilucidar.

Un previo más antes de centrarnos en el núcleo del tema de este rubro es hablar de la "Jota aragonesa" (Fig. 135). Sobre este punto volvemos a compartir el grueso de las tesis de Manzano que tras un análisis pormenorizado de copiosos repertorios de estas

⁷⁰⁴- HUMBOLDT, G.: "Diario del viaje vasco (1801)", en RIEV (T. XIII, 1922), pp. 605 y ss., y (T. XIV, 1923), pp. 205 y ss. GARATE, J.: "Viaje de Von Jariges desde Bayona a Vitoria, Bilbao y Burgos en 1802", en RIEV (33, 1985), pp. 225-242.

⁷⁰⁵- MANZANO: (1995), p. 437. Este libro es, sobre todo en el ámbito de las dos Castillas, la contribución más sistemática, documentada y seria tendente a esclarecer un asunto muchas veces tergiversado o sometido a intereses de conveniencia particular. Para el País Vasco se ofrece un acercamiento a estas cuestiones originarias en la primera parte del artículo de ANSORENA MINER, José I.: "La creación del baile al suelto vasco", en *Txistulari* (235,2013) pp. 7-24, (después reproducido en *Jentilbaratz* (14, 2014), pp. 187-220. Este tomo recopila artículos con diferentes enfoques sobre el Baile a lo suelto); en él se apela a la misma bibliografía clásica que sobre el tema se viene manejando los últimos cien años y no está exento de comentarios maximalistas.

⁷⁰⁶- OLMEDA: (1903), pp. 10 y 100. CORDOVA OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Diputación Santander, Santander, 1948, T II, p. 32; CERRA BADA, Yolanda: (1991), pp. 43-46.

tipologías por distintos territorios y de textos de musicólogos antiguos como Olmeda, Pedrell o García-Matos, concluye lo siguiente:

"9 En las tierras de Aragón, ha florecido el canto y baile de la jota con una gran fuerza y con un estilo muy especial. Algunas especies de jota que se practican en Aragón, en especial las denominadas "rondaderas" y "bailaderas" presentan características musicales idénticas a las que se cantan y bailan por las tierras de la submeseta norte y de levante, aunque tienen un estilo mucho más vivaz y vigoroso. Pero en Aragón ha surgido, aproximadamente desde la mitad del siglo XIX una forma especialísima de cantar la jota en estilo adornado y a ritmo muy lento, y con un repertorio y ejecución también muy característico de acompañamiento de rondalla. Esta especie de jota es la única que puede denominarse con toda propiedad "jota aragonesa", porque es creación personal y exclusiva del pueblo aragonés, que además lo ha conservado, fomentado y desarrollado con un empeño muy especial y continuado."⁷⁰⁷



Fig. 110

Lo mismo podría decirse de la "jota navarra" de la que se ha escindido completamente el baile y a la que se ha incorporado progresivamente el acordeón acompañando a instrumentos de cuerda desde el segundo tercio del siglo XX hasta nuestros días⁷⁰⁸. Por cerrar el círculo geográfico de Euskal Herria hay quienes afirmaron que el baile de jota-fandango y *ariñ-ariñ* se introdujo en Iparralde (Lapurdi y Benafarroa) hacia 1870 aprendido por los *Kaskarots* de los vascoespañoles y que aquellos lo transmitieron al resto⁷⁰⁹. Otra hipótesis daba pábulo a que " fue con toda probabilidad introducido en Francia por los trabajadores aragoneses que cruzaron la frontera en grandes cantidades durante el siglo XIX" y "que los *Syndicats d'Initiative* y los organizadores de *Fêtes* pseudo-vascas [refiriéndose a las Fiestas Euskaras], conjurándose, han impuesto al

⁷⁰⁷ - MANZANO: (1995), p. 441.

⁷⁰⁸ - DONOSTIA, P.: (1956), p. 92; repara en una cita clásica sobre los voluntarios navarros que aprendieron a cantar las "jotas de estilo" en los sitios de Zaragoza recogida de CAMPION, Arturo: " Nabarra en su vida histórica", en CARRERAS CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del País Vasco-Navarro*. Alberto Martín, Barcelona, 1912?, p. 512.

⁷⁰⁹ - VEYRIN, Philippe: *Les Basques*. Edit. Arthaud, París, 1947, p.¿?; Veyryn cita a Webster, quien lo escribió en 1904.

extranjero como danzas originales vascas"⁷¹⁰. Que conste que ambas teorías las presentamos con muchas reservas.

Cuando Manzano sistematiza los modelos de jotas que fueron habituales en la Península llega a contabilizar hasta ocho grupos distintos desde las presuntamente más antiguas de muy estrecho ámbito musical hasta las más elaboradas valgan igualmente las instrumentales o vocales. Aquellas están compuestas con sucesiones de preludios e interludios musicales entre coplas cantadas sean para bailar y escuchar o vayan alternados como en las jotas aragonesas llamadas "ocasionales" o de "estilo". A pesar del crecido número de grupos y ejemplos que aporta, cualquier persona versada en notación musical pronto se apercibirá de las grandes similitudes entre ellos porque al final la jota jota es. En lo que no coincidimos con Manzano es en la escasa apreciación que hace de la influencia en el género de las versiones de jotas de zarzuela.

Salvo excepciones de colecciones recogidas por folkloristas e instrumentistas cultos como Ángel Velasco (Renedo, Valladolid 1861-1927) o de Agapito Marazuela (Segovia 1891-1983) su alumno en un tiempo⁷¹¹, Manzano ha manejado documentos musicales de los años setenta del siglo XX grabados a cantantes y músicos populares nacidos a comienzos del siglo XX que se nos antojan muy tardíos si los comparamos con colecciones de instrumentistas profesionales como Julián Romano (Estella 1831-1899) del campo de la de música popular⁷¹². Tampoco cita grabaciones de discos de pizarra que podrían retrotraer interpretaciones y matices a piezas de comienzos del s. XX es decir, sesenta años atrás, aunque fueran de cantantes cultivados como Miguel Fleta, Raimundo Llamas o hábiles rondallas, gaiteros locales, etc., solo por citar algunos ejemplos relativamente asequibles para su consulta.

En definitiva, la programación de repertorios en teatros en los que se incluyeron jotas de zarzuela, se cantaron jotas de estilo o se interpretaron jotas por bandas en Bilbao entre 1880 y 1900 fue muy abundante como veremos. Suponer que entre el campo popular y el mundo del teatro lírico no hubo trashumancias musicales es desatender un fenómeno de entidad mayor imposible de eludir. Citaremos a Peña y Goñi normalmente un crítico severo, en su libro de 1881:

"De aquí la inmensa popularidad de las canciones de Oudrid, que arranca, precisamente, del ropaje airoso, diáfano, de la casi desnudez que las envuelve, y de aquí que, fáciles de retener y de entonar, hayan dado mil vueltas por España y estén destinadas a dar mil vueltas más... Las jotas de Oudrid son verdad y tienen la inmortalidad asegurada."⁷¹³

⁷¹⁰- GALLOP: (1948), p. 153.

⁷¹¹- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: *Cancionero de Castilla*. Endymión, Madrid, 1997; DELFIN VAL: (2002), pp. 41-48.

⁷¹²- IRUÑEKO GAITEROAK: *Julián Romano Ugarte. Aproximación a su vida y obra musical*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990. Como se advierte por las fechas, Romano perteneció a la generación de gaiteros anterior a Ángel Velasco.

⁷¹³- PEÑA GOÑI: (1967), pp. 128 y 129.

Entre el panteón de las jotas producidas en el formato zarzuela recordaremos algunas verdaderamente célebres con su año de estreno absoluto: "El Postillón de La Rioja" (1856)⁷¹⁴, "Memorias de un estudiante" (1860) y "El molinero de Subiza" (1870) representadas en Bilbao con sus parafernalias coreográficas y atrezo debidos al espectáculo, las tres de Francisco Oudrid (Badajoz 1825-1877)⁷¹⁵. La jota de "Memorias de un estudiante" era tocada por la Banda Unión Artística en Las Arenas en 1880 y al año siguiente la de "El Postillón de la Rioja" cantada a coro y orquesta en el Teatro Principal⁷¹⁶. Solo contando algunas más de las citadas en el Noticiero Bilbaíno porque se interpretaron en Bizkaia sale una lista abultada: La jota de "Marina" (1855) de Arrieta en 1880; la "Jota de los ratas" de "La Gran Vía" (1886) de Chueca en 1887 y 1899; la jota "No te extrañes que se escapen" de "La Bruja" (1887) de Chapí en 1889 y 1892; la jota de "Cádiz" (1887) de Chueca y Valverde en 1890, 1893, 1895, 1898 y 1899; la jota del "Dúo de la africana" (1893) de Fernández Caballero en 1894 y 1899; la jota de "Las Zapatillas" (1895) de Chueca en 1898 y 1899; la jota de "La madre del cordero" (1883) de Gerónimo Giménez en 1883, la jota de "Gigantes y cabezudos" (1898) de Fernández Caballero en 1899; la jota de "La almoneda del diablo" de Balart en 1899 sin contar las reposiciones.⁷¹⁷



Fig. 111

Esta numerosa muestra no supone más que una pequeña parte de las citas ya que aquí no han sido trasladadas las interpretaciones conocidas de repertorios de banda de los veinte años de cotejo exhaustivo del periódico ni las que podría deparar el bombeo desde otros periódicos bilbaínos. Sin embargo, podría argumentarse que estas piezas como venían se olvidaban. Pues no, unas arrollaron y la insulsez de otras las desestimó. En una sociedad en la que los medios de reproducción musical aún eran muy minoritarios frente a un teatro asequible, nada mejor para mostrar el aprecio de lo que gustaba y aprovechar

⁷¹⁴- La partitura de la Jota del Postillón de La Rioja, figuraba entre los papeles de Arzuaga "Txango" según comentario de Gazkue que los pudo cotejar; citado por A. SANTIAGO, Rodrigo en *Txistulari* (1980).

⁷¹⁵- Oudrid fue pianista en su juventud; en 1844 compartió en Madrid una velada musical con Florencio Lahoz que interpretó su composición "Jota aragonesa con variaciones", señal de que en torno al género ya había cierto alboroto según se cita en PEÑA GOÑI: (1967), p. 123.

⁷¹⁶- *N.B.* (18-VII-1880) y (11-II-1881).

⁷¹⁷- *N.B.* (30-IX-1880); (12-IX-1887) y (23-V-1899) cantada por un ventrílocuo en el Café Arriaga; (3-III-1889) y (22-VIII-1892); (1-III-1890) tocada por acordeonistas, (2-II-1893) y (7-IX-1895) tocada por los dulzaineros de Estella en fiestas de Lekeitio, (25-IV-1898) tocada por la Banda de Santa Cecilia en pasacalles furibundo hacia el domicilio de Sabino Arana, (8-I-1899); (2-VIII y 28-X-1894), (4-IV-1898) y (29-I-1899); (11-VIII-1898) y (8-I-1899); (1-III-1899); (7-IX-1899); etc. Quien quiera escucharlas tiene acceso inmediato a bastantes de ellas en youtube; algunas más se resisten y localizarlas requiere de más paciencia y de otras tantas no quedó ni memoria.

el momento en que se tocaban para aprenderlas y llevárselas puestas por el mismo precio:

"En el Teatro Nuevo cuando se interpretaba anoche "Al compás de la jota", esta hubo de repetirse seis veces."⁷¹⁸

Para los desmemoriados a ultranza no todo iba a ser desazón porque lo aragonés tenía tirón y gozaba de un momento dulce. Las jotas cantadas corrieron como un patrimonio oral compartido como se explicaba en un artículo que veía la luz en el Noticiero Bilbaíno de 1894⁷¹⁹, en otro de 1896 se referían a los cuentos baturros y a las coplas de jotas⁷²⁰ y en 1899 la Librería Irala publicitaba un libro de cantos baturros⁷²¹. En torno a lo aragonés se entramaba una fuerte sociabilidad de diáspora que aunaba suficientes voluntades como para organizar una "Rondalla aragonesa" (1898), para que el Café Polo Norte programara conciertos específicos de guitarra y bandurria destinados a los de aquel origen (1899) o para que constituyéndose como lobby de presión, pretendieran que el Teatro Principal adecuara a su gusto el programa de zarzuelas (1899)⁷²².

Las versiones bailadas tuvieron sus representantes de escenarios en donde quien quisiera podía tomar nota para incorporar pasos a su particular escuela dominical; de esa manera se sostenía en cartel en el Salón Varietés de Berastegui 3 un número de Jota aragonesa a cargo de Luis Sota y Pilar Rodríguez (1902)⁷²³ que servía de aperitivo al Festival de Jota Aragonesa en el Teatro Campos (1905) ambos con proyecciones cinematográficas de entremés⁷²⁴. A comienzos de la segunda década del siglo XX rondalla, jota cantada y atuendos presuntamente aragoneses eran un cliché tan válido para presentarse en el carnaval de Bilbao como para hacer negocio del tipismo tirando miles de reproducciones en versión tarjeta postal.⁷²⁵

Un artículo del Noticiero Bilbaíno que muestra el interés generalizado por la jota narra la anécdota del viaje de Bretón (1850-1923) a Calatayud para inspirarse en las canciones populares y escuchar las "jotas rondeñas sin artificios" el año anterior a que

⁷¹⁸- N.B. (30-I-1898). "Al compás de la jota" fue compuesta hacia 1897 por Agustín Pérez Soriano (Valtierra, Nafarroa 1846- Madrid 1907). Hijo de organista y guitarrista, fue compositor, profesor de Conservatorio y folklorista. Otro de sus éxitos fue la jota de "El guitarrico" de 1900.

⁷¹⁹- S. FUENTES, Magdalena: "Canciones aragonesas", en N.B. (21-IX-1894).

⁷²⁰- N.B. (10-I-1896).

⁷²¹- N.B. (18-XI-1899).

⁷²²- N.B. (7, 8 y 10-VI-1898); (24-XI-1899); (3-X-1899), su sugerencia era "Gigantes y cabezudos", "La fiesta de la jota" (1894) de Soravilla y Casi, y "Las Olivas" (¿?).

⁷²³- *El Nervión* (13-VIII-1902).

⁷²⁴- *El Nervión* (6-VII-1905). Estas dos últimas citas son debidas a Santos Zunzunegui.

⁷²⁵- N.B. (23-II-1911): "La Sociedad guitarrista El Lirio, de Dos Caminos, con 22 ejecutantes, nos anuncia que vendrá a Bilbao los tres días de Carnaval, siendo fácil que además visite algún pueblo de las cercanías de la villa. Añade que cuenta con varias obras musicales de repertorio entre ellas una jota cantada. Anoche, a las diez, recibimos en esta redacción la visita de la Rondalla Aragonesa que dirige Manuel Peral Lázaro, compuesta de 10 individuos. Cinco de ellos tocan instrumentos de cuerda, una pareja de muchachas ejecuta diversos bailes de la región y dos pequeñuelos de ambos sexos cantan con vibrante entonación la clásica jotica". Hay cientos de modelos distintos de tarjetas postales de comienzos del siglo XX que escenifican grupos de jotos en todas las poses con pretensión de tipismo.

se estrenara su zarzuela "La Dolores"⁷²⁶. En abril de 1895 el sexteto del Café Arriaga la ejecutaba entre estruendosos aplausos una semana antes de que la zarzuela se estrenara en Zaragoza⁷²⁷ evento que marcó el inicio de un boom de gran recorrido por toda la Península. A pesar de ello la disidencia maña se subía a la chepa del autor, nativo de Salamanca, con una estupenda cuarteta sin desperdicio que más parecía coz que piropo al ser cantada en los mismos aires del género:

"La jota, para ser jota / tiene que ser de Aragón,
y las demás son postizas / aunque las haga Bretón."⁷²⁸

El triunfo de aquella obra de Bretón suscitó la sana envidia de algunos que sincerándose mostraban cierta melancolía al desear que ¡ojala! ocurriera algo parecido con las músicas y músicos vascongados. Decía *La Vasconia* desde Buenos Aires en 1895:

"Éxito de la ópera "Dolores" de Bretón en Bilbao... En la jota del final del acto primero el eminente maestro parece haber hecho un verdadero alarde de ingenio por la riqueza que despliega en su composición e instrumentación. [E insertando un comentario de *El Nervión*, continuaba:] ¡Y qué hermoso escenario el de Guernica y qué admirable colección de cantos populares en el País Vasco para tentar el genio de un maestro de la talla de Bretón!"⁷²⁹

Damos mayor contundencia a este apartado con la siguiente retahíla de citas de interpretación instrumental en Bilbao y alrededores de jotas de autor no incluidas en zarzuelas con su año: Irisarri (1882) en El Arenal, Fernández (1882) en Santurtzi, "A Garellano" de Villar (1888), "Jota estudiantina" de Erviti (1891), "Jota aragonesa" de Erviti en los Campos Elíseos de Bilbao, "Viva Bilbao" (1892) de ¿? en El Arenal, "Viva Navarra" (1892) de Larregla en El Arenal, "El guitarro" (1892) de Verguilla en El Arenal, "Jota Rondalla" (1893) de Zabala en El Arenal, "Jota estudiantina" (1894) de Erviti en El Arenal, "Vizcaya y Navarra" (1894) de Parra en El Arenal, "A los fueros" (1894) de Rosaenz en Barakaldo, "¡Viva la ronda!" (1895) en Bilbao, "España" (1898) de Zubiaurre en Portugalete, "Madrid cómico" (1899) de Zabalza en los Campos Elíseos, "Jota del Sitio" (1899) de Villar? en El Arenal.

También hay citas específicas de jotas cantadas como "el tenor que canta en la Sociedad El Sitio una jota aragonesa en medio de frenéticos ruidos y aplausos" (1886)⁷³⁰, o como la "Jota navarra" (1894) que el Orfeón Bilbaíno preparaba para cantar en San Fermín, o la de Brull e Iraizoz (1894) y "Siempre palante" (1899) de Larregla que eran cantadas por el Orfeón Pamplonés en serenatas. Entre gentes de a pie se cantaban jotas alusivas a

⁷²⁶- N.B. (9-V-1894). Bretón tuvo mucho predicamento por estos lares porque era habitual de los balnearios del País Vasco. Varias disquisiciones curiosas sobre el origen de la copla de "La Dolores", la gestación de la obra de Bretón y los concursos de contracoplas en IRIBARREN: (1965), pp. 356-357 de la edición de 2005.

⁷²⁷- N.B. (20 y 25-IV-1895)

⁷²⁸- MANZANO: (1995), p. 427.

⁷²⁹- *La Vasconia* (nº 62, 20-VI-1895).

⁷³⁰- N.B. (1-V-1886).

la guerra de Cuba en una fiesta patriótica en Arrigorriaga (1898), y la Rondalla Aragonesa hacía lo propio con coplas alusivas al acto en un banquete en homenaje al torero Villita (1898). A toda esta afición le seguía a la zaga la publicación de literatura musical: "Venta de partituras de Jotas y baladas en Sombrerería 5, 1^o" (1882); "Se venden partituras de jotas excesivamente baratas (sic.)" (1882); Dotesio publicaba jotas de Ercilla (1891), una "Jota navarra" (1894), "Jota aragonesa" de Joaquín Liso (1894) y "Tangos y jotas cantadas del Sitio de Bilbao" (1899).

Ha de entenderse que toda esta proliferación que fue influyendo en estilos instrumentales y cánticos de coplas, no suplió el universal baile local de jota y *ariñ-ariñ*, contingencia obligada en cualquier ocasión que se preciara:

"Carnaval de 1881. Para las damas, una acreditada banda de música de esta villa agotará su selecto repertorio de bailables: para las "*nescas aurescus, achescus*", porrusaldas y jotas; para los "pepehillos" novillos y... golpes."⁷³¹

Parece ser que el baile de jota (seguido del *ariñ-ariñ*) debía de dejar muy buen sabor de boca y cuerpo porque en los repertorios oficiales de bailables - las 5, o 6 piezas que estaban obligadas a tocar las bandas de música- se les reservaba el lugar postrero con independencia de que se interpretara alguna otra entremedia. Esta costumbre ya venía registrada como colofón de un baile de fiesta particular en Bilbao en 1883:

"Dos horas próximamente dura la fiesta que termina con una Jota bailada por todo lo alto."⁷³²



Fig. 112



Fig. 113

Esta práctica también se seguía en el baile de la importante romería de calle de San Francisco en sus fiestas de 1887⁷³³ y en los Campos Elíseos en 1889 y 1894⁷³⁴. En este

⁷³¹- N.B. (26-II-1881). "Pepehillo" fue un torero muy famoso de la época.

⁷³²- GOICOECHEA ETXEBARRIA: (1984), p. 254. Se trata de un baile de niños en un salón pero seguro que remeda un hábito de adultos.

⁷³³- N.B. (11-X-1887): "Hubo música por partida doble: la militar y una de paisanos; hubo varios corros donde se bailaba al compás de las guitarras y bandurrias; hubo iluminación en algunas puertas y balcones y hubo jaleo por todo lo alto. Cuando la consabida jota puso fin a la romería oímos exclamar a un chusco: ¡Cuánto mejor es esto que el paludismo en Cartagena!".

⁷³⁴- N.B. (3-IV-1889): "La última pieza que cierra el baile en los Campos Elíseos es la jota." N.B. (11-II-1894): " La función de esta tarde promete verse animadísima. Al concluir la jota y dar comienzo el galop habrá una sorpresa que de seguro será del agrado de la juventud. "

sentido, la costumbre de la Banda Municipal de Algorta en Getxo el año siguiente era cuando menos peculiar (o su repertorio muy menguado) ya que acababa su interpretación con un vals de 25 minutos y la jota de "Las Zapatillas" antes mencionada durante 35 minutos⁷³⁵. En parecidas circunstancias lo hacía la Banda del Regimiento de Cazadores de Barbastro en Santurtzi con la jota de Fernández en 1882, y también en Portugalete cerraba su interpretación la banda municipal con jotas tan llamativas como "Congreso feminista" de Valverde en 1914⁷³⁶. La costumbre de rematar la fiesta con un buen final debía estar muy extendida porque retrocediendo en el tiempo, en el baile de La Casilla de 1887 la banda de música Santa Cecilia acababa su ronda con la jota que era la sexta pieza del repertorio del día.⁷³⁷

Por lo demás, en esta plaza volvemos a descubrir la rutina de la jota final en 1917 gracias a la denuncia de un concejal por incumplimiento de las reglas establecidas para el funcionamiento de la Banda que lo amenizaba. En el expediente subsiguiente iban listando las incidencias del concierto contabilizando los músicos que tocaban cada pieza "habiendo 16 en la sexta y última, la jota"⁷³⁸. Por seguir en este escenario, demuestra que ya se venían bailando jotas desde muchos años atrás una noticia de 1891: "Corros de ciegos en La Casilla animan el baile con jotas"⁷³⁹. Añadamos también que la exclusión radical en el baile popular bilbaíno de domingo de La Casilla de cualquier otro género que no fueran las jotas impuesta en 1898 obligó a que los animadores de a pie tuvieran que dar una nueva vuelta de tuerca al repertorio para adaptar todos los recursos del género en aras de conseguir una amenización ponderada y mínimamente dispar. Gran parte de ese tránsito se analiza en profundidad en el Cap. IV 4.4.2.3. 1898-1910. Desde las restricciones de Alonso de Celada hasta la integración de las romerías de calle en las fiestas patronales.

Creemos que lo antedicho describe un panorama claro en el horizonte de 1900: los más de cien años de historia jotera en Bizkaia habían estabilizado una práctica de danza que se extendía en lo geográfico por todo el territorio. La fruición con que se acometía su baile descrita en cientos de textos independientemente de los instrumentos que intervinieran en su sonorización, subraya el universal gusto con que era bienvenida y la prestancia y predisposición entre los vizcaínos a dejarse envolver por sus aires en el baile a lo suelto.

⁷³⁵- N.B. (11 y 19-VIII-1898).

⁷³⁶- N.B. (11-VIII-1882) y (15-IX-1910).

⁷³⁷- N.B. (8-IX-1887).

⁷³⁸- AHDB. Archivo Municipal, Bilbao. 4ª 605/4, 1917.

⁷³⁹- N.B. (30-VI-1891).



Fig. 114

Por otra parte, la profusión descrita de jotas aragonesas que invadieron los escenarios o que dieron sus minutos de reinado a quienes se vanagloriaran de buenas voces jamás mediatizó a nadie a echarse un baile y disfrutar del movimiento. Contrasta, por tanto, el empeño de Gaskue en impostar un enfado y agravio mediante palabras beligerantes contra la jota hasta llegar a parecer antipático o, al menos, completamente lejano a lo que ya se había convertido en propio hacía mucho tiempo:

"(1913) La Jota aragonesa es un elemento de gran importancia en España que se ha infiltrado por todos lados, modificándose según el clima y las costumbres de las comarcas por ella invadidas pero conservando siempre el ritmo firme y el aire vigorosamente animado que la caracteriza. Una variante suya es el Fandango vascongado que no guarda relación alguna con el Fandango de los andaluces. Mucho antes de que yo naciese el P. Larramendi en su *Corografía de Guipúzcoa* había dicho de manera categórica que el Fandango vascongado es una variante de la Jota, es decir, un aire exótico para nosotros. Por tal lo tengo y esa es la causa de la desagradable disonancia que me produce el oírlo en el tamboril donde está fuera de su centro. Constituye una mancha de color que desentona con nuestras melodías tan noblemente reposadas. Su marco es otro."⁷⁴⁰

2.2.3.3. La forma musical, su elasticidad en las versiones de los músicos y nuevas sonoridades

Una vez repasadas las herramientas musicales y el corpus musical fuente que manejaron los acordeonistas puede ser pertinente reflexionar sobre algunas cuestiones relativas a la percepción sobre sonido y repertorio que indefectiblemente interrelacionaban a instrumentistas y público. Merecerían consideraciones bastante más profundas que no haremos aquí pero en una investigación de conjunto como la presente no se ha de olvidar su mención.

2.2.3.3.1. Pervivencia de temperamentos antiguos

⁷⁴⁰- GASKUE, Francisco (1844-1920): "Orígenes de la música popular vascongada", en *RIEV* (VII, 1913), p. 67.

De la misma manera que hay pantallas de plasma que expanden o estrechan la imagen y el cerebro del perceptor "reconstruye" lo mirado hacia sus modelos de imagen predilectos y/o acostumbrados, o los altavoces de un equipo de reproducción musical emiten un tipo de respuesta sonora en una relación peculiar de intensidades/armónicos predispuestos por el fabricante en función de sus componentes, en cada cultura se han manejado unas gamas sonoras dentro de las cuales han ido encajándose las melodías en cada época. No nos estamos refiriendo a las relaciones preferidas de alturas tonales en sucesión diacrónica -competencia esta de los especialistas en Análisis Musical-, sino a algo más fundamental que involucra a las gamas de distancias interválicas dentro de la escala musical que en la historia reciente se han usado en el País Vasco (dentro del ámbito más general europeo); lo que en el lenguaje musical se conoce como "Temperamento".

Sin adentrarnos en cuestiones teóricas innecesarias vayamos directamente a lo práctico confiando que el futuro sea compasivo y permita que alguien desarrolle estos temas en investigaciones posteriores que requieren perspectiva distinta a la que ahora manejamos. Desfrance⁷⁴¹, al explayarse en su modelo de introducción del acordeón en Bretaña, se detenia en la importante cuestión que atañe al traslado al acordeón de los repertorios antiguos utilizados por instrumentos tradicionales como la bombardarda (*biniou*) o la zanfoña. Como estos instrumentos no eran temperados y el acordeón sí debido al sistema estructural de lengüetas y clavijeros, prevenía sobre transformaciones melódicas de elementos musicales indeterminados que podían haberse dado, por un lado. Por otro, los bajos compuestos del acordeón traducían con cierta aleatoriedad a armonías convencionales las músicas monódicas u otras que nacieron con una vocación eminentemente homofónica o melismática por decirlo de algún modo. Aportaremos nosotros un tercer elemento de discusión ya que a melodías armonizadas se les asignó una o varias fórmulas rítmicas de todo el surtido posible fueran aires de canto o de danza.

La pervivencia de temperamentos no iguales en las músicas de danza y canto del País Vasco quedaron en evidencia, precisamente, cuando músicos letrados como Albéniz en las transcripciones de Iztueta, y Azkue, el P. Donostia, etc., en sus cancioneros, tendieron a encajar en sus parámetros acústicos los aires populares que fueron recogiendo desde el siglo XIX. La comprobación de este proceso de desvirtuado quedaba servida cuando los mismos aires o parecidos se han llegado a poder escuchar versionados por músicos o cantantes tradicionales antiguos⁷⁴². Partícipes de esa antigua inercia, los constructores de instrumentos populares (chistu, dulzaina y *alboka*) hasta

⁷⁴¹. DEFANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordeon", en *Etnologie française* (XIV, 1984), pp. 233-234.

⁷⁴². Un análisis musical sobre el repertorio arratiano recogido directamente de las fuentes puede consultarse en ATXOTEGI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*. EHESS, Paris, 1975, pp. 95-185; bastante más actual en el abordaje metodológico MENDIZABAL, Agustín: *Iparraldeko kantaera zaharra eta intonazioa*. s. edit., Erreterria, 2012. Con respecto a la dulzaina metálica vizcaína el autor fue partícipe privilegiado junto al reconstructor del instrumento Iñaki Markiegi en el proceso de sometimiento de la dulzaina metálica a una interválica de temperamento igual en 1982 a sabiendas de que por mucha perfección tecnológica que tenga su cuerpo y embocadura (tudel y fitas), la habilidad de los labios del ejecutante en la variación y corrección de la afinación es primordial y determinante.

muy recientemente no han tenido que esmerarse en la búsqueda de aproximaciones hacia el temperamento igual porque los músicos históricos no les exigían tanta sutileza⁷⁴³. Pero la diversidad anterior no afectaba únicamente a los instrumentos "rústicos" ya que en el ámbito culto se han conservado en Bizkaia órganos de iglesia que incluso restaurados se han rearmonizado en el temperamento previo que poseían antes del apeo como en el caso de Busturia o Zenarruza.⁷⁴⁴

Esta problemática no llegó a afectar al repertorio de bailes de pareja que asimiló el acordeón por ser en su totalidad de autores modernos. A diferencia de lo que sucedió en otras latitudes, originariamente los acordeonistas no asumieron los roles de acompañamiento musical de los bailes rituales vascos por razones que se explicarán más adelante, por lo tanto no tuvieron que enfrentarse a las ambigüedades de sus melodías.

No obstante, en las piezas de baile a lo suelto, de darse el caso de traspasos provenientes bien del tamboril y más principalmente de la *alboka* como en el Valle de Arratia, la dificultad se resolvió optando por un ámbito tonal claro: las piezas acabarían definidas en tono mayor o menor. Esta presión añadida del sistema sonoro del acordeón junto a la ejercida por el resto de instrumentos cultos, bandas de música y emisiones musicales de la radio desde finales de los años veinte desterraron definitivamente el gusto musical antiguo en el que habían venido desenvolviéndose la música vocal e instrumental popular y el *bertsolarismo*.

Cuestión muy diferente es la que compete al manejo de los recursos de estilo u ornamentaciones que cada familia musical elabora. En este aspecto se le ha de conceder al acordeón sin género de duda la gloria de plasmar en los géneros de baile a lo suelto una impronta hasta entonces desconocida. La prueba de ello se encuentra en todas aquellas jotas, fandangos, puerros y *marxas* compuestos a partir de moldes tradicionales o de nueva creación, que adquirieron tal complejidad de apoyaturas, mordentes, retardos y dinámicas tocados con un acordeón por alguien del País Vasco, que los alejan en su estilo de cualquier otro instrumento musical sin perder, por supuesto, la inteligibilidad. Esto nos lleva a atrevernos a confirmar la existencia y afianzamiento de un corpus musical específico por diferenciado. En este sentido, este enriquecimiento musical a través de cierta improvisación ejecutoria y un sumatorio de estilos personales reconocibles desmarcaron al instrumento de las prácticas habituales en el campo de la música culta del momento y lo aproximó a una manera de hacer más en consonancia con la ejecución de épocas pasadas del campo culto o del popular.

2.2.3.3.2. Las versiones de un repertorio elástico

⁷⁴³- En este aspecto es claro y conciso el artículo de BIKANDI, Sabino: "Antzinako danbolindarien sistemaz", en AIKO TALDEA: *Urraska: Dantza jauziak Sagasetaren bidetik*. Center for Basque Studies- University of Nevada, Reno, 2010, pp. 25-28.

⁷⁴⁴- El órgano de la parroquia de La Asunción de Nuestra Señora en Busturia fue fabricado por Lorenzo de Arrazola en 1765. Restaurado hacia 1993 por el taller francés Pellerin et Uys ha conservado la peculiaridad del temperamento mesotónico antiguo. El de Zenarruza de 1686 construido por Echavarría y restaurado por Arrizabalaga también mantiene un temperamento antiguo; esto era común en todos los órganos anteriores al siglo XIX en Euskal Herria.

Pinguet⁷⁴⁵ al referirse a los repertorios populares de acordeón franceses insistía en considerar que sólo en el tiempo que transcurrió entre 1900 y 1980, es decir, entre la puesta en circulación de materiales musicales de autor y los años de rebusca mediante trabajo de campo de fondos folklóricos por los etnomusicólogos, ya se detectaban variaciones de calado. Canciones o cancionetas que habían corrido de boca en boca en su momento y que pudieron pasar por el trillado de los dos o tres periodos de militarización correspondientes a las diferentes guerras en las que Francia estuvo enfrascada, sufrieron cambios profundos. Piezas que en su día habían pertenecido a una determinada moda musical presentaban suficientes variaciones y folklorizaciones como para confundir a un recolector poco versado en materiales de época añadiendo antigüedad a lo reciente.

En el País Vasco hemos detectado este fenómeno modernamente con mayor preponderancia en la trasmisión del repertorio de baile al agarrado a través de los acordeonistas del modelo diatónico enhebrados en la cadena de tradición oral y en menor amplitud en los dulzaineros populares. Dos casos paradigmáticos a considerar son por un lado el pasodoble "La cruz de Mayo" de Font de Anta/Valverde (1921); de él llegamos a grabar cuatro versiones y a escuchársela tocar a Celestino Rodríguez lo que da idea de que fue un éxito muy demandado⁷⁴⁶; el segundo es el conocidísimo pasacalles "*Fasioren Martxea*" todo un prodigio de sincretismo musical que popularizara hace más de 80 años Anastasio Arandia en el Valle de Arratia.

En general, el repertorio de acordeón de baile a lo suelto ha sido anónimo, o sea, la única manera de identificar una jota era escuchar cuál se tocaba o indicar "esa que toca fulano". Las menos de las veces la fuente de los estándares fue local aprendida de otro músico o acordeonista más antiguo; otras pertenecían al acervo común de territorios más amplios del País Vasco, incluso de allende sus fronteras y un último grupo del repertorio moderno posterior a 1950 ostentan autoría conocida como Manuel Yaben, Pepe Yanzi, Pepe Andoain, etc., acordeonistas de los modelos grandes Gracias a mutaciones que tanto deben al genio del acordeonista como al capricho e imperativos estructurales de las tablaturas de los modelos mixtos de dos filas (tríadas, alteraciones en los extremos, corrimiento disparejo de las notas a medida del desplazamiento hacia el agudo,...), aquel fondo de repertorio se fue enriqueciendo con imitaciones melódicas, variaciones, contracantos, sucesiones de bajos, nuevos temas, recursos de estilo y tonalidades diferentes como había sido costumbre con el *background* de *tartekos* intercambiables.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵- PINGUET, Francis: "Un monde musical métissé. III L'Accordéon", en *La Revue Musicale* (365-366-367, 1984)..

⁷⁴⁶-"La cruz de Mayo", Font de Anta/Valverde, Pasodoble sevillano, 1921. Una de sus versiones más populares se debió a Imperio Argentina.

⁷⁴⁷- Para un acceso ágil al repertorio, los *bertsolaris* modernos han demarcado con un incipit cada tonada que la identifica con un verso de referencia o con el nombre de algún histórico que le daba un uso especial. En la interpretación de piezas cantadas de baile a lo suelto, hemos conocido *albokaris*, dulzaineros y acordeonistas que también intercambiaban los *tartekos* musicales con toda naturalidad a gusto del momento. Reconocemos en estos usos técnicos los restos de la tradición oral y musical propia de las culturas ágrafas. Sobre la evolución de esas técnicas marcaron las pautas estudios hechos en los Balcanes de consulta posible en RODRIGUEZ SUSO: (2002), pp. 94-101.

Por otra parte, las restringidas posibilidades armónicas de los modelos mixtos (que fueron los usados fundamentalmente en nuestro intervalo temporal de estudio), impuso sus propios condicionantes. Por hablar del modelo más comúnmente adoptado -que es el de 12 botones monosonoros en el CMI- diremos que posibilitan la ejecución en dos gamas armónicas mayores básicas completas sobre F y C (I, V y IV grados); dos incompletas: una mayor sobre Bb, y otra menor sobre D (I y V grados); y otras dos también incompletas: una mayor sobre G y una menor sobre A (I y IV grados). Con este material disponible, alguna parte del repertorio de baile a lo suelto antiguo (en menor medida en el moderno) puede despertar sensaciones chocantes por resoluciones armónicas inesperadas en función de la tónica de partida elegida. Similarmente, en piezas de baile al agarrado como pasodobles, valeses y tangos que inserten modulaciones, cromatismos o acordes de paso, un receptor acostumbrado a las inercias de las armonías "correctas" puede salir trasquilado sin que el mismo hecho provoque la menor alteración en sus ejecutantes ni en el público de otras épocas.

La versión y la armonización caprichosa son dos argumentos a favor de que para un acordeonista de transmisión oral la pieza no se concibe como partitura, es decir no tiene forma ideal cerrada. Igualmente, para un oído cultivado aquellas resultan más llamativas cuando afectan a piezas de baile al agarrado porque en origen proceden de partituras de autor pero reinterpretadas desde la perspectiva de músicas de aprendizaje oral.

Una inesperada fuente de información musical han sido los apodos de algunos acordeonistas. Los vascos han sido muy dados a este tipo de bautizo civil, unas veces no deseado y otras inocuo, que puede aportar informaciones socialmente contrastadas sobre la persona en cuestión. Entre estos sobrenombres y motes es muy frecuente arrastrar el apelativo del caserío natal, el de la familia, alguna aspecto caracterial o físico destacado, metonimias sobre la profesión u oficio, etc. Si rebuscamos entre ellos centrándonos en los que suponen relación con la música, descubriremos que los hubo y que afectaron desde muy antiguo a los tamborileros y, en mucha menor medida, a los gaiteros por razón de su instrumento como "Txistu", "Danbolin" o "Gaiteru", "Gaitero", "Dulzaina", "El violinista". De este tipo no conocemos entre los acordeonistas pero, por el contrario, se dieron casos en que, con socarronería manifiesta, se les apodó con extractos de su pieza más emblemática, la más exclusiva o resultona, al género, con alguna secuencia o finales llamativos, la mejor arreglada o elegida, la más lacerante o, por el otro extremo, menospreciaban lo parco del repertorio, su estilo farrullero, etc.

Solo atendiendo al grupo vizcaíno los más expresivos musicalmente serían "Buelas" de la pieza "Vuela, vuela palomita..." o "Mi caballo" de "Mi caballo murió, mi alegría se fue...", "Popon", "Txotis", "Beti bat" (Solo una). Otras veces la inventiva popular dio origen a dichos como: "Torre sin acordeón, pólvora sin perdigón" para el músico de apellido Torre; o se crearon sonsonetes como el de los tamborileros de Elantxobe⁷⁴⁸. Por decirlo de algún modo, fueron alias más convencionales para acordeonistas: "Oromiño",

⁷⁴⁸- Recordamos en este momento que hubo en Elantxobe en esos años unos tamborileros cuyos nombres de guerra "Tito y Abascal" dieron pie a una letrilla con la que el "respetable" les despedía al acabar el baile. Estaba basada en la tocata de fagina: a la que acompañaba la inspirada letra: "Tito, Tito, Tito, Tito, Tito / Tito, Tito, Tito y Abascal".

"Andrakas", "Ximela", "*Andres itsue*", "*Benantzio-tratu*", "*Busterri*", "*Karakol*", "*Korrontzi*", "*Juliándiós*", "*León Blum*", "*Krutxef*", "*Bixente baltxa*", ...

Aun no siendo mucha cosa, aquellos apodos excéntricos han ampliado el conocimiento sobre esa parte del repertorio de baile por parejas en el tortuoso rastreo a través de las entrevistas orales. La razón de esta dificultad, a añadir a la inherente de un extenso cuestionario, radicó en que las respuestas sobre el corpus musical de los acordeonistas fueron siempre deficitarias. Acusaban lugares comunes como “lo que estaba de moda entonces” o contestaciones aún más indefinidas: “tocábamos bailables”. En este olvido colectivo influyó, quizás, el desconocimiento de los títulos y una posible indolencia, costumbre o inercia, arrastradas de la música tradicional vasca ya que a sus canciones nunca se les pusieron títulos más allá del incipit del poema de referencia o el nombre de algún bate que llevó dicho aire a unos niveles virgueros.

2.2.4. Baile y performance en Bizkaia a finales del s. XIX

Como más adelante centraremos nuestra dedicación al estudio de los diferentes modelos de romería que fueron conformándose desde mediados del siglo XIX y analizaremos las trayectorias de los distintos agentes musicales e instrumentos en dichos ámbitos, parece procedente tomar en consideración al *Aurresku* (*Gizon-dantza*, *Soka-Dantza*, *Esku-dantza* o "Baile real"), el más importante y generalizado complejo de baile vasco que entró en colisión con la sociedad de masas en Bizkaia sobre todo en las intersecciones entre lo rural y lo urbano.⁷⁴⁹

2.2.4.1. El baile popular-tradicional vizcaíno: del *Aurresku* al "Baile agarrao"

De los aspectos rituales colectivos que pudieron confluír en el *Aurresku* del s. XVIII dentro de la socialización bailada del Antiguo Régimen nos hemos de desentender de plano y nos remitimos a la relectura de Iztueta que Caro Baroja hizo en 1968⁷⁵⁰ en la ignorancia de revisiones solventes más modernas.

⁷⁴⁹ Sobre el *Aurresku* hay muchísima bibliografía muchas veces de calidad incierta. Un artículo relativamente reciente es el de SANCHEZ EKIZA, Karlos: "Ideologías, identidades y tradición en la danza tradicional vasca: el caso del *Aurresku*", en *Sukil. Cuadernos de cultura tradicional* (3, 2000), pp. 341-352. Para la elaboración de nuestra aportación sobre su tránsito desde la historia social de la música y salvo contadas excepciones nos hemos mantenido centrados en la información suministrada por las 170 noticias del Noticiero Bilbaíno que lo mencionan entre 1880 y 1900. No se nos escapa que esta acumulación no es ajena a la intención editorial del segmento social que representa el periódico. Mientras que el PNV patrimonizaba la figura del tamborilero, a los liberales les desvelaba Sarasate y las divas de la ópera. Con más atención que descuido, su ala más fuerista trataba de mantener el gallinero subalterno tranquilo ensalzando el *Aurresku* como baile icónico desde esta atalaya antes de ceder al desenfreno pasional y por tanto incontrolable que suponía al baile de parejas. Por el contrario, tendían a cargar las tintas cuando se trataba de música para que sufrieran pero quietos: "Han comenzado los conciertos diarios de la Banda de música Municipal (de Bilbao en el Arenal) que durarán todo el mes de agosto... [Y discutiendo sobre la españolidad del repertorio:] deben constituirlo obras populares ni que decir tiene. Las obras de altos vuelos deben reservarse para los conciertos a los que solo asisten los inteligentes los cuales saben distinguir entre Wagner, Waldteufel, verbigracia, pero al pueblo hay que darle cosas alegres, fáciles, que las comprenda, que lleguen al alma.", en *N.B.* (4-VIII-1895).

⁷⁵⁰ CARO BAROJA, Julio: "Carácter de los bailes vascos hasta fines del siglo XVIII, según Iztueta", en CARO BAROJA, Julio: *Estudios sobre la vida tradicional española*. Península, Barcelona, 1968, pp. 187-194.



Fig. 115

En definitiva, durante el siglo XIX influyeron en el desbarate de esas posibles funciones antiguas del *Aurresku* los mismos condicionantes que destruyeron los viejos usos, costumbres y modelos comunitarios de Euskal Herria como las guerras civiles, las desamortizaciones, la expansión del capitalismo y la adecuación del sistema institucional vascongado a las exigencias del estado burgués unitario y centralizador⁷⁵¹. No es extraño que después de tantos cambios, el desaliento preñara el largo artículo titulado "Decadencia del *Aurresku*" de Joaquín Castaneda en el que definía esta danza en el Noticiero Bilbaíno como:

"(1898) Una composición estudiada que se verifica en público y en fiestas ordinarias y en grandes y solemnes funciones por sucesos faustos teniendo esta especie de drama mímico cierta analogía con el objeto y fin de la festividad."⁷⁵²

A finales del s. XIX el *Aurresku* se llevaba a efecto prioritariamente a la salida de Misa Mayor de los días festivos delante de la iglesia o Casa Consistorial, la autoridad municipal o su delegado presenciaba y permitía su ejecución y era el tamborilero quien estaba a cargo de su sonorización. En esos años era, fundamentalmente, una danza de exhibición muy protocolarizada en la que se iba evolucionando en círculo levógiro al que se incorporaban personas mediante invitación y consenso. Únicamente al llegar a la parte final se concedía un tiempo a que todo el mundo bailara con las coreografías de Jota y *ariñ-ariñ*⁷⁵³, pero es asunto reconocido desde muy antiguo que ese tramo fue una incorporación de finales del siglo XVIII. Así mismo y al menos desde 1880 hasta 1910 puede decirse que fue frecuente que en diversas poblaciones de Bizkaia las mujeres dirigieran esta danza como se sabe que sucedió en el pasado.⁷⁵⁴

⁷⁵¹- ENRIQUEZ FERNANDEZ: (2008), p. 51

⁷⁵²- CASTAÑEDA, Joaquín: "Decadencia del *Aurresku*", en *N.B.* (1-II-1898). Ciertamente, la amplitud del campo semántico de "cierta analogía" deja toda la responsabilidad de completarlo a la imaginación del lector. Sin embargo, reconocemos nuestra incapacidad para encajar dentro de ese criterio el que en 1869 se organizara un *Aurresku* en los Campos Elíseos de Abando para homenajear a la Estudiantina Vasco-navarra que acudió a animar los carnavales bilbaínos.

⁷⁵³- ITURRIZA, Juan Ramón (Berriz, 1741-1812): *Historia de Vizcaya comprobada con autoridades y copia de escrituras...escrita en 1785*. Imp. de VEH, de J Subirana, Barcelona, 1884, p.¿?. Explica claramente como cuando la danza estaba cumplida aumentaba ésta hasta un número de 90 a 100 hombres y mujeres con lo que queda demostrado que era lo que se estaba esperando con fruición.

⁷⁵⁴- Documentados en San Francisco (Bilbao) (1880), (1881), (1884), (1892); Plentzia (1885), (1888); Gorliz (1894); Bentabarri (Bilbao) (1894); Lekeitio (1895), (1899); Erandio (1910). Una cita no muy lejana en el tiempo la hayamos bajo las iniciales de P.L. en *VVAA.: Revista pintoresca de las provincias Vascongadas por varios literatos de las mismas. Adornada con vistas, paisajes y edificios notables*. Edit. Adolfo Pean y Cía, Bilbao, 1846, pp. 98-101.

Estos datos pueden ser suficientes para interpretar que el que muy pocos lo hagan todo mientras el resto pasea como espectador rodeado por el resto de espectadores de la comunidad amplia, tiene más de contención a bailar que de baile mismo, de expansión, y mucho de exposición pública en el horizonte dieciochesco. A pesar de la estrecha vigilancia, probablemente pudo considerarse un logro significativo que en su proceso de construcción coreográfica durante los siglos XVI y XVII se conquistara un espacio de representación pública en la calle de las villas o anteiglesias para el baile de las clases subalternas aunque solo emularan actitudes solemnes más que habilidades de danzas cortesanas.

Numerosos textos de la segunda mitad del siglo XIX y anteriores recalcan la cualidad igualitaria del *Aurresku* pero aclaremos, siempre como pareja gimnástica ocasional y nunca como encuentro de voluntades⁷⁵⁵. Obviando las intenciones ideológicas de sus autores, la cantidad y lo variado de las citas certifica el hecho. En su cuerda podían coincidir señores y aparceros, campesinas y señoras, chaquetas y levitas, popelinas, chalís, crepés y organdís con panas, franelas y linos.

Pero a finales del siglo XIX tanta insistencia se vuelve sospechosa y la retracción de las clases acomodadas evidente porque encontraban espejos en otros bailes y ambientes⁷⁵⁶. Aquella inopia idílica tenía mucho de entelequia y de idealización foral ya que se derrumba en cuanto se profundiza en el conocimiento pueblo a pueblo y villa por villa de los entresijos asociativos y la organización de las fiestas privadas de ese último cuarto de siglo. Precisamente en Bizkaia fueron muy abundantes los pleitos por reclamaciones populares de uso indebido de espacios públicos que se privatizaban para que la mesocracia rural montara sus ocasionales saraos exclusivos lo que solía acarrear airadas protestas (plutócratas y grandes burgueses disponían de balnearios)⁷⁵⁷. Sobre los espacios privados y sus *soirées* ya se había encargado de anatemizar en la época Fray Bartolomé de Santa Teresa como narrador omnisciente de sus proyecciones libidinosas.⁷⁵⁸

Concretando el asunto, las crónicas festivas del Noticiero Bilbaíno desde 1880 a 1900, cuando conciernen a fiestas patronales, inevitablemente completan la mención al baile de *Aurresku* con la actuación a la tarde o noche de una banda de música en cuyos

⁷⁵⁵ - VELASCO, Ladislao: "Bailes y juegos", en *N.B.* (2-III-1885).

⁷⁵⁶ - Alertaba de ello BENGOA, Gabriel en *La Época* (17-VII-1858): "Aún pudiera notarse alguna vez una agradable amalgama de damas y campesinos, aldeanas y caballeros. Hoy esto es muy raro ya, pues al paso que tiende el siglo a destruir las distinciones sociales, estas se separan más y nunca su lucha fue más encarnizada..." Cita completa en 2.2.1. Antecedentes del tema y estado de la cuestión sobre el mundo de los músicos populares en Bizkaia entre 1850 y 1880.

⁷⁵⁷ - Un ejemplo tan paradigmático como temprano en *N.B.* (29-IX-1882): "Fiestas de Artziniega. Dejemos lo relativo a la feria y acerquémonos al 21, a las nueve da la noche, a la sala del ayuntamiento para asistir al baile espléndido que el señor alcalde de la villa dio a numerosas y escogidas familias de la población y a gran número de forasteros distinguidos que fueron convidados."

⁷⁵⁸ - SANTA TERESA, Fray Bartolomé: *Euscal errietako olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpindua*, Hordago, Donostia, 1978 [1816]. El P. Larramendi ya había tratado el asunto y después lo retomaría Iztueta. En el apartado Cap. IV 4.2.1.2. El baile en la Campa de Albia de Abando y en Bilbao con anterioridad a 1868, se repasará detenidamente esa estratificación festiva para la comarca de Bilbao.

descansos intervenían los tamborileros⁷⁵⁹. Reflejan, por tanto, una específica distribución de espacios para los géneros de baile en ese momento histórico: el matinal o de primera hora de tarde para el baile de cuerda vasco en pleno proceso de retroceso y el vespertino-nocturno con los géneros de baile de parejas y a lo suelto. En otros muchos casos referidos a romerías de ermita con *Aurresku* sin banda, quien sonorizaba era el tamborilero que aún cumplía suficientemente con el cometido del programa obligado en la fiesta más la competencia de los animadores espontáneos.

En este panorama y bajo las informaciones del Noticiero son varios los indicios de folklorización galopante del *Aurresku* en el sentido de encorsetar sus usos y maneras an unos patrones fijos, tendencia que afectó a todo lo étnico aquí, en Galicia, en España, en Catalunya y en todos los países de Europa⁷⁶⁰. Por un lado, Castell (1898) se atrevía a definir cuál debía ser el atuendo obligado del baile dejándolo bien claro: "el aldeano camisa y pantalón blanco, faja y boina colorada, el diputado frac y sombrero de copa"⁷⁶¹. Otros, en pleno despropósito con el *rubato* que ha de impregnar el binomio músico-*dantzari*, salían valedores de la verdadera música del *Aurresku* apoyando la de Arilla o la de Marcos Alcorta (1899) en las versiones de banda o de sexteto. Y como indicadores traumáticos del cambio estaban los alarmantes mensajes derrotistas de Alfredo Laffitte (1882), Joaquín Castañeda (1898) y muchos más.⁷⁶²

Van dando pistas de ese tránsito la proliferación de exhibiciones y concursos que promovieron con su influencia las Fiestas Euskaras. En las de Markina de 1883, Vicente Arana premiaba con una novilla "al anciano que no baje de 60 años que más se distinga en este antiguo baile de los vascos"⁷⁶³. Lo que vendría a continuación era previsible en un país asolado por la necesidad y en muchos casos miseria: la mercantilización del baile monetizándose como espectáculo. De súbito se impusieron los concursos de *aurreskularis* en los programas de fiestas: Ondiz (1883), Etxebarri (1884), Plentzia (1885),..., se volverían escarabilla en la década siguiente: Santurtzi, Ortuella (1896), Fiestas Euskaras de Areatza (1897), Santurtzi, Begoña, Las Cortes (1898),..., y vicio en la primera década del nuevo siglo: Erandio (concurso de mujeres, 1910) y Bilbao (concurso de niños, 1910), Basauri (concurso de hombres y mujeres, 1916), como unos pocos ejemplos de la riada.

Tanta abundancia *aurreskulari* dio como para ensalzar y hacer seguimiento a los nombres de los finalistas en candelero: Francisco Arana, El carpintero de Bolueta,

⁷⁵⁹ - 1880: Algorta, San Francisco. 1881: Carnaval Bilbao, Bilbao La Vieja, Balmaseda, Lekeitio, Ugao, 1883: Bengolea (Barakaldo), La Peña (Bilbao), Amorebieta-Etxano, Gúeñes. 1884: San Miguel de Basauri; 1886: Sondika, Laukiz, Deustu, etc.

⁷⁶⁰ - Varios de los textos sobre tamborileros de ENRIQUEZ FERNANDEZ ya citados en otro lugar analizan los parámetros en los que se llevó a efecto esa fijación de diferentes aspectos culturales vascos desde la historiografía de la época o desde la interpretación historicista. Cada tendencia ideológica: tradicionalismo carlista, nacionalismo vasco y liberalismo fuerista, manejaba sus propios presupuestos, proyectos de país y sus necesidades de justificación ya que el suelo temblaba para todos.

⁷⁶¹ - CASTELL, Ángel María: "El *Aurresku*", en *N.B.* (17-I-1898). Actitud no exenta de lógica ya que los disfraces más ramplones del carnaval bilbaíno siempre eran los de jebo o aldeana según se criticaba en *N.B.* (11-I-1898).

⁷⁶² - A CASTAÑEDA se le ha citado recientemente. El texto de Laffitte puede consultarse en la sección "De lunes a lunes" del *N.B.* (27-III-1899).

⁷⁶³ - *N.B.* (29-VIII y 23-IX-1883).

Milagros Anduiza, José de Mondragón, Hermenegildo Goikoetxea, Veral, Antonio González de Las Arenas, Antolín Zubizarreta, Pedro Igartua, Vicente el atabalero de Begoña, etc., todos ellos del siglo XIX. Esta proliferación redundó en que el concurso de las Fiestas Euskaras de Bilbao de 1899 contara con la presencia de 4 de Bilbao, 4 de Durango, 1 de Areatza, 1 de Begoña, 1 de Lekeitio, 1 de Otxandio y 2 de Villafranca, y que el mismo año en las Fiestas Euskaras de Villafranca hubiera dos categorías una para *aurreskularis* guipuzcoanos y otra para vizcaínos.⁷⁶⁴

Por un lado se atestiguan los últimos restos de prácticas consuetudinarias como el baile del *Aurresku* del gremio de herreros en el Arenal de Bilbao, el de la fiesta de las merluceras en la Plaza del Mercado⁷⁶⁵ y el de la comparsa de Iurreta por San Miguel que se mantiene lozano todavía hoy en día⁷⁶⁶. Otros cúmulos empiezan a parecer constructos como los de diputados haciendo de *aurreskularis* (Ondiz, 1895); Algorta, (1899) y, muchos más que evidencian el cambio que se iba produciendo incluso antes de la última década del XIX cuando se basculaba de "los tradicionales *Aurreskus*" o "los *Aurreskus* bailados según las reglas" que esgrimían las formulaciones de los puristas, a formalizar la imagen de "niños y niñas bailando *Aurresku* en Sopuerta"⁷⁶⁷ y en Trucios-Turtzioz, Lekeitio o Aramaio (1895).⁷⁶⁸

Usándolo como ejemplo fundacional al igual que los de los casos anteriores, el *Aurresku* habría adquirido cualidad de producto completamente folklorizado cuando el Orfeón Euskaria de la órbita del PNV, organizaba con motivo del día de Santa Cecilia en la Plaza del Mercado viejo de Bilbao un "*Aurresku* a la antigua usanza con trajes de época justo antes del fin del siglo"⁷⁶⁹. La presentación del texto del programa de la celebración de San Jorge en Santurtzi del año siguiente 1899 parece que dejaba claro su papel secundario en los bailes populares del pueblo y que más bien era una cortesía de convite para que el sector bilbaíno que se había reencontrado con dicho baile se animara a acudir a las fiestas: "Se autorizarán todos los *Aurreskus* que se pidan".⁷⁷⁰

Este remodelado coreográfico-ideológico -dirigido en parte- estuvo indisociablemente unido al proceso de reorganización de la topografía festiva del último cuarto del siglo XIX que concluía su definición apresurando la delimitación de espacios preferenciales, cuando no en todo punto excluyentes, según la estratificación social de la sociedad bilbaína del momento. Hasta aquí llega nuestro análisis evolutivo resumido del

⁷⁶⁴ - Según N.B. (20-IX-1899), en este concurso quedaba en segundo puesto José Lorenzo Pujana Bidegain (Villafranca-Ordizia, 1868-1947) que seguramente había participado también en el de Bilbao. Pujana fue el continuador de la labor coreográfica de su maestro Olano y en 1928 el Ayuntamiento de Donostia le nombró Director de la Escuela Municipal de Danzas Populares Guipuzcoanas. Tras su muerte su hijo Cándido fundaría el Grupo de Danza Vasca Goizaldi en 1948, en SADA, Javier M^a: *Goizaldi (XXV Aniversario)*. CAMSS, Donostia, 1974, pp. 10-13.

⁷⁶⁵ - N.B. (11-XI y 25-XII-1884).

⁷⁶⁶ - N.B. (1-X-1895) y (6-X-1896).

⁷⁶⁷ - N.B. (23-VIII-1889). La comparsa infantil repetía lo preparado para el homenaje a la memoria de Antonio Trueba.

⁷⁶⁸ - N.B. (22-VIII-1895), (31-VIII-1895) y (15-IX-1895) ELIZACHU, P. de: "Carta de Aramayona"..

⁷⁶⁹ - N.B. (18-XI-1898).

⁷⁷⁰ - N.B. (20-IV-1899). Hay más casos en que los bilbaínos desplazados a determinadas fiestas reclaman que se bailen *Aurreskus*.

Aurresku como baile popular en el entorno de Bilbao, fenómeno evidentemente dinámico que no quedaba sujeto a un drástico antes y un después. Cuando más adelante estudiemos la evolución de las romerías de calle y el baile en la Campa de Albia primero y en la Plaza de La Casilla y la Plaza de Deustu después, se hará más patente la validez de lo presentado al acceder a una visión de conjunto más global.

Concediendo sentido a la máxima "Lo aparente estraga lo oculto" incursionamos mínimamente en la recámara de "los otros bailes" ya que multitud de fuentes menores dejan entrever que se dieron muchas otras prácticas bailadas que no fueron el *Aurresku* desde siglos pasados. No queremos referirnos a los numerosos bailes rituales locales de los que hay puntuales memorias sino a los que en aldeas y poblaciones de poca entidad se articulaban dentro del "ocio autárquico"⁷⁷¹. Su espontaneidad frente al boato protocolario, su menor pintoresquismo cuando lo que perseguía el ojo ilustrado era el hallazgo divergente en la reserva étnica y el que su sonorización quedase a cargo de instrumentos poco controlables como panderetas, dulzainas, *albokas*, violines, tamborileros itinerantes, etc., ayudó a que esos divertimentos pasaran más desapercibidos no siendo menos dignos⁷⁷². Muchas veces hemos sabido de la existencia de ese microcosmos de disfrute en movimiento por reiteradas prohibiciones cuando chocaban con la competencia jurisdiccional del fiel local por el descaro en organizarlos.⁷⁷³

En cambio otras veces, la naturaleza efímera y geográficamente lejana al núcleo del poder municipal hacía despreciable el que se tomaran cartas en el asunto. Pero aún hay más ya que han dado noticia de ese otro tiempo de baile dionisiaco de los vascos en la trastienda rural los testimonios de músicos que participaron en ellos con los instrumentos mencionados, con sus cantos o con cualquier elemento convertible en percusión del utillaje disponible en el desván etnográfico de Europa⁷⁷⁴. Como se puede concluir de la descripción de un *Aurresku* en Bilbao en 1842 con la que nos introduciremos en el siguiente punto, en la capital el contraste era mucho más evidente y quedaba al descubierto "lo otro" pero, justo por ser ciudadano, no interesó a los folkloristas:

"Al mismo tiempo, al son del tamboril y del *chilibitu* (sic) o silbo se ejecuta el baile largo, multitud de ciegos con rabeles y panderetas sostienen infinidad de

⁷⁷¹ - En este sentido es imposible desgajar el País Vasco de unidades culturales más amplias en las que se han llegado a recoger muchas de esas prácticas relacionadas con la socialización bailada del ocio: CARO BAROJA, Julio: *Los pueblos del Norte de la Península Ibérica*. Txertoa, Donostia, 1973 [1943]; CERRA BADA: (1991); ROMERO: (2007).

⁷⁷² - GOICOECHEA: (1895), p. 257. "Los aldeanos de mi país": Los jóvenes juegan a los bolos y las jóvenes bailan entre sí al compás del secular tamboril o de la inveterada pandereta."

⁷⁷³ - AHDB, Fondo Municipal, Areatza. 1804 Exp. 13/3 Correspondencia entre Villaro y Zeanuri sobre las molestias que origina el tabernero del barrio de Uribitarte cuando toca el tamboril. AHDB. Fondo Judicial. JCR 1950/13, 1753 [Condena a Tomás Leura Gortazar por petición de baile de *Chipiritaina* y Fandango en Zeberio desobedeciendo al Fiel]; N.B. (9-XI-1898) Reyerta con muerto en Deba en discusión sobre qué autoridad tiene mandato sobre el dulzainero.

⁷⁷⁴ - Prácticamente en el lugar donde habitaba un músico popular se habilitaba un baile en algún momento. Ver BERGUICES: (1986) y (1990).

secciones de bailes cortos, que no por llamarse cortos son menos animados y duraderos."⁷⁷⁵

2.2.4.2. Performance popular y "Corros de ciegos"

"Los Camposantos. Anteayer, a pesar de que empezó a llover a las tres de la tarde, fue grande la concurrencia a los camposantos y grande también el desorden que reinó en el de Mallona, o sea, el de Bilbao. Aquello más que una visita a los muertos parecía un jolgorio de los vivos pues para que tal pareciera solo faltaban algunos ciegos que tocasen bajo los cipreses."⁷⁷⁶

Con esta relación disparatada entre el escenario de la performance y las formas expresivas escogidas mostraba el gacetillero del Noticiero Bilbaíno su contrariedad al describir el ambiente de los cementerios del Día de los difuntos de 1892. La escena adquiriría sentido al basar el referente en que "Corro de ciegos" era un sinónimo aceptado colectivamente de bullanga. No es novedad decir que la relación simbiótica que ha unido música y ceguera desde muy antiguo ha sido muy estrecha. Por eso en los colegios de ciegos, fundaciones de finales del ochocientos, además del potenciamiento de habilidades y el desarrollo de nuevas competencias, se siguió atendiendo a enseñanzas musicales como el aprendizaje notacional, la ejecución instrumental, el refinado en el canto y la composición.⁷⁷⁷

La figura del ciego y su acompañante trashumantes, el mundo truhán de la picaresca que envolvía sus andanzas y el reparto de la limosna con resultado de menestra final de indiscriminados palos de ciego fueron filones temáticos de las artes literarias y pictóricas españolas que solo languidecieron al alcanzar el siglo XX. Dentro de la primera de aquellas el exponente mejor logrado fue el anónimo Lazarillo de Tormes (1554), mientras que la escena del ciego músico en la segunda de ellas ha tenido muchos representantes destacados. Así mismo, a partir de los años centrales del siglo XIX, frente a la manida imagen literaria con el ciego como elemento de chacota, cobró preponderancia lo periodístico y las desavenencias entre ciegos que se remataban a garrotazos fueron noticia repetida descarnadamente con una crueldad que no solo parecía no comprender el escarnio de una vida depauperada, sino justificar en su no

⁷⁷⁵ - LAFUENTE, Modesto: "Capillada Extraordinaria nº ¿?", en *Fray Gerundio* (¿?, 1837-8), p. ¿?. Cita extraída de IRIGOIEN, I. & ANTEQUERA, JA: "Basauri jai tradizioa", en XX.: *Euskal Erriko dantza agerketa*. Basauriko Udala, 1998, p. 65, a su vez cogido a DONOSTIA, P. pero sin citar fuente.

⁷⁷⁶ - N.B. (3-XI-1892).

⁷⁷⁷ - La enseñanza del acordeón también comenzó a impartirse tempranamente en los colegios de ciegos y sordomudos junto a la de otros instrumentos como una fuente de recursos viable para sus usuarios. Ver PEREZ IRACHE, J.: *Curso de 1890-1891: Discurso leído por D. J. Perez Irache, profesor de piano, órgano, acordeón, canto y armonía del colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos en el acto público de la distribución de premios a los alumnos del mismo el día 28-VI-1891*. Colegio de Sordomudos y Ciegos, Madrid, 1892. Los comienzos de los Colegios de ciegos está relatada en MOLINA ORTIZ, María: "Breve historia sobre la educación de los niños invidentes desde el siglo XIX hasta el inicio de su integración en los centros ordinarios", en *CEE. Participación Educativa* (2011), pp. 198-210; y más específicamente para la música en dicho contexto puede consultarse BURGOS BORDONAU, Esther: *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España 1830-1938*. ONCE & Dirección de Cultura y Deporte, Madrid, 2004. Concretamente, hay expedientes municipales bilbaínos que recogen informaciones del traslado de niños ciegos al Colegio de Burgos desde 1870; el Colegio de Ciegos y Sordomudos de Deustu se fundó hacia 1895.

virtud el origen de las merecidas minusvalías⁷⁷⁸. Desde 1880 su sumaba al bagaje organológico tradicional del músico invidente (con guitarra en Fig. 141A; con zanfoña en Fig. 141B, violín,...) el pertrecho de acordeones conseguidas de lance como un nuevo recurso para la supervivencia y sus nuevos registros icónicos engrosaban el catálogo de tipos populares con dibujos, pinturas y fotografías.



Fig. 116

Es la solidez fenoménica del "corro de ciegos" entendido como asociación musical cooperativa callejera, eventual y festiva, lo que nos lleva a suponer que se convirtiera en una referencia literaria y periodística en el País Vasco desde el último tercio del siglo XIX. El arquetipo peninsular del músico ciego generalmente acompañado -que en el Cap. IV se documenta con varias citas de su paso por Abando-, prontamente consolidó una posición más firme en la fiesta popular vizcaína tras colarse de rondón entre las fisuras de la rígida socialización bailada del Antiguo Régimen. Más extensamente, en el País Vasco muchos ciegos y ciegas que tentaron a la música dejaron de ser trashumantes para avocindarse y participar activamente en los eventos bailables. Se decantaron por los "espacios de amenización libre" y escabulléndose de aquellos otros con representación musical municipal en los que solo recibirían empujones, la supervivencia obró como sabia consejera.

Desde la marginalidad de una actividad de andariegos que arrancara al menos en la Baja Edad Media hasta el estatus regulado y proteccionista que adquirirían los músicos ciegos a comienzos del siglo XX en Bilbao, no solamente hay un reguero de penurias; el cuerpo social y las Instituciones habían comenzado a manejar y a asumir nuevos modelos de responsabilización y protección en lo concerniente a la mendicidad y a la caridad pública.

Si limitamos nuestra mirada y la centramos en la zona bilbaína, a mediados del siglo XIX los ciegos músicos que recorrían las fiestas asociados ya habían adquirido carta de naturaleza; el margen de tolerancia era amplio y se atendía a su trova como música susceptible de ser bailada. Su semblanza era perfilada por Adolfo Aguirre en 1862:

⁷⁷⁸ - Es muy ilustrativo de lo antedicho PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel: "Los dos ciegos (1855) entremés cómico-lírico de Olona y Barbieri: rumor, noticia, cuento y zarzuela (ATU 1577)", en BRANDENBERGER, Tobías (ed.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. LIT Verlag, Berlín, 2014, pp. 105-130.

"Más allá [de una vieja plaza de toros que hubo en Hurtado de Amezaga cuando todavía aquello era Abando y no Bilbao] suenan alegremente los violines y panderetas de los ciegos, y en el centro de los corrillos se agitan las boinas rojas, como amapolas violentamente sacudidas por el viento. Es de ver como se complacen algunos mozos en el primor con que bailan: no es la belleza y amable sonrisa de su compañerazo que les enajena: gózanse en la aprobación que sus piruetas encuentran en los ojos de los circunstantes y en ellos se miran complacidamente como en un espejo: rígido el talle, levantada la cabeza, caídos los brazos, acompañan con el sonoro castañeteo de los dedos las intrincadas rúbricas que sus pies incansables trazan y varían sin cesar. La magia de la danza anima a todos. Aquel individuo, alto y avellanado, de gorra chata y levita raída, estaba hace un momento encorvado, mustio, viejo; la Jota le ha transformado, su cintura se ha enderezado, sus piernas brincan ágiles, sus ojos chispean, y por un momento vuelve a ser el muchacho que se llevaba la palma en el baile en las romerías de hace veinte años."⁷⁷⁹

Esta estampa que se repetiría invariablemente en ambientes urbanos y rurales no iba a diferir en absoluto de cualquier otra como esta de Durango de 1896 que entresacamos del Noticiero Bilbaíno añadiendo otro testimonio:

"Durango. La gran romería de San Antonio que tantos forasteros atrae a esta villa será amenizada este año por los gaiteros de Estella. En los días 12, 13 y 14 tenderemos iluminaciones en el paseo y pórtico de Santa María, diana por los dulzaineros y pasacalle por los tamborileros. El día 13 la romería del paseo por la tarde y la de la plaza de Santa María por la noche serán amenizadas por los dulzaineros y tamborileros alternando. (Ídem el 14 y 15.) Los ciegos y no ciegos que forman los corros en el paseo están de enhorabuena este año pues a falta de [banda de] música la gente joven se aprovechará de las piezas bailables que aquellos ejecuten."⁷⁸⁰

Los ciegos músicos serían vituperados una y mil veces por sus picardías, porque cargaban sobre sus espaldas el peso añadido de quienes aprovechándose les suplantaban sin serlo, porque, en su vulnerabilidad, acababan siendo víctimas o victimarios de latrocinios y golpes, y se les exigía fortaleza, decoro y buena educación ejemplarizantes por encima de la media⁷⁸¹. Más adelante trazaremos unas coloristas instantáneas de los momentos en que como acordeonistas o jefes de grupo musical hicieron uso y abuso de su poder y de otros en los que en paridad con el resto de humanos incordiaron, exigieron, recularon, atacaron, se casaron o se suicidaron.

⁷⁷⁹ - AGUIRRE: (1871), p. 254.

⁷⁸⁰ - *N.B.* (10-VI-1896).

⁷⁸¹ - Tampoco faltaban lenguaraces con vocación de graciosos que cantaban coplas como las de fiestas de Artziniega que se mencionan en *N.B.* (29-IX-1882): "No hay que recordar que abundaban las tiendas-baratillos, las fondas y cafés ambulantes, sin faltar los ciegos con sus violines y panderetas y el tradicional tamboril. A pesar del agua, y bajo semi-tiendas de campaña, se bailaba en grande y se oía cantar, por ejemplo:
A la puerta de un sordo/ cantaba un mudo,
y un ciego le miraba / con disimulo."

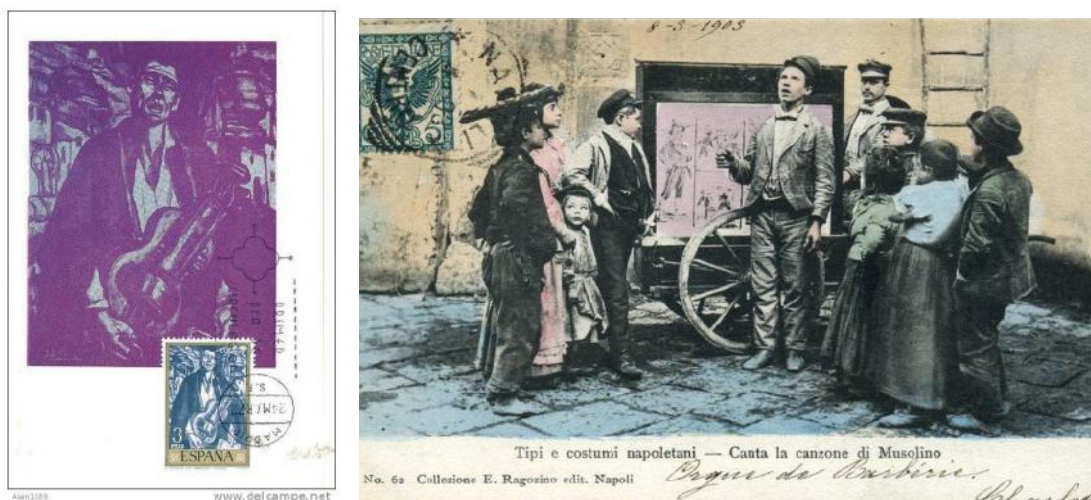


Fig. 117

2.2.4.3. De la performance folklórica a folklóristica. Sus inicios en Bizkaia

"(1881) Desde las primeras horas del día era grande la afluencia de personas que ayer discurrían por el barrio de Bilbao la Vieja ávidas de disfrutar de los festejos que en honor del apóstol Santiago se celebraron en aquel populoso y alegre barrio. No en vano anticipamos un viva a los vecinos del mismo por haber ideado diversiones en que ha dominado el *euskarismo*, de lo cual pueden vanagloriarse con orgullo pues en nuestro concepto han llenado las aspiraciones y deseos hasta de los más exigentes en esta clase de regocijos. Bonito y de un efecto admirable era el aspecto que ofrecía la comparsa compuesta de gigantes y cabezudos, danzantes, individuos de comisión, tamborileros y músicos al frente de los cuales iban los fieles con sus chuzos, alcalde y alguacil vestidos de aldeanos y con un gusto exquisito. Esta comparsa recorrió el barrio bailando los gigantes y los *ezpatadantzaris* de una manera magistral, por lo que fueron muy aplaudidos.⁷⁸²

Como puede observarse, en 1881 bastaba salvar la Ría atravesando el puente de San Antón para encontrarse rodeado de referentes del vasquismo ruralizante (Fig. 137B). Acalladas las armas del último contencioso liberal-carlista y perdida cualquier oportunidad de rescate efectivo de los Fueros, determinados sectores sociales se obstinaban en dar curso a tantas aspiraciones frustradas reconstruyendo y ensayando metáforas de usos y costumbres en la celebración colectiva desde perspectivas revisionistas. En la cita dada pueden columbrarse la clara intención política de revancha, los atuendos retardatarios de lo que ya no se era, los gigantes que todavía tardarían años en ser redescubiertos por los avispados neolistas del Kurding en Bilbao (1895) y la comparsa de *ezpatadantzaris* -seguramente contratados en el interior de Bizkaia-, aderezando una de las primeras representaciones folklóricas de las que tenemos noticia en la modernidad⁷⁸³. Podría decirse que desde su reducido tamaño social como

⁷⁸²- N.B. (27-VII-1881).

⁷⁸³- No podemos estar de acuerdo con la opinión que manifiesta IRIGOIEN: "Dantza Euskal Herrian", en *Dantzariak* (50,1993) [Reproducido en IRIGOIEN, I.: *Dantzariak* (58, 2013), p. 55.]: "*Esaldi horrekin egiazta dezakegu gaur Bilbo*

barrio obrero y artesano se querían compensar los periódicos fastos institucionales del Dos de Mayo fecha del levantamiento del Sitio de Bilbao por el ejército liberal.

Entendemos la "performance folklórica" (para diferenciarla de la "performance folklórica") como la puesta en escena de determinados usos culturales relacionados con la "pequeña tradición", con lo popular y tradicional que se extiende por muchos países europeos a finales del siglo XIX bajo unos criterios completamente novedosos a como se venía haciendo hasta esas fechas. Como dice Martí:

"Es sobre todo a partir de la toma de conciencia generalizada de la existencia de una cultura popular, de su pérdida y del deseo de recuperarla, cuando el folklorismo se manifiesta de manera plena".⁷⁸⁴

En la mayoría de los casos ha tenido relación directa con la sociedad de masas y sus grupos de poder que atendiendo a fines pragmáticos, persuasivos, manipulativos y evocativos de la performance reinterpretaban funciones originales de aquellas prácticas. Lo mismo simplificaban que magnificaban elementos a voluntad y con ello los dotaron de nuevos significados corroborados por el público aunque ausentes en las versiones anteriores como la ideología política sin ir más lejos. En parecidas circunstancias a lo que comentábamos sobre el *Aurresku*, muchas otras danzas rituales vascas compartieron la espectacularización y el monetarismo como los cuadros que venían denominándose comúnmente "comparsas de *ezpatadantzaris*".



Fig. 118

En este caso contribuyó como un gran referente del nuevo imaginario vasco la reconstrucción épica de "Amaia y los vascos del siglo VIII" (1879), libro del tradicionalista Navarro Villoslada (Viana, Nafarroa, 1818-1895) que trasladaba el agrio desencanto de la reciente derrota en la guerra a una recreada victoria colosal mil años en el pasado. Igualmente, el ideario de las Fiestas Euskaras fue engordando ese "Ambiente vasco" desde otros presupuestos e impulsó el modelo exhibitorio que desde cincuenta

den Abandoko elizatean garai hartan ezpata-dantza dantzatzen zutela." a cuenta de un baile preparado para la visita de Fernando VII a Bilbao en 1828 cuando la frase del texto original lo que dice es: "Día 22. Los reyes se asomaron al balcón y dio principio la *ezpatadantza* que tanto trabajo costó a los honrados labradores de la Anteiglesia de Abando aprenderlo en los soportales del convento de San Francisco después de sus penosas tareas del día...", en XX.: *La Célebre década de Bilbao...*(1828), p. 55. Si costó tanto trabajo es que no tenían costumbre alguna de bailarla.

⁷⁸⁴- MARTÍ: (1996), p. 29

años atrás venía poniendo en práctica el bailarín y coreógrafo Jose Antonio Olano (Zaldibia, 1818-1882), heredero del legado *dantzari* de Juan Ignazio Iztueta (Zaldibia, 1767-1845) con unas connotaciones de profesionalización pocas veces resaltadas.

En efecto, hacia 1850 Olano ya detentaba una escuela de baile en Ordizia (Gipuzkoa) y preparaba una comparsa infantil que en 1858 actuaba mediante acuerdo económico previo en la plaza de toros de Bilbao⁷⁸⁵; en 1880 actuaban en Tolosa y Markina⁷⁸⁶, y en 1882 en Zumarraga y Bilbao que sepamos siempre ajustando las condiciones.⁷⁸⁷

En estos años encontramos otros *ezpatadantzaris* del durangués que resurgen esporádicamente todavía dentro de las funciones e itinerarios tradicionales de estas comparsas de adultos (Fig. 143):

"Lekeitio, fiestas de San Antolín. El "Cuerpo coreográfico" o "Danzantes de Zaldivar", cuyos ejercicios tanto han llamado la atención de las poblaciones que ha recorrido, es el encargado de proporcionar solaz y entretenimiento durante los tres días a los numerosos bañistas que actualmente visitan aquel cada día más bello y concurrido puerto."⁷⁸⁸

Lo mismo ocurría con motivo del carnaval de Bilbao (estudiantina de *dantzaris* de Eibar y Durango) o por fiestas patronales en Portugalete ambos en 1884⁷⁸⁹. Pero dos años más tarde, en 1886 y con ocasión de celebrarse las Fiestas Euskaras en Durango una comparsa infantil de Iurreta escenificaba coreográficamente las fases del reprocesado del lino desde vegetal a material de telar. Remozaban aperos "etnológicos" todavía operativos mientras cantaban versos del "*Peru Abarka*" (1881) de Juan Antonio Moguel (Eibar, 1745-1804) publicados con 80 años de retraso en Durango⁷⁹⁰. Esta teatralización con el repertorio de danzas asociado recorrería seguidamente multitud de poblaciones de Bizkaia; la encontramos en la visita-inauguración real de la Plaza de La

⁷⁸⁵- XX.: "Fiesta vasca en el homenaje a Iztueta y Olano", en *Txistulari* (10, 1929). IRIGOIEN, I.: "Troqueados en Vizcaya", en *Txistulari* (146, 1991)/*Dantzariak* (VII-1991), p. 7

⁷⁸⁶- N.B. (17-VII-1880): " El Ayuntamiento de esta villa [Markina] deseando proporcionar a los numerosos forasteros que nos visitan estos días de romería las diversiones y festejos que le permite el estado asaz precario de sus arcas municipales ha contratado una excelente compañía de baile bajo la entendida dirección del famoso bailarín D José Antonio de Olano la que ejecutará en la plaza pública muchas y variadas piezas de su repertorio. Esta compañía dejó gratos recuerdos en la villa de Tolosa en las últimas romerías de San Juan."

⁷⁸⁷- XX.: (1929), p.55. En 1882 Olano llegaba en tren a Bilbao a cerrar un contrato cuando, indispuerto, tuvo que regresar a su pueblo a morir. A nuestro parecer, el tipo de dedicación y finalidad de la representación que Olano dirigía difería claramente de los de la figura del maestro de danzas histórico tradicional fuera tamborilero o no. Precisamente, Iztueta tan crítico con los tamborileros "ilustrados" -lo cual habría de conseguirse con la práctica continuada-, no desmerecía que sus alumnos aventajados dieran saltos en el aire con dos vueltas completas con sus cabriolas de rigor.

⁷⁸⁸- N.B. (29-VIII-1882).

⁷⁸⁹- N.B. (28-II-1884) y (13-VIII-1884): "Portugalete. A las ocho la banda de tamborileros ejecutará en los pasa-calles *zortzikos* y demás aires del país, y una lucida comparsa de *ezpatadantzaris*, a la antigua usanza, lucirá su agilidad y destreza." El Noticiero continuaba abriendo el apetito con sendos artículos largos de panegiristas sobre la *ezpatadantza* y otras danzas vascas, uno rescatado de LARRAMENDI, P.: "Danzas vascas", en N.B. (4-III-1884) y otro de VELASCO, Ladislao: "Bailes y juegos", en N.B. (2-III-1885).

⁷⁹⁰- MOGUEL, Juan Antonio: *El doctor Peru Abarca, Catedrático de la lengua Vascongada en la Universidad de Basarte*. Imp. y Lib. Julián de Elizalde, Durango, 1881 [1802 ca]:

"*Kantatu dagiguzan / linuaren penak
ezpata oneen otsian / izanik latzenak;
alkar ondo artuta / soñuba neurturik
gorputzako nekia / isteko arindurik.*"

Casilla de Abando-Bilbao (1887), sobre un escenario en Durango (1893), en Begoña promovidos por el Orfeón Euskaria (1899), en las Fiestas Euskaras de Bilbao (1899), etc. No obstante, comienzan a aparecer datos de que había otras comparsas de niños organizadas en torno a tamborileros que pululaban por Bizkaia. Las hubo en el homenaje a la memoria de Trueba y en Sopuerta (1889), en Areatza para las Fiestas de primavera en Sevilla (1908), y en muchos otros lugares ya comentados al hablar del *Aurreku* que desataron la animadversión manifiesta de determinados sectores:

"Entre las gentes sensatas ha parecido muy bien que en las fiestas aludidas [Turtzioz] no se hayan visto espectáculos infantiles de cierta índole a los que algunos suelen mostrarse inclinados. No es conveniente, en verdad, despertar tanta afición al baile y a otros espectáculos públicos de cierto género, siendo más propio de una verdadera educación el inculcarles, en vez de eso al temor de Dios, la obediencia a los mayores y el amor al trabajo."⁷⁹¹

Como se empieza a ver, ante la proliferación de manifestaciones vasquistas en las que intervenían infantes, el otro sector contraatacaba con su propia ofensiva que llevaba anunciándola el Noticiero desde muchas fechas atrás. De lo que presumían no era ni de *ezpatadantzak* o jotas, ni de *gerrikos* o abarcas:

"El baile infantil. El éxito obtenido por el baile infantil organizado por la Sociedad El Sitio ha superado lo que pudiera imaginarse, mereciendo entusiastas aplausos el Sr. Serrate, que ha dirigido los ensayos, y la junta directiva, que no ha descuidado un solo detalle. La demanda de billetes fue excesiva, formándose en la secretaria de la sociedad colas de socios que pasaban a recoger sus billetes que pasaron de los cuatro mil. Los jóvenes bailarines, luciendo elegantísimos trajes, se colocaron en sus puestos divididos en dos cuadrillas. Walses, mazurcas, polcas, rigodones y galops fueron bailados admirablemente, oyendo los bailarines justos y nutridos aplausos de los espectadores. La fiesta terminó a las ocho de la noche, mostrándose satisfecísimas cuantas personas concurrieron a ella, a pesar del calor y las incomodidades que hubieron de sufrir. Muchas pedían la repetición, pero en ese caso sería necesario buscar más amplio local, cosa difícil o imposible en esta Villa."⁷⁹²

⁷⁹¹ - *N.B.* (22-VIII-1895). También desde Gobernación se decantaban por la protección a la infancia en este sentido como en *N.B.* (10-VI-1899): "El Sr. Gobernador Civil ha prohibido que los niños menores de edad continúen bailando en los cafés cantantes"; *N.B.* (28-VI-1899): "El Sr. GC. ha impuesto una multa de 25 Ptas. al dueño de un café cantante de la calle La Laguna donde bailaban algunos niños"; y en *N.B.* (25-X-1899): "El GC. exige a la empresa del Teatro Nuevo que no exhiba una niña más que en las obras en que sea necesaria su presentación."

⁷⁹² - *N.B.* (6-II-1894).



Fig. 119

En la última década del s. XIX este tipo de exhibiciones también en comparsas de adultos se hicieron cada vez más asiduas logrando la atención de la pluma de Pierre Loti (1895) y de nuevo se incluyeron en el programa de fiestas de Bilbao junto al baile de rigodones de los gigantes (1896)⁷⁹³. Es probable que la primera apoteosis en la que los *ezpatadantzaris* vehiculizaron otro tipo de contenidos a los consuetudinarios se produjera en 1899 por motivo del estreno de la ópera "Anton Piperri" de Buenaventura Zapiirain dentro del ambiente de "representación cerrada" del Teatro Nuevo de Bilbao.⁷⁹⁴

Esta representación bailada quedaba desgajada del entorno en el que cabía la naturalidad, y la relación biunívoca entre bailarín y espectador se sometía al rígido protocolo de roles compartidos actor-espectador bajo un programa que debía seguir un curso prefijado estrictamente. Aprovechando el éxito lisonjero, dos meses más tarde el Centro Vasco de Bilbao- *Euskeldun Biltokia* desembarcaba en las fiestas de Albonike en Bermeo con las mismas comparsas de *ezpatadantzaris* de Berriz y Garai del estreno anterior dentro de un diseño particular de fiesta vasca bajo presupuestos nacionalistas: arrancaba la historia documentada de los grupos de danza vasca.⁷⁹⁵

Por último, no queremos dar la impresión de que el fenómeno de la performance folklórica y la folklorística fueron algo exclusivo del País Vasco ya que su institucionalización ya venía cuajando desde años antes en Catalunya. Pero precisando un poco más, reclamamos atención hacia el hecho de que tampoco fue algo extraordinario ver evolucionar a comparsas de bailes rituales de otras procedencias en Bilbao sin que hubiera mediado en ello intervención municipal subvencionándolas. Lógicamente, se encajaban en hitos festivos como carnavales o fiestas mayores y, a lo más, disponían del permiso para exhibirse como cualquier estudiantina siendo el asunto de la postulación siempre espinoso.

⁷⁹³ - N.B. (10-I-1895) y (1-IX-1896).

⁷⁹⁴ - Extractos de las crónicas de las últimas representaciones de Chanton Piperri con del Orfeón Euskeria en Bilbao en N.B. (29-V-1899): " La verdad es que digan lo que digan nuestros detractores, la música vascongada, [la] genuinamente vascongada es de las que llegan al alma. Hay *zortzikos* imposibles de escuchar sin que las lágrimas se agolpen a los ojos"; N.B. (30-V-1899): "Se nos asegura que en la representación de hoy de Chanton Piperri será la última en que tomará parte la notable comparsa de *ezpatadantzaris* de Berriz y Garai ejecutando su viril y guerrero baile después del aplaudido "*Makil dantza*" guipuzcoano (por niños *makillarís*). [Ha habido] Multas a algunos espectadores que en la anterior representación dieron gritos penados por el código civil."

⁷⁹⁵ - N.B. (13-IX-1899). Recientemente el *Euskeldun Biltokia* había cerrado filas en torno al reestreno, del "*Vizcaitik Bizkaira*" de Resurrección María Azkue de 1898.

Hemos encontrado a catorce soldados del batallón de Garellano bailando danzas castellanas con su música con motivo del año nuevo de 1892, comparsas danzantes sin especificar procedencia en los carnavales de 1892, comparsas de palos y cintas de Cantabria y La Rioja al son de dulzaina y tamboril en los de 1894, "ofertas de tambor, gaita asturiana y parejas típicas de baile" para las fiestas de 1907, ...

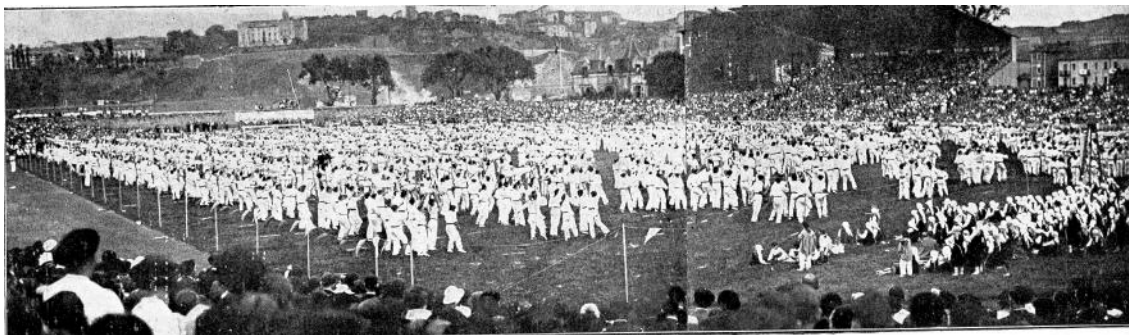


Fig. 120

2.2.4.4. Baile, Policía y Orden público

No cabe negar que en romerías y bailes populares la inseguridad siempre fue un factor en danza tanto en los ámbitos rurales como urbanos. A sabiendas de ello, también fueron abundantes los elementos disuasorios que constituyeron el cinturón de contención y protección como autoridades civiles, eclesiásticas y familiares más la batería de valores ejemplarizados e introyectados para que el agua no llegara al río. Sin embargo, teniendo en cuenta que el baile ha coaligado juventud y encuentro de sexos con ardor, inexperiencia, vigor físico y un tropel de hormonas en el torrente sanguíneo y quizás alcohol, quien desaforado se sintiera gravemente dañado en su pundonor hubiera sufrido un desplante o no, finalmente encontraría ocasión de vehiculizar su ira y furias.

Para dirimir los desacatos a legislaciones y normativas generales y locales estaban los juzgados aunque determinadas competencias de Policía (denominación del Orden público) sobre organización de bailes y romerías correspondían al Gobernador Civil. Esa es la razón por la que se registraban frecuentes despachos entre instituciones con el fin de remendar desavenencias en los distintos campos de intersección. Otras veces fueron los paisanos quienes reclamaban de la institución superior un fallo favorable en contra del emitido por el Ayuntamiento.⁷⁹⁶

Durante las frecuentes interrupciones del orden constitucional en los tiempos de la Restauración asumía el mando el Gobernador Militar como en el caso de la intervención del ejército durante las huelgas mineras de 1898. Usualmente, eran varios los cuerpos ejecutivos que se encargaban de la búsqueda, apresamiento, denuncia, traslado de acusados y ajusticiados. Bilbao y La Casilla eran jurisdicción de la Policía Municipal, a menudo reforzada por la Guardia Civil dado el gran movimiento de gentes que acudían

⁷⁹⁶ Las Ordenanzas Municipales de 1873 regulaban el horario de tabernas y cafetines y para organizar cualquier tipo de fiestas, romerías, bailes o serenatas era necesario el permiso de la autoridad.

a los bailes; para atender la Provincia estaba el Cuerpo de Forales y también la Guardia Civil con cuartelillos ubicados por las diferentes comarcas.

A medida que las poblaciones fueron creciendo se fue difuminando el conocimiento del quién es quién propio de las sociedades cerradas. Frente a este anonimato creciente de la sociedad de masas el Estado contrapuso el sistema universal de las Cédulas Personales (CP) en 1881 un control impuesto a todos los individuos en principio con fines contributivos que mantuvo su vigencia hasta 1943⁷⁹⁷. Las CP además de ser un impuesto anual, sirvieron en la práctica para la identificación individual de las gentes en movimiento como lo demuestran numerosísimos informes de controles en los que se advierte si los retenidos presentaban sus CP o viajaban indocumentados.

La implantación de las CP en Bizkaia fue inmediata porque ya las portaban los individuos de la Cofradía de Muntzaraz que pleiteaban por el prado de la romería en Abadiño en 1881. Por otra parte, dentro del mundo de la música popular era imprescindible tenerlas en regla ya que se quería obligatoriamente en la interlocución con los Ayuntamientos: permiso para serenatas (Bilbao, 1892), permiso para corro de baile (Bilbao, 1899), oposición a tamborilero (Galdakao, 1912), instalación corros con acordeón (Basauri, 1927), etc.

Presentamos tres noticias como tres impresiones sobre el orden público en relación con el baile aunque más adelante, a lo largo del Capítulo IV se profundizará en esta cuestión al mostrar más hechos desafortunados cada uno en su contexto según los periodos que se irán analizando⁷⁹⁸:

"(1893) En un baile que se celebraba el domingo último en el barrio de la Reineta se promovió una cuestión entre varios trabajadores de la mina *Unión*, los cuales, sacando a relucir las navajas, se acometieron mutuamente, resultando heridos dos de ellos. El primero recibió tres navajadas bastante graves, y una el segundo. El primero sacó un revólver y disparó a boca de jarro contra su agresor, el cual recibió un balazo. La guardia civil de la Arboleda detuvo a los combatientes y los puso a disposición del juzgado."⁷⁹⁹

"(1892) Estos días de Carnaval han dado nuevas batidas en varias calles de esta Villa [Bilbao] los agentes de vigilancia y seguridad. A pesar de haber sido unos 100 los individuos registrados por dichos agentes, solamente un puñal han

⁷⁹⁷ - La contratación para la emisión de las Cédulas Personales (C.P.) devino de un Decreto del Ministerio de Hacienda del 11-VII-1874. Más tarde, la Ley del 31-XII-1881 del mismo Ministerio regulaba dicho impuesto al que quedaban sujetos todos los españoles y extranjeros de paso y residentes de ambos sexos mayores de 14 años. En él quedaban establecidas 11 clases distintas según los impuestos directos que pagaban los contribuyentes, las exenciones a su pago y la línea recaudatoria que pasaba por las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos. Las C.P. fueron suprimidas el 19-I-1943 viniendo a sustituirlas el Documento Nacional de Identidad (D.N.I.) el 2-III-1944 aunque el Ministerio del Interior no lo puso en marcha hasta 1951. Datos extraídos de la web del Ministerio del Interior del Gobierno de España (5-V-2016).

⁷⁹⁸ - Asuntos relacionados con inseguridad y baile se tratan en el Capítulo IV en los siguientes epígrafes: Para el periodo anterior a 1882 en 4.2.1.2.2. *Romería de Albia*; para el periodo 1882-1889 en 4.4.2.1.1. *Periféricos* (Romería de La Casilla); para el periodo 1898-1910 en 4.4.2.3.1. *Decretos y Restricciones: I La inestabilidad social* y en *La Casilla II: El reflejo del baile en el Noticiero Bilbaíno*, y también en 4.4.2.3.2. *Inseguridad social y proceso de aculturación musical*.

⁷⁹⁹ - *N.B.* (17-II-1893).

recogido estos, lo cual viene a demostrar los saludables efectos obtenidos en las anteriores batidas, con tan buen acierto dispuestas por el Sr. Gobernador Civil."⁸⁰⁰

"(1896) Y poco a poco van organizando el programa de la fiestas en la que, para que haya de todo no suelen faltar las navajadas consiguientes. Así como antes, según cuentan, no había función sin tarasca⁸⁰¹, ahora no suele haber jaleo público sin sangre y exterminio. Hasta las romerías han adelantado una barbaridad."⁸⁰²

El Noticiero Bilbaíno recogía cientos de peleas callejeras algo muy frecuente entre hombres, mujeres y mezcla de géneros que se dirimían a tortazos y estirones de pelos como expresión inmediata de la rabia contenida y que sólo acababan en el calabozo o en el juzgado si pasaban a mayores. Como ya se dijo, basta repasar los periódicos de la época y anteriores para comprobar que disturbios y crímenes en los bailes existieron siempre en villas y pueblos, en el País Vasco y en cualquier otra circunscripción peninsular de la época.

Con intención de contrapesar tantas argumentaciones maniqueas que circularon por el País Vasco señalando a la emigración y a la introducción de novedades en músicas y danzas en el baile como causas de la violencia, ejemplarizamos la inconsistencia de aquellas campañas destacando tres incidentes muy graves (entre los cientos y cientos que hay censados). Sucedieron en zonas donde todos eran aún aborígenes e impermeables a cualquier novedad (tipo piano de manubrio) como la montaña burgalesa, Trucios-Turtzioz o Galicia. Un cuarto suceso en el que se batieron lugareños contra foráneos que construían la línea del tren con resultado de asesinato tuvo lugar en el baile de Deba de 1898⁸⁰³:

"Dicen de Reinosa que el día 26 se celebró una boda en un pueblo inmediato a esa villa en la cual parece que se faltó a uno de esos requisitos que imponen las costumbres locales. La falta fue que las mozas de Orzales de donde es el novio, no fueron a cantar a casa de la novia que es de Requejo. Por esto, sin duda, al pasar la boda por Requejo con dirección a Reinosa los mozos de aquel pueblo insultaron a la comitiva y la siguieron largo trecho dando cencerrada hasta que la Guardia Civil de Reinosa intervino deteniendo a los alborotadores en la casa cuartel. Lejos de apaciguarse los ánimos con esto, por la tarde hubo una reyerta entre el padrino de la boda y un cuñado suyo de Orzales y varios mozos de Requejo. Durante la reyerta se oyeron dos o tres tiros al aire al parecer de arma corta y, después que se logró apaciguar la cuestión, se vio que habían resultado

⁸⁰⁰- N.B. (1-III-1892).

⁸⁰¹- "Tarasca": Muñeco con efigie de animal mitológico, medio dragón medio gárgola normalmente arrastrado en carroza o movido como serpiente humana. En Donostia se solía sacar a menudo en Carnaval. N. d. A.

⁸⁰²- ALBENIZ, E.: "*Porrusalda*", en N.B. (27-VII-1896).

⁸⁰³- Sobre el suceso de Deba, ver N.B. (9-XI-1898).

heridos de alguna gravedad el padrino y su cuñado. Las heridas parecían haber sido causadas con palos."⁸⁰⁴

"Fiestas de Trucíos. El sábado por la noche promovieron una reyerta algunos individuos entre los cuales, según parece, mediaban antiguos resentimientos. Salieron a relucir las navajas y pistolas resultando un muerto y un herido grave."⁸⁰⁵

"En la romería celebrada en Villar de Flores (Orense) la Guardia Civil situada convenientemente registró al entrar en la fiesta a todos los mozos recogiendo más de cien revólveres cargados y mayor número de navajas y puñales. Hubo mozo que iba provisto de las tres armas."⁸⁰⁶

2.2.5. A modo de Conclusión General

Con el amplio y minucioso repaso y puesta al día que ha recorrido toda la segunda parte del capítulo presente creemos haber patentizado suficientemente una primera conclusión sobresaliente: la complejidad y pluralidad de instrumentos, sonidos, músicas, bailes y estilos descritos no fueron sino exponentes de la rica variedad que acompañó a la sociabilidad popular entre 1870 y 1930.

⁸⁰⁴ - *N.B.* (30-I-1893).

⁸⁰⁵ - *N.B.* (3-VII-1895).

⁸⁰⁶ - *N.B.* (23-VIII-1895).

CAPITULO III

ACORDEON: ESTUDIO ORGANOLÓGICO Y ENTORNO MUSICOLOGICO

3.1. La novedad organológica. Fuelle, Lengüetas, la Marca comercial

Según la conocida clasificación de los instrumentos musicales de Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs⁸⁰⁷, que atiende fundamentalmente al criterio de generación del sonido, el acordeón, globalmente considerado, está encuadrado en la gran familia de los "Aerófonos libres interruptivos idiofónicos". Bajo el criterio de Terence Ford⁸⁰⁸, que parte directamente de Hornbostel/Sachs pero con numerosas anotaciones específicas para catalogadores e investigadores del campo de la iconografía, el acordeón pertenecería a los "Aerófonos libres por desplazamiento-idiofónico / de lengüetas libres-varias". Esto significa que, en lo referido al sistema generador de sonido, la columna de aire impacta contra una lengüeta, que dicha lengüeta es del tipo libre ajustada a una abertura y que el instrumento posee muchas de ellas.

En general, las lengüetas metálicas libres van sujetas a un marco metálico -el estrángulo- mediante un remache perforado en un extremo y su tamaño está ajustado al de los orificios con una ligera tolerancia. En cada marco hay un par de lengüetas pero cada una en diferente cara a veces con una pequeña tira de cuero flexible para lograr una mayor estanqueidad en la fase de depresión. Al realizar el movimiento mecánico de apretar o estirar el fuelle, se crea un diferencial de presión en el medio aéreo hermético de su interior aunque no se producirá sonido alguno hasta que no se incida sobre cualquiera de los clavijeros del acordeón. Cuando simultáneamente al empuje sobre el fuelle se aprieta algún botón o tecla, el aire se pone en movimiento en el sentido de equilibrar las presiones interior/exterior a través de la lengüeta o lengüetas que se han accionado que operan como compuertas en ese momento (Fig. 121D).

Como decimos, todos los estrángulos de lengüetas están montados con cera sobre escaleros compartimentados que son desmontables desde el interior del fuelle para su manipulación (Fig. 121A y B). A cada compartimento del escalero corresponde un paso de aire concreto de la tapa de válvulas pero una misma válvula (unida rígidamente a cada tecla o botón) puede dar paso de aire a varios escaleros a la vez según el diseño de instrumento de que se trate (dos chapas por nota, tres, cuatro cinco, etc.). La razón del agrupamiento de las lengüetas en pares es que de cada par, por su ubicación, solamente una suena al abrir el fuelle y la otra al cerrarlo. El golpe del aire hace vibrar las lengüetas gracias a la elasticidad del material con que están fabricadas (hoy en acero y antiguamente en latón). Son, a su vez, estas vibraciones elásticas y periódicas de cada lengüeta dentro del marco metálico que las contiene, las que provocan las micro-

807- SACHS, Curt: *Historia universal de los instrumentos musicales*. Centurión, Buenos Aires, 1947. JUAN I NEBOT, M. Antonia, "Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs", en *Nassarre* (14/1,1998), p. 381.

808- RÍOS ALVARO, Koldo: *Lista de Instrumentos de Música Occidentales*, anotada desde un punto de vista iconográfico, de Terence Ford, traducida y adaptada al español. AEDOM, Madrid, 2000, p.47.

variaciones locales de presión en el medio aéreo que es, en definitiva, lo que escuchamos como sonido.

A sabiendas de que hay autores que sugieren otras posibilidades clasificatorias como la de trasladar el acordeón y otros instrumentos a la gran familia de los Idiófonos, es nuestra opinión mantenerlo entre los aerófonos. La anterior descripción del proceso generativo del sonido coincide, en pureza, con lo más sustantivo del criterio de Hornbostel y Curt Sachs en lo que concierne a que el sonido está producido por el aire. La enorme compresión con que el aire incide en cada lengüeta en un acordeón posterior a 1880, máxime en el caso de que sus lengüetas sean de acero, lo aleja de un “idiófono soplado”, prisma bajo el que podría considerarse en algún caso una armónica. Mucho más lejana quedaría la calificación de “idiófono golpeado” ya que, por ejemplo, en el caso de una campana golpeada, el propio metal vibrando traslada al aire sus ondas de presión mientras que en el caso del acordeón la lengüeta en su vibración regula el paso de la columna de aire que genera la onda de presión.

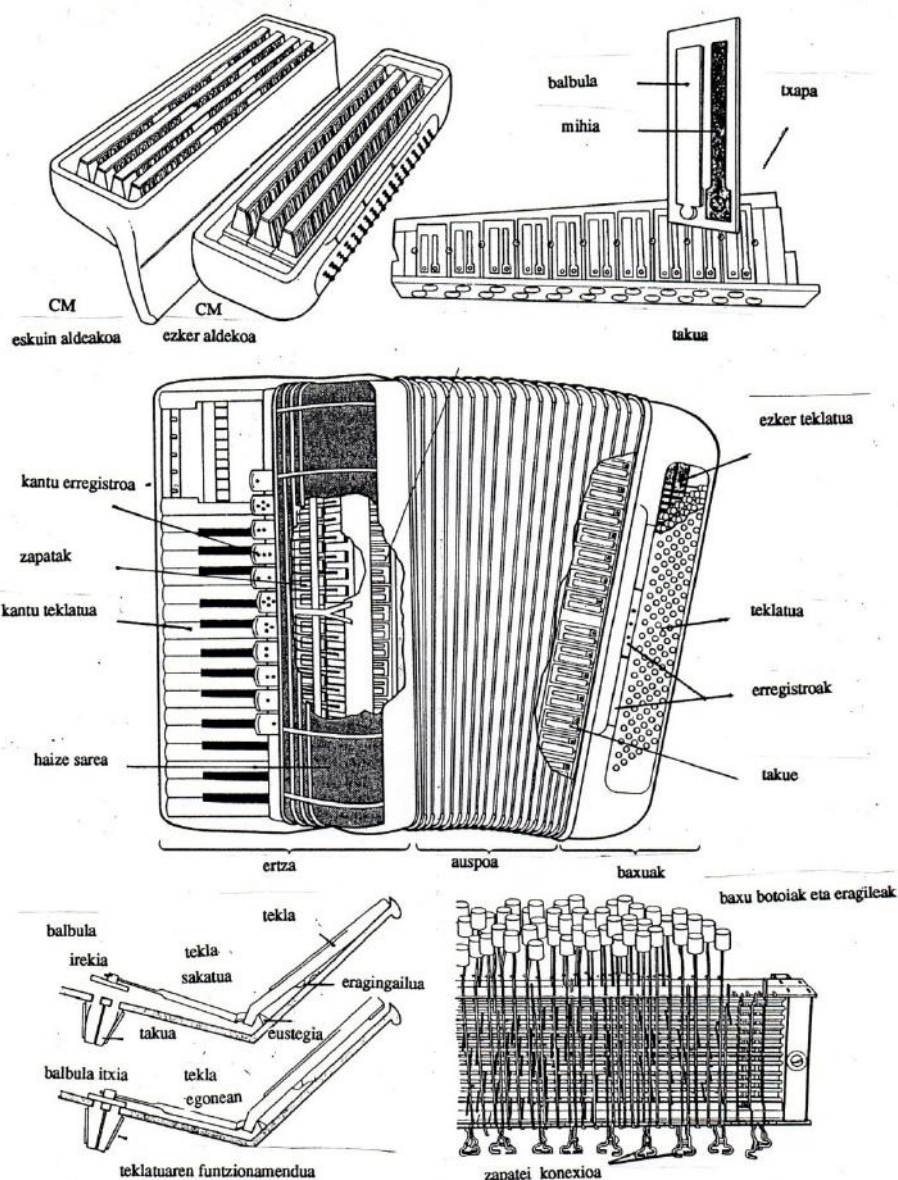


Fig. 121

Otras consideraciones que nos mantienen en el supuesto categórico de aerófono, pasan por la enorme importancia que tiene en el acordeón la gestión del aire tanto en lo que respecta a la intensidad sonora y sus variaciones como a la expresión, a la dinámica o al ataque con que se quiere emitir. Encaminar la discusión hacia estos derroteros resulta enriquecedor ya que nos introduce en una línea argumental con derivaciones insospechadas.

Nuestra premisa base es que una de las mejoras sustantivas que persiguieron los fabricantes de acordeones durante la segunda mitad del siglo XIX fue la del incremento del su potencia sonora. En este proceso de mejora se ayudaron de los sucesivos avances tecnológicos del momento que sin dilación se implementaban tanto para optimizar los componentes como la parte estructural del instrumento. En el caso del acordeón, el paso de las lengüetas de latón a las de acero supuso una importantísima revolución que

conllevo pareja el refuerzo y aumento de la estanqueidad interna para soportar unas variaciones de presión más elevadas. La incorporación de estas novedades se llevó a efecto de manera escalonada entre 1880 y 1930 según los distintos modelos y fabricantes.⁸⁰⁹

En efecto, en el caso del acordeón, el desarrollo técnico que convirtió de repente un instrumento de baja presión en otro de alta llevó asociado un cambio funcional radical: el gusto por su uso se trasladó de una clase social a otra, varió su consideración social, su repertorio, su entorno público, su proceso de fabricación, sus materiales componentes y su precio. Al ampliar sus repertorios musicales se abrieron huecos en los espacios de baile entre las clases subalternas de los barrios proletarios urbanos y, más tímidamente, en las zonas rurales en donde competían con otros instrumentos de más raigambre establecidos desde antiguo.

Si todo ese proceso metamórfico que atravesó el acordeón en su paso del siglo XIX al XX es evaluado como crítico y definitorio de dos fenómenos distintos, parecería lógico buscar dos asientos posibles en la clasificación de los instrumentos de Sachs. Considerada ésta susceptible de amparar la variable diacronía en su seno, podríamos incluir al acordeón del siglo XIX o “acordeón romántico” como válido bajo la categoría de “idiófono soplado”, como algunos sugieren para toda la familia instrumental. Por otra parte, el acordeón con materiales más sólidos y lengüetas de acero, el que empieza a fabricarse diez años antes del cambio al siglo XX lo podríamos asimilar con más propiedad a un “aerófono por interrupción” como tradicionalmente ha sido encuadrado.

Dejando de lado la perspectiva clásica de la clasificación de Curt Sachs, otra manera distinta de reflexionar sobre las relaciones entre instrumentos atendería a razones de proximidad o lejanía en cuestiones de parentesco morfológico. En este sentido, podemos considerar como instrumentos próximamente emparentados con el acordeón al armonio y a la armónica, con los que también comparte el que se fabriquen industrialmente; así mismo, constataremos que tanto el órgano como el armonio y el acordeón presentan teclados y fuelles. Un poco más lejanos podríamos ubicar a la *alboka* y al órgano, ya que son instrumentos de viento que usan lengüetas, aunque del tipo batiente (en el caso concreto del órgano, la lengüetería conforma solamente una sección del *plenum* sonoro), etc.

Pero estos dos criterios, el que se ciñe a la concordancia de elementos generadores del sonido o el que aduce razones de parentesco morfológico como base para la clasificación de los instrumentos no agotan todas las posibilidades. Efectivamente, si convenimos criterios de uso, armonios y órganos quedarían asociados a ambientes eclesiásticos, mientras que panderetas, tambores, acordeón, dulzaina, *alboka* y chistu reclamarían para sí los usos festivos aunque no dispongan de teclado y, por ejemplo, el

809- No podemos decir que el acordeón, al participar en estas dinámicas, se subtrajera a una tendencia más general compartida por otros instrumentos. Con finalidades similares, el acero sustituyó a los antiguos materiales orgánicos o metálicos en instrumentos de cuerda y pianos, y la elevación de la presión interna del aire fue un cambio que se también se introdujo en el siglo XIX en el sistema del viento del interior de de los órganos románticos.

piano, que si lo tiene, quedaría ubicado en entornos domésticos o públicos pero de interior.

Otro tipo de clasificación que atendiera más a criterios de asociación de instrumentos, emparejaría, por ejemplo, a la guitarra y a la pandereta con el acordeón, por otra parte tan lejanos en cuanto al sistema de generación del sonido. Debido a estas relaciones complejas y a que todos los instrumentos mencionados y algunos más, acreditan su actividad dentro del entorno geográfico que hemos elegido estudiar, nos detendremos en su análisis posteriormente. Con todo, el hecho de que acordeón, armonio (y armónica) compartan el mismo sistema de generación del sonido aunque su técnica interpretativa y sus contextos sociales sean muy alejados, les confiere una similitud tímbrica que no puede pasarse por alto.

La Marca comercial



Fig.122

Hay una interesante cuestión que apasiona al organólogo independientemente del instrumento en el que enfoque su estudio. Nos referimos a la información referente al origen de las piezas destacando el fabricante que las ideó, construyó y las insufló en el mercado. En el mundo contemporáneo hasta el objeto o producto más artesanal lleva aparejado su marca comercial casi obligatoriamente a menudo por razones higiénicas, de responsabilidad corporativa o para recabar su trazabilidad, por apuntar algunas. Pero en muchos casos, en el universo de los instrumentos musicales no fue así hasta un pasado reciente; incluso en el órgano de tubos, el más ostentoso de ellos, la firma del fabricante se ocultaba en el interior del secreto como si fuera una información reservada para iniciados en el oficio hasta mediados del siglo XIX.

Esta opacidad ha perseguido a algunos fabricantes de acordeones hasta alcanzar la década de los años treinta del siglo XX en bastantes casos. Probablemente en ello hubo una estrategia de conveniencia por la que se visualizaba preferentemente al vendedor en detrimento del fabricante ya que aquel infundiría más confianza en el cliente por razones de cercanía. Se ha de sumar a esto que lo cuarteado del cambiante mapa geopolítico europeo desde mediados del siglo XIX y las caprichosas filias y fobias inter naciones podían dar al traste una floreciente red comercial de un día para otro.

Para solventar este extraño anonimato que, repetimos, no es general, se recurrió al uso de chapas metálicas en algunos casos acumulativas dando información sobre el fabricante, el vendedor o el instrumentista propietario de la pieza que, un tanto vanidoso, requería ver incrustados nombre y apellido en el frente de su acordeón como

un alarde de personalización⁸¹⁰. Salvo estas extravagancias también de uso común en el País Vasco, el uso de estos apósitos tuvo una evidente finalidad publicitaria. Aunque lo habitual era que los acordeones fueran construidos en talleres lejanos, el cajetín, la placa, la taracea o la inscripción -algo más sofisticada y tardía-, recordaban, como una temprana tarjeta de visita, no solo la expendedoría de la pieza sino el lugar al que llevarla a recomponer por su cierta fragilidad constructiva. Como luego se verá, el sistema de chapas ha sido de gran utilidad a lo largo de la investigación para seguir el itinerario de ciertas piezas, la datación de las mismas en función de la evolución del diseño y textos de los diferentes logos y técnicas de los mismos por los fabricantes, la historia de sus vendedores y reparadores, y seguirá dando sus frutos en posteriores trabajos monográficos.



Fig. 123

3.2. Breve cronología europea del acordeón hasta 1950

A pesar de que somos conscientes de que siempre es más enriquecedor elaborar una Historia de los grupos sociales a través de los objetos que trazar una Historia de los objetos llanamente⁸¹¹, nos ha parecido oportuno repasar la evolución del instrumento llamado genéricamente “acordeón” en Europa. Recorrer esta panorámica nos ayudará a familiarizarnos con sus particularidades estructurales para poder establecer unas correlaciones adecuadas con las piezas localizadas en el trabajo de campo. Dada la debilidad de las fuentes literarias en cuanto a información sobre estos aspectos organológicos nos apoyaremos en fuentes organológicas y fotográficas y así establecer unos supuestos modelos de uso y una contextualización cronología tanto para el Valle de Arratia y como en el baile de La Casilla.

3.2.1. Acordeón romántico (Fig. 112)

Según la opinión común, los prototipos más primitivos de acordeón -entendiendo siempre este término en sentido genérico- tuvieron un origen coetáneo y europeo remontándose este a 1829⁸¹². Coincidiendo en el tiempo, el austriaco Buschman en Viena, el francés Demian en París y el inglés Wheatstone en Londres, patentaron unos prototipos que, aunque disímiles en las formas, ya poseían las claves de lo

810 - Por ejemplo: "Paul Beuscher, Instruments de Musique, 27 Boul. Beaumarchals, Paris 4° (Francia)"; "B.C. Strandqvists, Musikhandel, Helsingborg (Alemania)"; etc.

811- BURKE, Peter: *Formas de hacer Historia*. Alianza Universidad, Madrid, 1993, p. 30.

812- HOWARTH, James: "Los instrumentos de lengüeta libre", en BAINES, Anthony: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus, Madrid, 1988 [1961], pp. 313 y ss. MONICHON Pierre: *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, París, 1971, pp. 26 y ss. STRAIL HARRINGTON, Helmi, "Accordion", en *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan Publishers Limited, London, 2001.

consustancial a un acordeón: fuelle, lengüetas y clavijero, montados en un conjunto transportable y manipulable.

Tras los primeros barrantos, entre 1840 y 1870 su fabricación artesanal produjo unos modelos costosos que en algunos casos poseían un extenso diapason pero manteniéndose dentro de unas medidas y pesos reducidos (20 cm x 10 x 8 - 30 cm x 15 x 13; 0,5 Kg - 1.5 Kg). Por ejemplo, un acordeón construido por L. Douce en 1840, incorporaba dos octavas cromáticas en el lado derecho, llamado “del canto” o “Clavijero mano derecha” porque se ejecuta con dicha mano (desde ahora CMD), en oposición al lado izquierdo llamado “de los bajos”, “de acompañamiento” o “Clavijero mano izquierda” (desde ahora CMI).

En general, estas piezas se fabricaban exteriormente con materiales nobles como nácar, palisandro, caoba, chapas de madera de raíces y marfil y solían llevar decoraciones, repujados, taraceas o pinturas al óleo. Los resultados de estas mezclas tecnológicas fueron unos aparatos preciosistas y delicados, en sí mismos objetos atractivos, cuya finura estética los potenció como objetos de entretenimiento y estima en los salones domésticos de las burguesías europeas durante el siglo XIX.



Fig. 124

En cuanto a intensidad de volumen, las prestaciones sonoras de estas piezas estaban limitadas al corresponder a cada botón del aparato una sola lengüeta de latón. Por otra parte, lo perecedero de los materiales constituyentes de su fuelle y estructura, junto a su fácil desafinación, nunca hubieran resistido un baile de exterior en un ambiente de excesiva humedad o una ejecución vehemente. Estas consideraciones han llevado a los estudiosos modernos a acuñar para aquellos prototipos el nombre de “acordeón-juguete” o “acordeón romántico”⁸¹³.

Con los acordeones se servían unos pequeños métodos adaptados a su particular estructura de clavijeros cuyo listado sería casi interminable pero con un contenido musical similar de arietas, melodías de música romántica o sencillos bailes de moda⁸¹⁴. En la portada una imprescindible litografía con una escena burguesa de campo o salón con varones y féminas con sus instrumentos aleccionaba con el dónde y cómo debían de

813- MONICHON Pierre: *L'Accordeón*. Van De Velde, París, 1985, p. 38. Recuperamos la nomenclatura referencial francesa debido al peso específico de este país en el desarrollo del acordeón como ya se advirtió en la exposición del Capítulo I, 1.6. El triunfo del acordeón en París.

814 - Puede consultarse un ensayo de listado de estos métodos en MONICHON Pierre: (1985), p. 139.

usarse. Casi en todos los casos se vendían con su estuche de madera para protegerlas de humedades y golpes.

3.2.2. Melodeón⁸¹⁵ y acordeón bisonoro (incorrectamente llamados diatónicos) (Fig. 125)

En muy pocos años, desde 1870 hasta 1890, los fabricantes confluyeron en unos estándares formales y el acordeón adquirió la fisonomía externa con la que le identificamos hoy en día. Diversas circunstancias revolucionaron el mercado del acordeón entre las que destacamos:

- El cambio de orientación del mercado hacia las clases populares. Si hasta aquel momento habían sido objetos de venta en comercios exclusivos, pasaron a ser publicitados, distribuidos y comercializados por los grandes *trusts* de ventas de instrumentos europeos. Esto facilitó que tanto los grandes almacenes locales del ramo de la música pudieran ofrecerlos como almacenes de productos generales y pequeños minoristas que además se dedicaban a su reparación. La multiplicación de puntos de venta tuvo como consecuencia directa que un público cada vez más amplio, aficionados y músicos pertenecientes a las clases subalternas, pudieran adquirirlos progresivamente.
- El proceso de enriquecimiento armónico y sonoro del instrumento con prototipos de más notas y más juegos de lengüetas por nota en ambos clavijeros.
- La producción industrial del instrumento gracias a la asunción de un mayor número de procesos mecánicos en su fabricación con el consiguiente abaratamiento del precio de los mismos.

A partir de 1880, la demanda popular de acordeones se atuvo a las mismas coordenadas que el incremento del consumo y a la producción de objetos en serie en la sociedad de masas. Fundamentalmente se comercializaron dos modelos de acordeones. Por un lado, los de una sola fila en el CMD, llamados “melodeones” porque sostienen la pieza musical gracias a la puntuación de la melodía. Este tipo de acordeones se fabricó a lo largo y ancho de toda Europa para muchos aficionados bien fidelizados. Por el otro lado, encontramos los modelos de dos filas frecuentemente llamados "diatónicos" que, mayormente, empezaron a construirse a partir de 1890 también con un mercado en alza. Los documentos iconográficos de la época ofrecen un variopinto y amplio muestrario de usos y tipos humanos pertrechados con estos modelos que van desde el baile de cuadrilla hasta infantes mendigos, ciegos, músicos de calle, soldados, etc.

815- Respecto del uso del término "melodeón" atendemos a dos criterios complementarios: por un lado seguimos a SMITH, Graeme: "Accordion", en *The new Grove Dictionary of musical Instruments*. Macmillan Press, London, 1980; igualmente concedemos autoridad al uso habitual de esta nomenclatura entre los escasos especialistas en la organología del acordeón. También señalamos que en el monumental y referencial trabajo de BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales. Colecciones españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, (T. 1) 1999 y (T. 2) 2001, no se sigue este criterio. En la p.98 del T. 1 usa el genérico acordeón para dos melodeones, los nº 156 y 158, y también para un tercero que, en nuestra opinión, parece claramente un acordeón romántico que habría que datar con fecha anterior al s. XX al contrario de lo que se indica en la ficha. Así mismo, en la p.86 del T. 2 un craso error socava el encabezamiento de las fichas de los dos melodeones al presentarlos como bandoneones, una subfamilia del acordeón que poco tiene que ver con lo que allí se muestra. Prueba de que este modelo tuvo vida propia son los diferentes nombres distintos que tiene al de acordeón según los idiomas: en sudamérica se le llama "verdulera", en italiano se le denomina "organetto" y en portugués "harmonio".

Una característica esencial de ambos modelos de acordeón es que son “bisonoros”, es decir, al presionar un botón de los clavijeros la respuesta sonora son dos alturas tonales distintas (si se trata del CMD) o dos notas homófonas o dos acordes distintos (en el CMI), según se abra o cierre el fuelle. Con el tiempo se fue acuñando para los modelos de dos filas el nombre más específico de “diatónicos” pero que nosotros denominaremos "bisonoros"⁸¹⁶. Ya antes del paso al siglo XX, ambos modelos compartían una construcción más robusta y habían asumido la función de acompañar bailes locales con repertorios tradicionales y populares de rango armónico reducido. El gran estudioso del acordeón francés Pierre Monichon los engloba bajo el apelativo de “acordeones folklóricos”⁸¹⁷.



Fig. 125

Los materiales nobles como el marfil y las ornamentaciones y repujados que caracterizaron los modelos de la anterior producción artesanal se banalizaron, redujeron o simplemente fueron descartados. El nácar quedó restringido a los botones que pasarían a ser de hueso más tarde, y los repujados de madreperla que antes cubrían grandes superficies de las piezas se estilizaron hacia unos finos filetes que orlan algunos planos rectangulares para acabar, poco más tarde, desapareciendo convertidos en calcomanías salvo que se incorporaran a las taraceas de la marca. Todas estas piezas presentan un exterior de madera con un buen acabado en el que lo más destacable en el aspecto decorativo es el trabajo de calado del guardavávilas del CMD cuando lo hay (que también cumple la función de no amortiguar el sonido).

Igualmente destacan unas plateadas y sólidas cantoneras metálicas con la doble función de proteger las aristas de los instrumentos de los golpes indeseados y de alegrar con sus brillos y destellos la mirada de propietarios y comerciantes. En vez de estas protecciones, los modelos menos arropados han de conformarse con chapas plateadas y troqueladas, ya sin función estructural, eventualmente aprovechadas por el fabricante para dejar constancia de su marca.

3.2.3. Melodeones: descripción

Es un modelo básico de acordeón cuyo diapason consta de 8 ó 10 botones en el CMD, más otros dos botones llamados “básculas de armonía” en el CMI. Ocasionalmente, un

816-Aunque ya ha quedado explicado que los melodeones también son acordeones bisonoros, reservamos esta calificación para los modelos de dos o más filas que dan dos alturas tonales por botón porque los primeros ya tienen su lema. Sobre los diferentes significados de “diatónico” véase Glosario.

817- MONICHON: (1985), p. 58.

último botón en este clavijero sirve como válvula para el paso rápido de aire hacia dentro o fuera del fuelle. Accesorios imprescindibles son las correas: una pequeña tira de cuero adosada al yugo del CMD cuya finalidad es atrapar el dedo pulgar de la mano derecha y una franja colocada longitudinalmente al CMI que retiene la muñeca izquierda del ejecutante. Ambos puntos de sujeción de las manos conjuntamente con el apoyo sobre el muslo derecho, ayudan a construir una posición firme para la interpretación con el instrumento.

En el CMD, el diapasón de notas correspondiente al movimiento de cerrar el fuelle facilita: Mi2, Sol2, Do3, Mi3, Sol3, Do4, Mi4, Sol4..., y en el caso de su apertura: Fa2, Si2, Re3, Fa3, La3, Si3, Re4, Fa4... Además, en el CMI, uno de los botones da notas graves (bajos) y el otro sus acordes mayores en la octava superior. Al cerrar el fuelle suena la tónica y su acorde mayor, y al abrirlo la dominante y su acorde.

The image shows a musical score for a French melodeon. It features three staves: 'Bajo.' (Bass), 'Coro.' (Chorus), and 'Tenor.' (Tenor). The melody is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. Below the staff, there are 12 numbered circles (1-12) corresponding to the notes. At the bottom, there are two rows of boxes representing the piano keyboard: 'Tenor.' and 'Bajo.'. The 'Tenor.' row has 12 boxes, with the first 10 filled with numbers 1-10 and the last two empty. The 'Bajo.' row has 12 boxes, with the first 4 filled with numbers 1-4 and the rest empty. The notes in the score are: mi fa sol si do re mi fa sol la bi do re mi fa sol la do si mi. The piano keyboard correspondence is: Tenor: 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7 8 8 9 9 10 10 11 11 12 12; Bajo: 1 1 2 2.

Ejemplo 1. Correspondencia de clavijeros de un melodeón de sistema francés con ocho, diez o doce notas con el diapasón del piano. En la regleta inferior se indican con relleno las notas que se emiten cerrando el fuelle del instrumento y en vacío las producidas en su apertura.

Aunque es posible encontrar melodeones en numerosos formatos, suele ser característica común de este tipo de acordeón tener un fuelle partido en dos o tres tramos unidos mediante bastidores centrales. Al empezar a construir estos acordeones, los fabricantes replicaron las hechuras de los prototipos originales de mediados del siglo XIX, pero contruidos con pocas concesiones a “lo noble” en cuanto a materiales y delicadeza porque el mercado al que iban destinados era el de las clases populares. La fabricación en serie de melodeones perduró hasta finales del siglo XIX en muchos países europeos, momento en el que su demanda decayó por la competencia de los modelos con más prestaciones. Sin embargo, su uso ha perdurado en el tiempo y es corriente su utilización en músicas étnicas como la *Cajun* del sur de EEUU o la de Québec en Canada, por citar algunas de las más conocidas.⁸¹⁸

3.2.4. Acordeones bisonoros y mixtos: descripción (Fig. 126)

818- BILLARD, François & ROUSSIN, Didier: *Histoires de l'Accordeón*. Climats-I.N.A., 1991, pp. 216-246 y pp. 243-249; GIANNATASIO, Francesco: *L'Organetto: Uno strumento musicale contadin dell'era industriale*. Bulzoni, Roma, 1979; XX., “Harmonio” en *Recolhas Musicain da tradicao oral portuguesa*. Contralto, Lisboa, 1982 [Cuadernillo de disco].

Los acordeones bisonoros provienen de un desarrollo progresivo a partir de los melodeones gracias, sobre todo, al avance de las tecnologías del metal y de la madera que evolucionaron vertiginosamente desde 1850 en adelante. En efecto, con aquellas nuevas técnicas fueron construyéndose cada vez modelos más grandes, manteniéndolos, al mismo tiempo, livianos y manejables. Por otra parte, la ampliación del CMD por la adición de sucesivas hileras se consideró una gran mejora al disponer el ejecutante de más posibilidades tonales en cada golpe de fuelle, desbaratando, en gran medida, la tiranía que suponía una sola posición para cada nota en un determinado movimiento de fuelle. Este proceso fue llevado adelante exitosamente de acuerdo a la siguiente lógica: la segunda fila, la que queda hacia el interior del clavijero desplazada medio paso respecto de la separación entre botones de la exterior, reproducía el diapasón de la primera (la que ahora queda en el exterior del yugo), pero transportada a un intervalo de cuarta; es decir, si al cerrar el fuelle la primera nota de la fila exterior es un Do³, la primera nota de la segunda fila en el mismo movimiento del fuelle corresponderá a un Fa³, y así sucesivamente.

Por lo tanto, podemos afirmar que la génesis de la tablatura de un primitivo modelo de dos filas y diecinueve botones fue la superposición de escalas diatónicas sobre distintas tónicas; sin embargo, al considerar todas sus notas en conjunto, el instrumento ofrece un diapasón con cromatismos. Posteriores modificaciones fueron enriqueciendo con más alteraciones el diapasón resultante en los modelos de veintiuno y veintitrés botones y por ello, es nuestra opinión que deja de ser pertinente el nombre de diatónico para designar a estos acordeones pasándolos a llamar bisonoros.

La incorporación de nuevos tonos supone las siguientes ventajas:

1°.- En el diapasón resultante de un modelo de dos hileras aparece casi completa la escala diatónica en cada movimiento de fuelle.

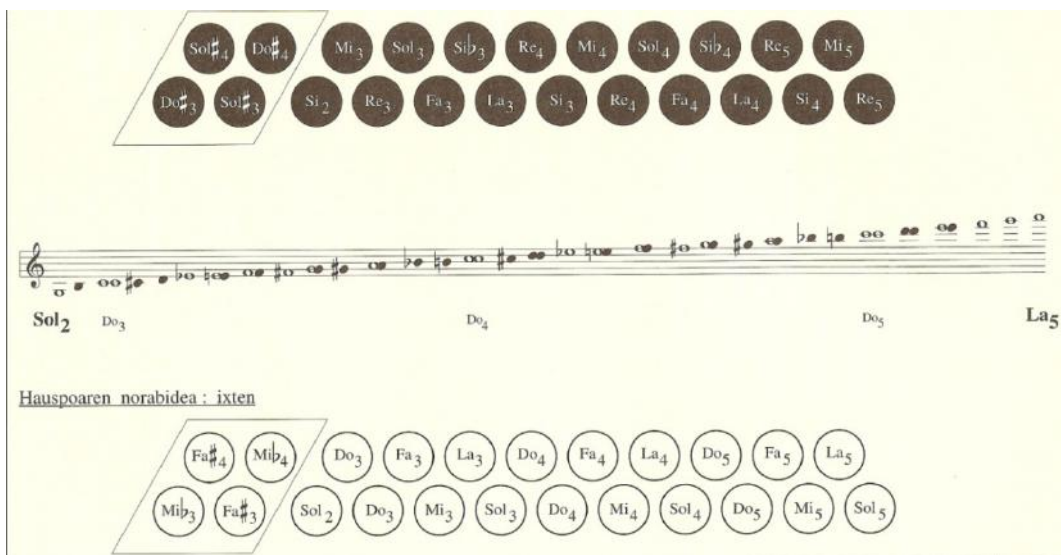
2°.- La disposición general de tríadas que ofrece cada hilera es muy favorable a la interpretación de música folklórica europea, a menudo bajo la tutela de los acordes de tónica y dominante, y, en este mismo sentido, facilita la interpretación en voces paralelas.

3°.- El aumento del número de posibilidades tonales agiliza la ejecución musical de la música de danza.

4°.- La lógica constructiva hace que aparezca el Sib dentro del clavijero, lo que favorece la interpretación en el ámbito musical de la Subdominante o en el uso de modulaciones Do/Fa, Fa/Do.

Aunque el modelo histórico más extendido de acordeón bisonoro es el de dos filas en el CMD con 19, 21 o 23 botones, los hay también de tres y más hileras. En el CMI, las posibilidades también son muy variadas; lo más frecuente son las dos filas con 8 o 12 botones en total, pero los hay de 1, 2 y 3 filas. Su diapasón consta de bajos fundamentales y bajos compuestos con acordes mayores y menores según múltiples

disposiciones porque en muchos países los adaptaron a sus preferencias específicas según la música que ejecutaban. Desde hace unos años, el modelo bisonoro completo - el conocido como "diatónico" 21/8- está conociendo un nuevo florecimiento en Europa arrastrado por la renovada popularidad de las músicas étnicas de raíz tradicional.



Ejemplo 2. Correspondencia del CMD de un Modelo Mixto o *Trikitixa* con el teclado del piano. Se basa en el sistema estándar de diecinueve botones de los modelos bisonoros más una ampliación de otros cuatro que introducen las posibilidades cromáticas. Las notas dibujadas en relleno de la parte superior se consiguen abriendo el fuelle y las vacías de la parte inferior cerrándolo⁸¹⁹

Dentro de nuestro entorno cercano hay otros dos modelos que gozan de buena salud como son el acordeón *schwyzois* de la Confederación Helvética⁸²⁰, y el usado hoy en día en el País Vasco, llamado modernamente *trikitixa*, definible como un acordeón mixto de 23 botones bisonoros en el CMD y 12 bajos monosonoros en el CMI con los bajos de bb, f, c, g, d y, a (sib, fa, do, sol, re y la) y los acordes compuestos siguiente: Bb, F, D, G, d y A (Sib, Fa, Do, Sol, re, y La). Procede de una adaptación local llevada a efecto a mediados de los años veinte supuestamente.

819- Diagrama tomado de GOZATEGI, Asier, CUEVAS, Ritxar & MARTINEZ DE GEREÑU, Oscar: *Soinu txikirako ariketak*. Gazteizko Trikitixa Eskola, Gasteiz, 1994, p. 153.

820- Sobre este último modelo puede consultarse ROTH, Ernst: *L'accordéon schwyzois, un instrument suisse de musique populaire. Adaptation française par A.O. Clerc et Georges Dussuet*. Aarau, AT Verlag, 1979.



Fig. 126

Como observamos, algunos modelos de este grupo de acordeones han perdido las características primigenias de ser “diatónicos” (refiriéndonos a relativo a la escala natural), bisonoros o ambas al habérseles añadido notas fuera de sus escalas diatónicas en los extremos de su CMD o una hilera completa de notas alteradas, o al haber ampliado el CMI con tres o más filas de bajos del sistema Stradella (“modelos semitonados”), etc. Pensamos que para todo este grupo es mucho más correcto el nombre de “modelos mixtos” cuya evolución pregona el sentido evolutivo hacia los modelos grandes o cromáticos desde esa función de modelos puente.

En cualquier caso, queremos subrayar un último aspecto constructivo de esos grandes grupos de modelos de acordeón – melodeones, bisonoros y mixtos- que en su momento supuso un punto de inflexión en la historia del instrumento: primitivamente, sus lengüetas fueron de latón y este material fue sustituido progresivamente a partir de 1905 por el acero con lo que los instrumentos ganaron en intensidad sonora, expresividad y duración de la afinación.

3.2.5. Acordeón cromático y acordeón piano (Fig. 127)

Desde el último tercio del siglo XIX, las exposiciones internacionales de París sirvieron de escaparate a nivel europeo para las novedades en prototipos de acordeón⁸²¹. Es por ello, y por la rápida expansión del baile *musette* y de las orquestinas a partir de 1900⁸²², que prototipos más sofisticados y con mayores prestaciones fueron desarrollándose y se aceptaron sucesivamente: son los comienzos del modelo “cromático”. La característica básica que distingue y aleja a estos nuevos modelos de los anteriores es que son unisonoros, es decir, cada botón (o tecla en su caso), produce siempre una sola nota independientemente del movimiento del fuelle en el CMD de 3, 4 o más filas. Compondrán el CMI cuatro o más filas ofreciendo bajos simples y compuestos. En sus inicios hubo muchas disposiciones distintas para ambos clavijeros, que el uso ha ido descartando hasta los tres sistemas actuales más conocidos: francés, belga y ruso.

Al mismo tiempo, y aunque ya en el siglo XIX hubo prototipos de acordeón que incorporaban un teclado al estilo del piano en el CMD, no es hasta bien avanzada la segunda década del siglo XX cuando se empezaría a comercializar acordeones con este clavijero, principalmente desde Italia, en competencia con los modelos cromáticos anteriormente reseñados. El teclado “de piano” supuso para muchos melómanos con conocimientos previos de técnica pianística una cierta facilidad de acceso al acordeón por las similitudes de la digitación; esta demanda del alumnado provocó un raudo trasvase de profesores de otros instrumentos. No obstante, el despliegue de un teclado piano con un número creciente de octavas obligó también a agrandar el tamaño general de los instrumentos, mientras que los modelos cromáticos compactaban el mismo ámbito musical en un volumen más reducido.

Monichon sostiene el apelativo de “tiempo del acordeón tradicional” para este gran periodo que comienza con el siglo XX. Aunque hasta aquí habíamos seguido su nomenclatura categorizante, a partir de esta fecha no podemos considerar su periodización adecuada fuera del contexto francés. En efecto, dentro de la particular evolución de la música tradicional y popular francesa, el baile *musette* dio lugar por esas fechas a todo un género musical de hondo arraigo, basado en instrumentos específicos de la familia de la doble lengüeta y en repertorios anteriores como ya describimos en el Capítulo I. Coincidiendo con la vorágine de los años conocidos como la “*belle époque*”, las connotaciones identitarias de aquel género, con sus organologías y repertorios específicos, han llevado a que permanezca asociado a fenómenos socio-musicales no exportables a otros países. Delimitar los primeros lustros del siglo XX como época del

821- MONICHON: (1971), p.61. Es de sobra conocida la importancia que tuvieron las Exposiciones Internacionales y Nacionales como escaparates de novedades industriales y comerciales. La Exposición Nacional organizada en Madrid en 1842 marcó un hito para el acordeón en la Península como puede comprobarse en RAMOS MARTINEZ, Javier: “El Acordeón: origen y evolución”, en *Revista de Folklore* (173, 1995), p. 156. Igualmente sucedió en la de Zaragoza de 1882, según ALGORA AGUILAR, Esteban: “El Acordeón en la España del s. XIX”, en *Música y Educación* (46, 2001), pp. 63-103

15- VACHER, Emile: “La verdadera historia del Baile Musette”, en *El Acordeonista* (1952), p.8; (1952), pp. 11-12 y (1953), p.8. ; LARUE, Nathalie: « L’Accordéon : Dossier », en *Disc International* (1990), pp. 77-95.

“acordeón tradicional”, un calificativo tan polisémico en cualquier caso, se vuelve harto confusa para el País Vasco, por varias razones que ya se explicarán.



Fig. 127

3.2.6. Acordeón de concierto

Aunque el acordeón alcanzó el techo de popularidad y de número de ventas de instrumentos durante los años treinta en gran parte de Europa, Rusia incluida, la persistencia de algunos fabricantes en la mejora tecnológica del instrumento hizo que éste no se estancara en lo logrado hasta esa fecha. Son fruto de esta dinámica inquietud la aplicación de diferentes novedades al acordeón, como el mecanismo transformador de bajos de Scandalli de 1929, los bajos cromáticos de Piermaría de 1933, el acordeón de clavijeros idénticos o “harmoneon” de 1948 de Busato, y muchos más. Todas estas novedades van encaminadas hacia un nuevo horizonte: el de proporcionar y enraizar un “acordeón de concierto”. Su uso no se extiende por Europa hasta 1970, más o menos, y llega tímidamente al País Vasco a comienzos de los años noventa. Serían impulsores del mismo la entrada de los estudios oficiales de acordeón en los Conservatorios y la enorme afición de los acordeonistas vascos por participar en concursos internacionales. Pero otear este horizonte moderno del acordeón excede nuestras competencias.

3.3. El acordeón en Euskal Herria

3.3.1. Estado de la cuestión

Una vez considerado someramente el desarrollo histórico del acordeón en general en Europa, centramos nuestra visión en el País Vasco. En este cambio de escala, el relieve más indiferenciado del mapa europeo, cobra una nueva dimensión al quedar resaltada

una topografía más contrastada. Este cambio de perspectiva nos permitirá acceder a un análisis más atinado de los fenómenos concretos atribuibles al proceso que acompaña al instrumento.

Desde su origen europeo, tanto la popularización del instrumento como su incardinación dentro del entramado festivo de los distintos territorios peninsulares fueron muy disímiles como parecen demostrar los escasos estudios con trabajo de campo sobre usos folklóricos que los últimos años van viendo la luz. Efectivamente, aunque el acordeón tuvo una aparición fulgurante organológicamente hablando en exposiciones, almacenes y escaparates internacionalmente, en la Península no dejó de ser un instrumento que, salvo excepciones geográficas, solo logró hacerse un hueco residual. Con una apertura tan débil no tuvo fácil entrar a competir con los otros instrumentos romeros consolidados desde antaño en el baile popular⁸²³. Si excluimos a los ejemplares de acordeones románticos y hamoniflautas⁸²⁴, dos son los productos estrella que a finales del siglo XIX desembarcaron en la Península: los melodeones y los acordeones bisonoros.

Como lava ardiente de volcán vertida sobre malpaís o como semilla evangélica en terrenos ávidos o impropios, los acordeones fueron llegando al País Vasco a cuentagotas lo que no impidió que en unos pocos años su éxito llegara a ser fulgurante. Rastrear sus primeros pasos entre sus gentes nos ha obligado a ser cautos y a manejar mucha documentación escrita de carácter literario con las dificultades del género que ya se apuntaron.

De pocos años a esta parte se han publicado monografías sobre algún modelo o sobre acordeonistas históricos con planteamientos a menudo más próximos a lo literario, conmemorativo, anecdótico, hagiográfico o narcisista, que al rigor científico⁸²⁵. En general, nos mantendremos al margen de esta bibliografía que sólo circunstancialmente intersecciona con los años de nuestro estudio.

823- Confirman el papel secundario del acordeón artículos como el ya citado de ALGORA, Esteban: (2001); y monografías autonómicas como los de: MARIMON I BUSQUE, Fransec: *Métode d'acordió diatònic. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1987, p. 31 y fuentes iconográficas del mismo; CASTRO, Félix: "Dúas referencias sobre o acordeón na Galiza do século XIX no xornal O Tío Marcos da Portela e a súa contextualización no ámbito da evolución do instrumento en Europa", en *Murgía* (4, 2003), pp. 47-70; ROMERO, Roberto Diego: *La gaita cántabra. Estudio musicológico en el occidente de Cantabria*. Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007, p. 75; JIMENO GIL, Julio: *250 Acordeonistas de Castilla-La Mancha*. Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha, Madrid, 2010; HERMOSA, Gorka: *El acordeón en Cantabria*. Fundación Botín, Cantabria, 2012. El libro de RAMOS MARTINEZ, Javier: *El acordeón en España hasta 1936*. Edición del Autor, San Sebastián, 2009, refunde materiales propios de 1995 y aunque centrado en la época de nuestra investigación pierde fuerza por su intención enciclopédica.

824- "Harmoniflauta": Véase Glosario en Anexo. Esta familia y el acordeón romántico quedan fuera de nuestra investigación.

825- BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988; BERGUICES, TAPIA & HARANA: *Gelatxo*. Elgoibarko Udaletxea, Elgoibar, 1990; AGUIRRE FRANCO, Rafael: *Trikitixa*. Martín musika etxea, Billabona, 1992; IZAGIRRE, Koldo: *Elgeta: Sasiaren sustraia*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2001; ARISTI, Pako: *Gelatxo: soinuaren bidaiak luzea*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2001; AMURIZA, Xabier: *Rufino Arrola: Vulkanoren Atzamarrak*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2002; ARANBARRI, Iñigo: *Sakabi: soinu txikiaren handitasuna*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2003; GANTZARAIN, Xavier: *Epelde: mende baten soinua*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2004; RAMOS MARTINEZ, Javier: *Zumarragako Trikitixa eta bere ingurua (1920-2004)*. Zumarragako Udala, 2004; MENDIZABAL, Antxiñe: *Zumarragako Trikitixa: trikiti doinu kaletarra*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2005; IRIONDO, Joxemari: *Urrestillako Trikitixa: Auntxa eta Iturbidetarrak*. Euskal Herriko Trikitixa Elkarte, Zarautz, 2006.

Como una primera línea argumental queremos aclarar que las distintas velocidades de los procesos socio-económicos que impelieron a cada territorio de Euskal Erria hacia la sociedad industrial se reflejaron claramente en la evolución de los distintos fenómenos asociados al instrumento⁸²⁶. En este sentido, son hechos constatables de la diferencia entre Bizkaia y Gipuzkoa los disímiles repertorios adaptados y adoptados, los distintos modelos de acordeón asimilados o la pervivencia de diferentes tipos de romería que, analizados bajo el prisma de una investigación rigurosa, podrían dar aliento a esas afirmaciones.

Como muestra un botón. Es ampliamente conocida la diferencia entre Bizkaia y Gipuzkoa en cuanto a los fenómenos de inmigración interna y externa que se agudizaron acabada la guerra civil. Su correlato en el mundo del acordeón es complejo: mientras que en Gipuzkoa se consolidaban las segundas y terceras generaciones de acordeonistas de todos los modelos, en Bizkaia desaparecían los intérpretes del acordeón pequeño. Salvo contadas excepciones, los músicos de los modelos grandes – que en Bizkaia se decantaban por el modelo piano mientras que en Guipúzcoa se generalizaba el cromático- abandonaron progresivamente las romerías para derivar hacia otras actividades alternativas al mismo tiempo que unos pocos escogidos entre ellos, se abrían paso como profesionales de la enseñanza académica del instrumento tras los momentos de gloria que habían disfrutado durante los años cuarenta y cincuenta sobre los escenarios en concursos y conciertos.

3.3.2. Fuentes para una cronología del acordeón desde su introducción en el País Vasco hasta 1937

El propósito de este apartado es hacer un recorrido por los hitos de la historia del acordeón en el País Vasco ordenados según el año de aparición que habíamos manejado con anterioridad a esta investigación en diferentes artículos y monografías sin traspasar la frontera del año 1936. Dado que hasta el momento no disponemos de ningún trabajo sistemático académico sobre este tema, servirán para esbozar un primer acercamiento a lo que sería una cronología histórica del acordeón en la vertiente española del País Vasco.

Esta panorámica general, en la que recogemos instantáneas documentadas sobre cambios que atañen al acordeón, obrará como mapa comparativo y referencial respecto de los materiales novedosos surgidos del estudio de La Casilla de Bilbao y del Valle de Arratia. No nos cabe duda de que la coincidencia o disparidad de ritmos en cuanto a la tolerancia, ralentización y volcado del instrumento en el entramado de la amenización de la fiesta entre ambas referencias casos puede ser altamente iluminador para reconocer las claves internas del proceso de expansión del acordeón por el territorio.

Con todo, no queremos caer en la identificación entre “la palabra” y “la cosa”: que aparezcan referencias documentales al instrumento en determinado tiempo no ha de

826- Una introducción sobre el despegue económico y la diferente evolución industrial entre Gipuzkoa y Bizkaia para el periodo 1898-1930 puede consultarse en GARCIA DE CORTAZAR, Fernando, & MONTERO, Manuel: *Historia contemporánea del País Vasco*. Txertoa, San Sebastián, 1984, pp.75-97.

indicar el momento exacta de introducción del mismo, sino la fecha *post quem non*. Con ello, disponemos de una orientación cronológica preciosa que deberemos entender, en todo caso, como la fecha de entrada del acordeón en el campo de interés de la cultura escrita.

Por otro lado, los autores de quienes se han bombeado los datos, el realismo o ficción del género del que provienen y su proximidad o lejanía cronológica a los hechos reflejados, han sido variables a considerar a la hora de valorar la verosimilitud de fechas lugares e instrumentos. Mientras que aportamos casi todas las referencias al acordeón que conocemos correspondientes al siglo XIX (sin incluir los avances del trabajo presente), en lo que respecta al periodo acotado del siglo XX, aunque no son legión, daremos una selección en función del siguiente programa: textos que aseveran el despliegue extenso por el territorio vasco, textos que atañen a su consideración crítica y textos de interés organológico porque atestiguan el uso de los distintos modelos.

3.3.2.1. Siglo XIX

.- Hasta el momento presente en que arrancábamos con este estudio, la primera referencia que se manejaba sobre el uso del acordeón en el País Vasco venía recogida en la revista *Euskal-Erria* de 1882. Con ella nos adentramos en el espacio específico de la romería vasca y en el momento en que comenzaban a adquirir cierta visibilidad estos instrumentos advenedizos, corría 1882:

“El tipo que ofrecemos esta tomado del natural por nuestro colaborador A. Morales de los Ríos en una de las romerías tan frecuentes en Gipuzkoa, en las que nunca falta el tradicional tamboril por más que en nuestros días la *Filarmónica* o *Manucordio* instrumento importado de los pueblos del norte va invadiendo nuestro país con harto pesar nuestro y generalizándose en tales proporciones que amenaza con derrocar en un plazo no largo al primitivo y sencillo silbo y al *tun-tun* característico de los vascos.”⁸²⁷

Aunque el autor del texto se conformaba con una "M" como firma, es plausible que tal inicial correspondiera a José Manterola Beldarrain (Donostia, 1849-1884) que era en aquel momento el director de la revista *Euskal Erria* y conocido, entre otros desempeños, como destacado folklorista. El comentario “nuestro colaborador” inserto en el artículo orienta hacia una pluma muy próxima a la casa. En nuestra opinión, el tono lastimero no ha de quitar veracidad a la descripción sobre el estatus que iba adquiriendo el acordeón paulatinamente.⁸²⁸

. – De la misma revista *Euskal-Erria* era otro artículo de 1889 firmado por Juan Carlos Guerra (Arrasate, 1860-1941), escritor y genealogista que describía el acordeón en medio del tumulto festivo de la romería más emblemática de Bizkaia. Es la primeras referencia sobre el instrumento en el interior de Bizkaia e imitando un estilo que nos

827- M. [MANTEROLA?]: "Croquis vascongados", en *Euskal-Erria* (T.V, 1882), p. 253.

828- Sobre "Filarmónica" y "Manucordio" se discutirá algo más adelante cuando abordemos en este mismo capítulo 3.3.3. *Lexicografía del instrumento*.

recuerda al del género de viajeros del siglo XIX, narra la visita del autor al Santuario de Urkiola el día de la fiesta de los Santos Antonios, acompañando a los romeros que ascendían hacia el puerto entre el Izpiste y el Orisol desde Arrasate:

"[Mi asistente] en cuyas manos vibraba con rítmica armonía una resonante pandereta comprada ad hoc en las ferias de Bergara... Ya nos vamos acercando..., ya se perciben también los acordes de las dulzainas y tambores, cuatro pasos más y estamos en Urkiola... En segundo lugar está libre el espacio para los amantes de Terpsícore resonando sin cesar los más variados instrumentos, desde el chistu (sic.) de antiguo abolengo vasco hasta la guitarra de moruna cepa y desde el histórico tambor al novísimo acordeón."⁸²⁹



Fig. 128

Lo que percibía Manterola como "invasión del acordeón" era en Guerra, siete años más tarde, "novísimo acordeón" señal de los diferentes ritmos de introducción como si de un periodo de incubación se tratase. Suponemos que los acordeonistas noveles durante ese lapso de tiempo hurgarían en el intríngulis del instrumento para no hacer un ridículo absoluto al aparecer en público. Nos puede situar en este ambiente festivo el magnífico cuadro de Díaz Olano (Vitoria-Gasteiz, 1860-1937) "Vuelta de romería del Calvario (de Urkiola)" (Fig. 128) de 1903, no sólo por lo sobresaliente de su tamaño (208 x 308 cm.), sino por la sensación dinámica que trasmite, acorde con el texto anterior.



Fig. 129

.- Ilumina y contrasta entre tanto texto, otra imagen absolutamente extraordinaria en el País Vasco como hallazgo y antigüedad que da sustancia al instrumento del que venimos hablando en dicho tiempo: "Cuadrilla de Alsasua 25-III-1889" (Fig. 129). La

⁸²⁹ - GUERRA, Juan Carlos de, "La romería de San Antonio", en *Euskal-Erria*, (T 20, 1889), pp. 553-561.

pista de la fotografía se la debemos al acordeonista Enrique Fernández de Garaialde "Enrike Zelaya" (Altsatsu, 1939) que en su LP "Navarra" de 1978 comentaba haberla visto colgada en la pared de una sociedad local entre las notas de su carátula. Comenzadas las pesquisas y una vez localizada, Goikoetxea un aficionado *altsatsuarra*, nos consiguió la copia para una exposición sobre la historia y entorno del acordeón.

La escena es un retrato de conjunto en un exterior pero su lejanía en el tiempo ha relegado al olvido personajes y motivo. Nueve jóvenes que parecen gozar de cierta posición social han adecuado su vestimenta a la elegancia que requiere un evento en el que celebran la apoteosis de la comensalidad del norte: tras comida y postre suculentos, se tercián café, copa y puro a cuyo disfrute se predisponen todos. La importancia de la reunión quedaba justificada por la presencia del fotógrafo, sin duda apalabrado de antemano y venido para la ocasión, que con las herramientas de su oficio dejaba constancia icónica del hecho incrustándolo en el espacio y el tiempo relativo al garrapatear esos datos en el negativo original de cristal.

La singularidad del caso se agudiza ya que a la derecha de la imagen, claramente inserto y mostrado como un elemento del nuevo tiempo al que ellos pertenecen, se exhibe un acordeón. Es un ejemplar de melodeón de 10 botones, lengüetas de latón y báscula de armonía (a veces es decorativa y otras real), de fuelle partido y de buen tamaño con las decoraciones habituales de la época. Tanto la fecha de la fotografía como el instrumento dan congruencia a la argumentación que se ha sostenido en cuanto a mercado y usos de dicho modelo, y definen las coordenadas organológicas de los estadios previos a 1910. Así mismo, dada su escasa sonoridad habitual, la foto nos aproxima al entorno en el que resultaban prácticos estos acordeones y en el que adquirieron verdadera relevancia social: el ambiente de cuadrilla.

.- Avanzamos como mera indicación que antes de fin del siglo XIX, la publicidad de la venta de acordeones en Bilbao comenzaba a ser moneda corriente en almacenes como Montoro, Dotesio, Araluce, Vda. Aznar y Almacenes Amann de los que se dará cuenta en la investigación sobre el baile de La Casilla. Estos hallazgos documentales que constatan la existencia de puntos de venta cuando el acordeón se hallaba en su pubertad en el País Vasco nos parecen de importancia crucial ya que con ellos se completa el círculo necesario (aunque no suficiente), para que se dé el ejercicio público de la música: Instrumento/músico/mercado.⁸³⁰

.- De 1892 es el método titulado *El Universal: Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado*, escrito por Manuel Baquero y Lezaún y publicado en Bilbao precisamente por el editor Dotesio por lo que estaría disponible en sus tiendas del Casco Viejo. Este método había sido premiado en la Exposición Aragonesa de 1888. En su 7ª edición (1892) Baquero afirmaba “llevar 15 años dedicado a la reparación, reforma, enseñanza y publicación de varios métodos, en la intención de facilitar el desarrollo del instrumento”; también se enorgullecía de “ser uno de los primeros aficionados al instrumento en dicha ciudad [se estaba refiriendo a

830- Como ya se discutió al hablar de la Dulzaina metálica y la Gaita navarra en Cap. II, 2.2.2.1.6. Dulzaina.

Zaragoza]”⁸³¹. En su libro *Zumarragako trikitixa eta bere ingurua (1920-2004)*, Javier Ramos amplía informaciones sobre Baquero anteriores en fecha a la presente. Incluye la portada de BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Nuevo y sencillo manual del compositor y reformista de acordeones MBL. Mecanista y primer acordeonista español*. [Edición del autor?] Primera edición, Tipología de Comas, hermanos, Zaragoza, 1883. Sobre él comenta:

*"Eskuliburu bat da, 87 orrikoa, eta datu eta xehetasun pila itzela eskaintzen digu eskusoinuak zaindu, konpondu edo afinatzeko moduari buruz. Egileak berak dioenez, garai hartan Espainian zeuden eskusoinuak Austria, Prusia eta Alemaniakoak ziren."*⁸³²

Al no citar procedencia del mismo, no podemos confirmar si estamos tratando de dos versiones del mismo original, aunque, si nos dejamos guiar por los datos que expone *a priori* diríamos que no.

.- Desde Otxandio, el otro extremo del territorio vizcaíno, "Un suscriptor" enviaba en 1893 la crónica de un *charivari* que ya ha sido comentado al comienzo del capítulo presente. Como se verá en el siguiente extracto de la copia textual el acordeón es mencionado en su clásica denominación vizcaína:

"Verificada la boda, durante la cual la novia estuvo muy ruborizada se puso en marcha la comitiva en la siguiente forma: 1º Una bandera. 2º Una banda de música compuesta de guitarras, filarmónicas y tamboril y todo el personal de herreros en traje de gala, digo de taller, con su correspondiente acompañamiento de mujeres y chiquillos, todos con grandes cencerros, latas, etc."⁸³³

.- Una vez descerrajada esta cita en comandita con la siguiente se patentiza que el instrumento comenzaba a compartir funciones en un espectro más amplio de la socialización popular sonorizada y no ciñéndose solo a la romería. También inédita como la anterior es otra estupenda referencia al acordeón entroncando en la fiesta cuadrillera de por sí. Contamos con la descripción de una "noche electoral" de aquellas primeras elecciones democráticas (por llamarlo de alguna manera) que fue vivida por el pintor Adolfo Guiard (Bilbao, 1860-1916) en 1896, y contada por Orueta. Se trataba de los sufragios para diputados a Cortes por el distrito de Markina conteniendo Francisco Rodas y Eduardo Aznar (para quien trabajaba Guiard en ese momento); la escena transcurría en un local electoral próximo a una estación del ferrocarril en Durango:

"De cada pueblo venían a Berriz o a Bilbao, donde estaban los candidatos, comisiones señalando la última donación colectiva..., se trataba de puentes, caminos, cementerios, lavaderos, etc. No pagaderos por el estado sino por los candidatos mismos o de simples cantidades alzadas que debieran tener esos

831- ALGORA AGUILAR: (2001), p. 83. El documento se encuentra en la Biblioteca Nacional MP/2805-10.

832- "Es un manual de 87 páginas, que ofrece muchos datos y numerosos detalles concretos sobre cómo cuidar, arreglar y afinar el acordeón. Como dice el mismo autor, las acordeones que había en España eran de Austria, de Prusia y de Alemania" [Traducción del presente autor]. Citado en RAMOS MARTINEZ: (2004), pp.40-41.

833- N.B. (3-II-1893).

destinos o en su defecto el del simple reparto entre los electores... (Al anochecer) en el centro en cuestión montado a modo de oficina había tumulto y una atmósfera azul y gruesa que apenas podía atravesar la luz de un quinqué de petróleo... Había comisionados de dos o tres pueblos. Una caja de botellas de Rioja abierta y varias botellas en mano... Se cantaba el *Boga boga* a gazzate abierto..., baúles con dinero para devolver al otro candidato... Unas cajas de cigarros puros abiertas, vasos, abrigos, palos, sombreros y boinas..., paquetes de cohetes, y por encima de todo y como para asfixiarse, paquetes de candidaturas que, en cada canto o estrofa de los cantos se echaban al aire desparramándose en todos los sentidos y cubriendo casi a las personas. El *Boga boga* alternaba con una filarmónica y al paso de los trenes se cogían cohetes a granel y un puro encendido quemándolos en la estación ante el terror de los viajeros. Hubo una riña dentro y uno tiró al otro un talonario rompiendo un cristal, el quinqué dio un suspiro largo y se apagó, pero el de la filarmónica siguió tocando hasta las siete de la mañana y abriendo a tientas cajas de botellas y cohetes continuó la fiesta."⁸³⁴



Fig. 130

.- Repasando la situación del instrumento más allá de los límites vizcaínos, podemos constatar, así mismo, su expansión progresiva por Gipuzkoa en comentarios de Marcelino Soroa (Donostia, 1848-1902) más allá de los juicios de valor que su pluma distribuía sobre los textos en función de sus presunciones. Se le atribuye a Soroa la creación del moderno teatro en euskera habiendo sido un prolífico articulista en periódicos locales y en la revista *Euskal-Erria*. Corrían al viento los sones de la romería de Loiola barrio cercano a Donostia en 1894 y el risueño espectáculo que describía zozobraba al recalar en los instrumentos que fomentaban la algarabía ya que con inusitada acritud espetaba los siguientes comentarios:

“Do quiera se oyen esos ingratos instrumentos de inverosímil nombre [acordeón] y que sustituyen desventajosamente al patriarcal *shashi-damboliñ*⁸³⁵. Me desconsuela el prurito de andar en coche. Me desconsuela la adopción de esos

834- ORUETA, José de: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1952 [1929], p.296; suponemos que se trata de Adolfo por la amistad que les unía. La anécdota se refiere a las elecciones de 1896 como se comprueba en FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco*. Turner, 1975, p.107.

835- "Shashi-damboliñ" y luego "Tun-tun": sinónimos de tamborilero. Véase Glosario

inarmónicos chismes que se estiran y se encogen. Y me desconsuela la preferencia que muchos dan al jugo del lúpulo sobre el zumo de manzana. Las razas degeneran...⁸³⁶

Al hablar de los “chismes que se estiran y se encogen” estaba describiendo claramente el acordeón. Por desgracia, no sabemos a ciencia cierta a qué “inverosímil nombre” del mismo se estaba refiriendo; únicamente podemos especular, siguiendo el hilo del artículo, que podría resultarle contradictorio que se le denominara “filarmónica” (si es que a ese nombre quería referirse y él lo traducía como “amigo de la armonía”) cuando él lo estaba percibiendo como “inarmónico”. En el semanario La Unión Vascongada donostiarra y con fecha del 27-III-1894, también aparecía otra gacetilla en la que se quería transmitir el ambiente de esta misma fiesta abundando en más datos sobre sus músicas. El autor, muy en la línea de Soroa (quizás él mismo), se despachaba con parecidos denuestos para el acordeón al que esta vez se nombraba directamente:

“Desde el clásico *ttun-ttun* hasta el insoportable acordeón, instrumento detestable y nada grato, hasta la popular y nacional guitarra, hubo música en la plaza y se bailó hasta la puesta de sol con verdadero delirio, después de apurar las provisiones de boca que en repletas cestas trasladaron los romeros a la popular pradera.”⁸³⁷

.- Y del otro lado de la divisoria de aguas cantábrica hay también noticia de que en Nafarroa iba reproduciéndose el mismo fenómeno de aculturación musical. Para cuando Aranzadi constataba la presencia del acordeón en la costa en su tardía reflexión de 1905, el acordeón ya era simiente expandida por toda la zona vascófona de Nafarroa -“la montaña” como ya entonces gustaban nombrarla los escritores más afectos a idearios integristas-, en quienes desataba furibundos vituperios. Con una perspectiva mucho más abierta y profunda sobre los cambios que venían produciéndose desde hacía más de una década tanto en la Nafarroa transpirenaica como en todo Iparralde, Charles Bordes regalaba las siguientes observaciones en 1899:

*"Enfin je dois nommer la gaita ou flageolet en cuivre, aux sons aigres et stridents. Ceux que on assiste aux fêtes de la Tradition basque a Saint-Jean-de-Luz, en 1892, n'ont pas oublié cette criante musique que les réveillait chaque matin. La gaita remplace la flûte dans les mains et aux lèvres des tambourinaires, surtout en Navarre... Le violon du ménétrier est a peu près inconnu au Pays Basque. Je n'en ai rencontré qu'un seul à La Madeleine, près de Sain-Jean-le-Vieux. Quant à l'accordéon, si commun dans les pays de musique populaire, comme la Norvège et le Tyrol, il est très peu adopté au Pays Basque. Mais le piston nous menace !"*⁸³⁸

836 - SOROA, Marcelino: "A Loiola, a Loiola", en *La Unión Vascongada* (¿?, 1894), citado en <http://www.trikimailua.com>.

837- SOROA, Marcelino, en *La Unión Vascongada* (27-III-1894).

838- BORDES, Charles: "*La musique populaire basque*", en VVAA.: *La Tradition au Pays Basque*. Aux bureaux de la tradition Nationale, Paris, 1899, p.358. Unos datos parciales para entrever la expansión del acordeón por Nafarroa pueden consultarse en ARANBURU URTASUN, Mikel: "Folklore festivo del valle de Arce. Aplicación por el grupo

Dos periódicos navarros, aunque de acuerdo en muchas cuestiones como la de prohibir los bailes de parejas y el mismísimo acordeón, se enredaban en peleas de gallos por los matices. En Pamplona-Iruña el Eco, de tendencia tradicional conservadora, y el Diario de Navarra, portavoz del tradicionalismo carlista e integrista, polemizaban sobre instrumentos como *ttuntunes* y gaitas, o piezas como jotas, *Aurrreskus* y contradanzas quedándose en el plano de lo folklórico para no entrarle a huesos más indigestos como el Euskara, lo Étnico, lo Identitario o el Nacionalismo que empezaban a revolver en el gallinero navarro. El asunto que había desatado las iras del Diario era que en Irurita (valle de Baztan) habían tenido que contratar a gaiteros de Pamplona por no encontrar tamborilero en la zona.

Aunque en última instancia apareció uno y hubo espacio para todos, la bronca de unos ignorantes por la defensa del presunto territorio musical exclusivo era una necesidad ya que el traspaso musical no tenía nada de novedoso no solo por las referencias de siglos pasados sino porque lo acabamos de ver citado por Bordes quince años atrás en el tiempo. Diario de Navarra y Eco se ladraban así:

"El Eco no encuentra justificación al escándalo del Diario que sólo compartiría sí de lo que se tratara [en Irurita] fuera de fomentar el *agarrao* y su embajador el Acordeón, al que llama: "instrumento desagradable, enemigo irreconciliable del divino arte y con razón llamado *infernuco aspua* (sic.)...". Desde el Diario de Navarra se le contestaba que: "... se adhiere a las consideraciones sobre el *agarrao*: Por nosotros ya puede usted empezar a encender la hoguera para reducir a cenizas todos los acordeones existentes en la montaña."⁸³⁹

Buscando por el sur navarro encontramos al estellés Julián Romano (1831-1899) de joven esquilador trashumante. Fue un gaitero muy reconocido que seguramente en sus periplos conoció el acordeón por influencia aragonesa. Músico ilustrado con proyección en la enseñanza quiso dar cobertura a todas las posibilidades laborales que se le presentaron y recogió en un método lo referente al acordeón antes de acabar el siglo XIX. Podemos suponer que algunos de los antiguos acordeonistas de Estella se habrían contando entre sus alumnos⁸⁴⁰:

"Como docente hablaremos de él según los legajos y papeles musicales que se han conservado en el Archivo Municipal de Estella. De su puño y letra, Estella ha heredado de su patrimonio musical y personal cuatro métodos instructivos para cuatro instrumentos diferentes: violín, bandurria, acordeón y guitarra. Esto

Ortzadar de un cuestionario etnográfico sobre la fiesta tradicional", en *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de sección, Folklore* (3, 1990), pp. 159-198.

839- SANCHEZ EKIZA, Carlos: "Dos polémicas sobre música tradicional en la Navarra de principios de siglo", en *Txistulari* (168, 1996), p. 21. *Eco de Navarra* (7-VI-1908) y *Diario de Navarra* (10-VI-1908). "Infernuco aspua": fuelle del infierno, N. d. autor.

840- El acordeonista más antiguo que llegamos a entrevistar en Estella en 1985 fue Luis Usua Alenparte (Estella 1911-¿?). Se consideraba músico culto porque había estudiado violín en una academia. Sus dotes naturales le facilitaron el aprendizaje del acordeón mixto y del modelo piano después. Recordaba que entre las estanterías de la tienda de instrumentos musicales de Isaac Sola hubo un acordeón mixto con el que aquel solía tocar.

es suficiente para asegurar su dominio en el manejo de los cuatro instrumentos musicales."⁸⁴¹

.- Fuera de los límites del País Vasco la expansión del acordeón iba afectando a otras comunidades vecinas. En el interior de la montaña cántabra más allá del occidente vizcaíno, el acordeón iba solapándose a los instrumentos de uso tradicional, requisando hinterland y repertorios al violín, la zanfoña, la flauta de tres agujeros (pito) y la flauta travesera. Gracias a la fuerte influencia asturiana, en aquellas comarcas fronterizas del occidente la gaita de odre sobreviviría al envite durante varias décadas más:

"La romería se iba acabando, despedazándose, quedando, únicamente un baile prosaico de acordeón y el inacabable y poético de las panderetas. El vientecillo decía a los romeros... Y nos sentimos hasta última hora ansiosos de beber todo aquel goce espiritual de aquella romería que se acaba. Que por cierto tuvo verdadero fin campurriano, porque detrás de mí vinieron cantando aires de la tierra unas muchachas de no sé qué pueblo vecino."⁸⁴²

.- Regresando a territorio vasco, un personaje que no da noticias sobre el acordeón aunque se le ha de presuponer ya rampante por el País Vasco fue Pierre Loti (Rocheport, 1850- Endaia, 1923). Su nombre real Julien Vianda y como mariscal de la Armada francesa participó en varias campañas en Extremo Oriente para más tarde acabar destacado en Lapurdi (País Vasco francés). Hombre extravagante y amante de lo exótico, además de un buen literato llegó a pertenecer a la Academia Francesa. Entre sus escritos hay narraciones de viajes por Marruecos y Arabia, numerosas crónicas entre las que se cuentan *El País Vasco visto por P. Loti* (1892) y *Figuras y cosas que pasaron* (1894) ambientadas en ambas orillas del Bidasoa y la muy conocida novela romántica *Ramuntcho* (1897) ambientada en Iparralde.

Al cabalgar entre muchos mundos su amplia cultura musical le capacitaba con criterio y lucidez suficiente como para matizar la interpretación al piano de las obras de Liszt o como para identificar que la cornamusa fue llevada por los bretones a Asia en la guerra de los franceses contra China. Desde su perspectiva fue un meticuloso observador y transcriptor de sus vivencias entre los vascos y reseñó bastantes anécdotas musicales de encuentros con rondas de cuestación navideñas, ciegos con guitarras, bailes de boda al son del tamboril, bailes suletinos con tambor y *txirula* ("especie de siringa", decía él)⁸⁴³, bailes de espadas o charangas de metal. Son llamativas por el contraste que ofrecen sus opiniones sobre la manera de "cantar nasal" de los vascos, el "sonido árabe" del tamboril, el que le resultara "raro" el personaje de Iparraguirre, mientras que no desdeñaba listar los géneros musicales que llegaban a sus oídos: fandangos vascos, habaneras, zortzikos de cinco tiempos, seguidillas, malagueñas, marchas,... Como si aún

841- VILLAFRANCA BELZUNEGUI, Rosa: *Estella y su música. Julián Romano Ugarte*. Edición del autor?, Estella, 1999, p. 215. Sobre Julián Romano hay extensa bibliografía, citaremos a: DIAZ PEÑALBA, Tomás: *Legado musical de Julián Romano*. Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1989; y por su cuidada edición a IRUÑEKO GAITEROAK: *Julián Romano Ugarte: Aproximación a su vida y obra musical*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990.

842- XX.: "La romería de San Pedro en Izara (Campoo de Suso)", en *Campoo* (2-VII-1896), citado en: ROMERO: (2007), p.75

843- "*Txirula*", ver Glosario.

se conservara el territorio virgen, en ninguno de los dos primeros libros se menciona el uso del acordeón que conocía de su patria.⁸⁴⁴



Fig. 131

3.3.2.2. Siglo XX

.- El siglo XX abría la puerta a un uso generalizado de la fotografía en su versión soporte Tarjeta Postal apoyando la tendencia ascendente de la comunicación socializante que el Correo y otros medios como el Telegrama o el Teléfono iban facilitando. La fotografía y la pintura fueron dos fuentes iconográficas que en sus escenas comenzaron a incluir al acordeón como elemento icónico por diversos motivos que ya se expusieron y es el momento de detenernos para estudiar con detenimiento toda esta suerte de información contextual que nos facilitan.

En principio descartamos daguerrotipos de finales del s. XIX con acordeonista por su lejana localización respecto de nuestro marco de trabajo. Comenzaremos trayendo a estas páginas una serie compuesta de dos postales fotográficas (hasta donde sabemos) que, a lo más, traspasan el umbral del siglo XX reflejando instantáneas del País Vasco (Fig. 132A y B). Las dos mantienen la misma localización, una parte de las personas que las animan y el sentido de la representación ofreciendo dos supuestas variedades de una misma coreografía. El matasellos de una copia del segundo tipo de postales da la fecha de 1903 correlativo con el hecho de no tener el reverso dividido -una de sus herramientas de clasificación de la TP- lo que asegura la datación u otra ligeramente anterior para la toma. Respecto de la autoría de la serie, *Cliche Erguy* está dando el nombre del fotógrafo francés que acomodó y fijó las escenas.

844- LOTI, Pierre: *El País vasco visto por P. Loti*. LGEV (VIII-1974) [1892], y LOTI, Pierre: *Figuras y cosas que pasaron*. Cervantes, Barcelona, 1924 [1894].



Fig, 132

La copia que hemos manejado de la primera está cercenada y no podemos aportar su texto si lo tenía, pero la segunda se intitula *Danse Espagnole, Fandango, St. Jean-Pied-de-Port*. Aparejados en líneas paralelas, mixtos en la primera, sólo mujeres en la segunda, dos grupos puntúan un paso del fandango vasco con diferentes observadores jóvenes en una ribera junto al puente viejo de Donibane Garazi. En una de ellas el elemento amenizador es un acordeonista -quizás Beñat Lasage “Kanbo” (Donibane Garazi, Behenafarroa, 1870-1950)- con un melodeón, modelo que reproduce tipos ya comentados con antelación. En la otra, manteniendo la misma posición sentada a la izquierda respecto del espectador del primer caso, se muestra a una mujer ejecutando con una guitarra española de clavijero directo (sin vaciados para engranaje y sin fin) en la que adopta una posición verídica de acorde en los trastes altos del mástil; en ambos casos los músicos figuran que cantan.

Las escenas de estas postales fueron claramente compuestas por el fotógrafo lo que se hace aún más evidente si se conoce el lugar real de la foto ribazo impropio para ninguna romería. Desde la elección de un elevado punto de vista para el objetivo de la cámara hasta la disposición de músicos, danzantes y observadores todo es premeditado por lo que subrayamos que estas imágenes constituyen una de las primeras visiones folklóricas sobre el baile vasco y el acordeón⁸⁴⁵. Por otro lado, queda documentada la presencia del instrumento allende los Pirineos, y aunque fuera imitando un ambiente prototípico de romería de baile a lo suelto, nos reafirma en la idea de la existencia de una unidad funcional de expansión lúdico-festiva común a toda Euskal Herria en ese momento de la que la imagen no es sino una prueba más.

La temática y título elegidos: "Fandango", servían de reclamo publicitario ya que entre los posibles compradores de TPs de las clases acomodadas perduraban con vigencia los lugares comunes que sobre lo castizo español habían propagado las corrientes románticas y, sobre todo en Francia, la ópera cómica "Carmen" (1875) de Bizet que cargaba los acentos en lo voluptuoso. En la interpretación icónica por la generalidad, probablemente tenían entidad menor sutilezas como que lo popular representado en

845- Al hablar de "folklorismo" nos referimos a una segunda lectura del hecho tradicional desde una óptica externa a dicho mundo en la línea planteada por MARTI, Josep: *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996.

las postales fuera poco verosímil con aquellos parámetros escénicos señalados, o que hubiera una diametral diferencia entre la danza española que el título remarcaba y la homónima vasca, o si pertenecían a un mismo ciclo estético intencional y étnico en el que cuestiones como lo sensual, la seducción, engaño u honor, entraban en lid mediante el baile.

Aunque vista desde Francia la guitarra si parece que se asociaba a lo meridional por algunos detalles de las postales, sería más abstruso reconocer al acordeón o a los paisanos vascos como estandartes de la "sexta napolitana"⁸⁴⁶. En definitiva, la palabra "Fandango" era *leit motiv* suficiente para que el producto tuviera un plus de tirón. Corroboran esta afirmación muchas otras series de tarjetas postales que inscritas bajo el mismo título y editadas en Francia (aunque se ubiquen a ambos lados de la frontera) compartían igual forma de encarar el fenómeno entre 1900 y 1910 (Fig. 133).

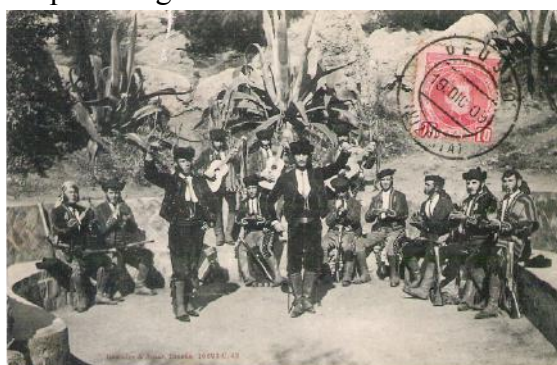


Fig. 133

De Ondarribi es la conocida serie *Le fandango* del destacado fotógrafo local Berrotaran para la editora "ND Phot" sin que se aprecie el tipo de instrumento sonorizador. Parecidas circunstancias como que se muestre en la escena el tipo de variante del fandango-jota desarrollado entre los vascos, concurren en las series *Le Pays Basque. La "Fandango" á Saint-Jean-de-Luz*, sin autor de 1900 ca, pero con escenografía preparada; ["Partitura Fandango"] de Marcel Delboy (M.D.) de 1903; *Saint Jean de Luz. Le Fandango* de J.L. (J. Latieule?) de 1908; *Saint Jean de Luz (B.P.)*; *La danse du Fandango* de M.D. (Delboy) de 1910 y *Au Pays Basque. Le Fandango* también de M.D de 1910, serie con más de ocho vistas diferentes y versiones en cromotipia; la mayor parte de estas son instantáneas tomadas en la plaza de Donibane Lohitzun sin preparación de la escena y con amenización a cargo de una fanfarria con instrumentos de metal y percusión.

Si seguimos atendiendo a las que nos muestran los instrumentos, hay una segunda serie de al menos cinco vistas tituladas *Environs de Biarritz. Types de Danseurs Basques. Cote d'Argent* (Fig. 134A, B y C). A lo largo de ella se retrata a un grupo de baile de *Bolantak* en pleno movimiento coreográfico con *makilari*, *zuzendari* (director de la música), *txirulari*, *soinulari* y *atabalari*, desconocidos. El diedro entre paredes de una venta enmarca sus evoluciones que son observadas por turistas desde la zona umbría de

846- HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1971, p. 74. Cadencia musical que impregna la música flamenca y sus géneros subvertidos.

acceso al edificio a la par que disfrutaban de la vista de un horizonte de colinas bajas gracias a la posición elevada sobre el contorno.



Fig. 134⁸⁴⁷

Como tarjetas postales originales fueron comercializadas por "Collections ND Phot" (ya citada) al mismo tiempo que se publicaban en *Le Monde Illustré* de Paris en 1903 como reportaje fotográfico de un artículo sobre el País Vasco. Decimos que son coetáneas porque hemos podido comprobar en copias similares que la circulación postal más antigua de toda la serie es de ese mismo año. Del escrutinio con una lupa de las imágenes hemos detectado que el acordeón usado para la ocasión fue un modelo bisonoro de paletas, sistema entonces de moda en Francia que estaba siendo comercializado por las casas Paolo Soprani (Pieza nº 27) y Dedenis (Pieza nº 29)⁸⁴⁸. Era un instrumento que contaba con 19 paletas en dos filas del CMD y 8 bajos en el CMI, con un sistema de bulones (no de pasadores) armando las cajas, sin cantoneras de protección metálicas y con cajetín frontal en el que se intuyen presuntos dibujos de medallas meritorias no habituales en Dedenis pero si en piezas de fabricantes italianos como Soprani, Crucianelli o Reale Annibale.

Postales anteriores a 1910 con acordeonista que tienen un entramado icónico similar pertenecen a la serie *Eskual-Herria. Fandango. Danse Nationale des Basques au son de la Guitare. Ascain* del fotógrafo J.S. con un grupo mixto de *Bolantak* entre los que, muy al contrario de lo que se anuncia, no hay guitarra sino un acordeón bastante oculto tras los bailarines. De este mismo tipo es una serie más de Askain también con *dantzaris* que nos remiten a una acumulación de tópicos que ya está operando desde tan temprano: *Au Pays de Ramuntcho. Ascain. Cure d'Air et de repos au pied de la grande Rhune. Panorama. La danse du fandango entre jeune gens durant le carnaval sur la place de la pelote Basque* del editor J. Dargains⁸⁴⁹, u otras distintas del ya mencionado fotógrafo y editor J.S. Ascain: *Cote Basque. Ascension de la Rhune. Jeunes gens dansant le fandango pendant le carnaval* al menos con dos tiradas distintas.

847- Una primera referencia sobre esta serie y la contextualización sobre ese baile puede consultarse en TRUFFAUT, Thierry: "Les instruments de musique utilisés dans la Labourd à travers les textes anciens et l'iconographie", en *Cuadernos de Etnografía y Etnología de Navarra* (nº 52, 1988), p. 408. Las postales son de la colección del presente autor.

848- "En el medio rural es bien recordada por algunos una manufactura, la marca "François Dedenis" creada en 1887 en la ciudad de Brive del departamento de Correze. Abasteció de acordeones diatónicos varias regiones de Francia, especialmente el oeste y centro hasta los años 30. La fábrica era muy activa y contaba con la "Sociedad Mixta de Acordeonistas de la fábrica F. Dededins" que iba dando a conocer los diferentes prototipos" en CUISENIER, Jean: *L'instrument de musique populaire: usages et symboles, Reunión des musées nationaux*. Paris, 1980, p. 140. (Traducción del autor). Los modelos de la casa pueden consultarse en antiguos catálogos del fabricante.

849- Referencia a la novela romántica de LOTI, Pierre: *Ramuntcho*. Calmann Levy, Paris, 1897.



Fig. 135

Estas imágenes de los tempranos tiempos del acordeón en Iparralde nos introducen en una temática nueva para el instrumento en agrupación con otros instrumentos tradicionales acompañando el baile ritual o popular y tienen un correlato pictórico más tardío en los mismos parajes allende la frontera en el catálogo de Ramiro Arrue⁸⁵⁰ (Fig. 135B). Sendos documentos están traídos a colación como paradigmas de “lo que no fue” para el acordeón al sur de los Pirineos. El análisis de la fenomenología sobre la no incorporación del acordeón a la sonorización de la danza tradicional a diferencia de como lo hiciera en múltiples regiones francesas, excede nuestras pretensiones actuales.

En conjunción con la fotografía también pintura y grabado nos pueden retrotraer al acordeón de los tiempos del cambio de siglo entre el XIX y el XX, atendiendo a los parámetros de lectura e interpretación que ya se explicitaron. Entre todo ese enorme corpus hemos elegido "La ciegucecita del Acordeón" (ca. 1895, Fig. 136A) de Aurelio Arteta y “Fiesta en el caserío” (1905, Fig. 136B) de Pablo Uranga por lo madrugador de la inclusión temática. Ambos cuadros son de estética naturalista y muestran acordeonistas con melodeón. Las escenas recogidas en estas dos obras añaden dos relevantes nuevos contextos a sumar a los descritos anteriormente en los que el acordeón hizo acto de presencia o refuerzan los que ya venían describiéndose.

El primer cuadro se centra en la figura de una joven menesterosa y ciega que toca el acordeón mientras reclama una limosna por ello. El motivo fuente de la inspiración de Arteta pudo hallarse en cualquier lugar de la Península, ya que la temática de la desgracia recoge un hecho de rabiosa actualidad en los espacios de amenización libre del Bilbao y de otros lugares a finales del siglo XIX ampliamente corroborado en los expedientes municipales del momento⁸⁵¹. Esta pintura añade un plus de información que los papeles callan y que la iconografía puede añadir: el tipo de acordeón plasmado es claramente un melodeón. En otro orden de cosas, el cuadro opera como exponente

850- LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Edición del autor, Bilbao, 1990, pp. 147-181. También en RIBETON, Olivier: *Ramiro Arrue 1892-1971: Une Artiste Basque dans les Collections Publiques Françaises*. Musée Basque J&D Editions, Bayonne, 1991.

851- Una fotografía de comienzos del siglo XX con el título "Ciego de Ormaiztegi tocando en la estación de tren" puede consultarse en MARTINEZ DE GERENU, Oscar: *Infernuko Hauspoa*. S.e., Gazteiz, 1988, p. 16. Ya desde antes de acabar el siglo XIX, algunos sectores de presión argumentaban que la condición de ciego - "ser desgraciado por ceguera", en la verborrea oficial- fuera considerada como requisito indispensable entre los indigentes incluso despreciando otras minusvalías y penurias, para ejercer la amenización musical pública y que así fuera corroborado por la normativa municipal bilbaína. El tema se trata ampliamente en Cap. IV, 4.4.2.2. Desde la Anexión hasta las Ordenanzas Municipales de Alonso de Celada, y ss.

vicarial de un hecho relevante desde ese primer momento: la profunda relación entre el acordeón y los invidentes como muleta de supervivencia.



Fig. 136

El segundo cuadro mencionado "Fiesta en el caserío" de Uranga, nos introduce en un ambiente de alegría doméstica con algunos individuos de las distintas generaciones de la casa bailando mientras que un joven-niño toca un melodeón. Queda constatado en la pintura otro de los usos de este modelo: el del ambiente familiar o de cuadrilla ratificado igualmente por otro tipo de fuentes previo al asalto al espacio de la socialización pública de la romería.

.- Frente al predominio de los tipos de melodeón de una fila en el CMD, a partir de 1900 se abrió el tiempo de la transición a los modelos bisonoros de dos filas que ya se han visto en acción en las fotografías de la serie de *Bolantak*. En este sentido, la primera década del siglo fue decisiva para el cambio definitivo y se puede decir que en el horizonte de 1910 quienes usaban el instrumento en espacios públicos ya habían adquirido uno de dos filas y retirado el antiguo. A pesar de la abundancia de ese género desvalorizado son pocos los ejemplares que han sobrevivido y sus lamentables estados demuestran un destino de consunción por desgaste pasando de mano en mano y sirviendo para el aprendizaje o para el juego doméstico como confirmaron las informaciones orales de quienes llegaron a ser profesionales vascos (Sodupe "Gelatxo", Etxebarria "Pitti", Arandía "Fasio", Arrola "Andrakas", etc.). El cambio del tamaño del instrumento no fue el único requisito indispensable para poder usarlo en exteriores y hubo de acompañarse con la adaptación novedosa de las lengüetas de acero de mayor potencia sonora cuya primera referencia de venta en el País Vasco la tenemos en el vendedor Cengotita de Bilbao en 1906.⁸⁵²

.- Así debería de ser desde el momento en que un acordeonista quisiera competir mínimamente con el resto de los instrumentos romeros. Da peso a esta última observación el caso del Programa de Fiestas de Bakio de 1905 (Fig. 137) probablemente una publicación municipal. De él destacamos el que en esa población costera tan próxima a uno de los entornos en donde se hemos podido biografar a los acordeonistas

852- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 511/68, 1906. Todo el caso se trata con extensión en Cap. III, 3.4.2.2. *Acordeón: II Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado.*

más antiguos de Bizkaia, el instrumento gozara de una posición consolidada junto a los demás competidores y agrupaciones de la sonorización festiva:

“... dar comienzo la animada romería campestre [en horario de tarde] en la Alameda de Kontxaondo, amenizada por tamborileros del país, banda municipal de música, guitarras y bandurrias, acordeones, etc. Se prohíben los pianos de manubrio para que no haya *nastes*.”⁸⁵³



Fig. 137



Fig. 138

.- Al traspasar el umbral del siglo XX se desató una febrilidad literaria que ponía en solfa gran parte de los comportamientos populares calificándolos de abotargados, mecánicos, chabacanos y embrutecidos. La chata cotidianidad subalterna contraponía la acuciante realidad al cartulario filosófico que desde el idealismo trascendental se propugnaba para el humano como superhéroe capaz de elegir un destino que le alzara hacia la trascendencia como persona y aún más allá. Bajo esta perspectiva embotar sardinas, sirgar barcos corriente arriba, fabricar alpargatas, uncir yugos con bueyes para el arrastre de narrias, doblar el espinazo y magullarse las rodillas junto a un río restregando la lencería de otros o tocar el acordeón como un símbolo de la sociabilidad popular del ocio en la cultura de masas pertenecían al mundo de lo ordinario y mortecino (y, en definitiva, al de la penuria). Excluyendo las citas de hemeroteca, los primeros textos que hemos localizado que integraban al acordeón en la cotidianidad plebeya del País Vasco bien en ambientes marineros o terrestres, de fiesta pública o cuadrillar ya los insertaremos en otro lugar por estar ambientados en la Bizkaia finisecular y pertenecer a la investigación en curso.⁸⁵⁴

Algo más tardíos pero dentro de esas mismas corrientes y con una sensibilidad que amortiguaba la agresividad habitual en ellos, Pío Baroja (Donostia, 1872-1956) escribió en 1906 “Elogio sentimental del acordeón”, un corto y conocido texto de ambiente marinerro que incluyó en su libro *Paradox, rey*. Intimista y proyectivo del temperamento del autor, fue utilizado en algún tiempo para argumentar la introducción del acordeón en el País Vasco a partir de los marineros de bajura. A pesar de su naturaleza subjetivista

853- XX.: *Grandes festejos organizados por el Ayuntamiento de Baquio para el día 15 de agosto de 1905 festividad de su Excelsa Patrona Ntra. Señora de la Asunción*. Ayuntamiento de Baquio, 1905.

854- Ver Cap. IV, 4.4.2.3.1. Acordeón: III *La percepción de ilustrados y literatos*.

traemos su último párrafo a nuestras páginas por el trasfondo que sugiere la visión del acordeón desde una determinada posición de clase:

“¡Oh modestos acordeones!, ¡Simpáticos acordeones!... Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros, plebeyos, quizás ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizás la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado...”⁸⁵⁵

En nuestra opinión y más allá de consideraciones literarias, creemos descubrir la fuente inspiradora del texto en la contemplación por Pío Baroja de una realidad concreta: el extendido gusto de las clases subalternas por el acordeón y sus músicas populares. Una segunda reflexión nos lleva a discernir que para la fecha en que escribió el texto, el acordeón ya estaba lo suficientemente extendido y definido su encuadre como para poder edificar sobre él un lugar común inteligible, ya que, en caso contrario, el sentido del texto habría escapado a la comprensión de sus lectores. Como si de una paráfrasis de la cita anterior se tratara, el año siguiente, en 1907, otro texto en esa onda, esta vez de Telésforo Aranzadi (Bergara, 1860-1945), retomaba el asunto del acordeón, su relación con el mar y sus repertorios:

“El acordeón invade la costa empezando por los marinos, y el metal [las bandas de música] las plazas de las villas, donde inculca la música chapucera de cualquier parte, monopolizada e impuesta por un verdadero trust madrileño, aún la rechazada por su propio público.”⁸⁵⁶

Si interpretamos correctamente, en su opinión Acordeón y Banda de música luchaban asociados en el mismo bando repartiéndose territorios proclives en detrimento de las “otras músicas no chapuceras” y de “los otros instrumentos”, seguramente y por omisión querría referirse a los tradicionales y a los escolásticos, a los que sería más afecto el visionario y culto abate Aranzadi. Efectivamente, con el paso del tiempo, acordeones y bandas competirían primero por el control de la amenización festiva y, más tarde, entre ellos, por el predominio sobre el mercado y el público. En muchas batallas de esta guerra sórdida acabaría proclamándose ganador el acordeón, ya que los condicionamientos económicos estaban a su favor: contratar a éstos resultó más barato sin lugar a dudas.

.- Seguidamente, dos referencias del interior de Bizkaia dejaban constancia de la consideración que se le tenía al acordeón como objeto en sí mismo y de la morfología de los modelos disponibles en esos momentos. No creemos estar descubriendo nada nuevo si decimos que los instrumentos de música siempre han generado cierta admiración entre los oyentes en general como artilugios que desafían la curiosidad por esa cualidad de generar vibraciones trátase de una ocarina o de un piano⁸⁵⁷. Mientras que en alguno de ellos como en el caso de un tambor generar sonido parece un proceso evidente, otros guardan más celosamente su tecnología sonora detrás de boquillas,

855- BAROJA, Pío: "Elogio sentimental del Acordeón", en *Paradox Rey*. Sucesores Hernando, Madrid, 1906.

856- ARANZADI, Telésforo: "Problemas de etnografía de los vascos", en *RIEV* (I, 1907), p. 594.

857- Aquello otro de que "la música amansa las fieras" es un asunto muy peliagudo y bastante contestado.

botones, teclas o cuerdas provocando cierta maravilla este secreto. Un acordeón añadía a los clavijeros el misterio de unas cajas móviles, cantoneras brillantes, fuelle que mostraba colorido al abrirse y cerrarse y, a menudo, marqueterías y exteriores llamativos. Estos comentarios tratan de hacer patente que más allá de ser una herramienta productiva u objeto de entretenimiento, considerado propiamente como pieza artística, como bien mueble, un acordeón de los modelos menos vulgares era percibido y estimado también como objeto de gran valor y consideración entre las clases humildes.

Hemos podido confirmar este hecho con el siguiente hallazgo: Hacia 1985 encontrábamos entre los papeles olvidados en el desván de una antigua "casa de villa" de Durango una "Escritura de Capitulaciones Matrimoniales" de 1908 (casa cuya propiedad también se dirimía en la escritura). Bajo el epígrafe "Efectos de arreo" y dentro del estadillo de bienes con que cada parte surtía la sociedad conyugal figuraba como un asiento más un acordeón. La madrina lo aportaba al arreo del novio de profesión sastre y figura valorado en 75 Pesetas justo al lado de un reloj de bolsillo apreciado en 40 Pesetas, una escopeta, también valorada en 40 Pesetas y dos colchones y sus almohadas en 50 Pesetas entre muchos objetos más. Esta contextualización nos permite evaluar la estimación del instrumento entre géneros tan dispares (Fig. 139).⁸⁵⁸

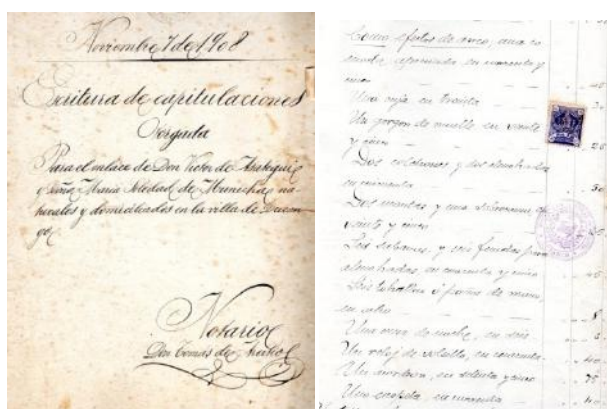


Fig. 139

.- Presumiblemente editado hacia 1912, el catálogo del fabricante Hohner que usaba Felipe Manterola como referencia en su establecimiento comercial de Zeanuri en el Valle de Arratia, es una fuente inestimable de información sobre los instrumentos al uso de dicha marca⁸⁵⁹. Este catálogo, escrito en castellano, es de suma importancia porque nos ayuda a centrar la discusión sobre la datación de los modelos pequeños de acordeón de madera tan habituales en otro tiempo en el País Vasco. En los textos del catálogo de Hohner se comparte la misma elección en cuanto al término para designar al instrumento que veinte años antes hiciera el vendedor Dotesio de Bilbao a la hora de concretar la publicidad de su almacén al reconocer como “acordeón” al producto comercial genérico. Se especifican, eso sí, los detalles y matizaciones para cada serie de

858- ESCRITURA DE CAPITULACIONES. Otorgada para el enlace de D. Víctor Ansategui y Dña. María Soledad de Municha, naturales de Durango. Notario D. Tomás Areitio, nº 1357, f. 277, T. 18 del Diario, Durango, 7-XI-1908.

859- [Sobre este catálogo nos extendemos algo más en el Cap. VI, 5.4.8. Armónica.](#)

piezas: “modelo Stradella”, “de doble teclado”, “de registros”, de “lengüetas de acero”, etc.

Por las fuentes organológicas sabemos que los primeros acordeones usados en Arratia y en otras partes se caracterizaban por ser modelos 19/12 o 21/12 a los que todavía no se les había modificado la bisonoridad de los bajos, como lo demuestran algunas piezas que han llegado en su estado original hasta nuestros días.⁸⁶⁰

.- Ya en otro orden documental, los siguientes exponentes son debidos a los registros fotográficos de la revista *Novedades* editada en San Sebastián entre 1909 y 1919⁸⁶¹. La primera fotografía bombeada de la revista esta datada en 1914 y presenta a los miembros de una sociedad deportiva donostiarra en celebración lúdico-festiva en Zubieta junto a dos acordeonistas (Fig. 158B). Mientras que uno de ellos sostiene un modelo bisonoro o mixto, el otro maneja uno grande cuyo exterior es de madera pulida. De la hechura del grande son reconocibles sus pasadores para hermetizar las cajas y los 32 botones en 3 filas en el CMD (el CMI queda fuera del encuadre). No constatamos que presente marca aparente y podemos considerarlo asimilable a algún modelo del catálogo de Hohner más arriba reseñado quizás semitonado. La segunda fotografía, del año 1915, muestra una cuadrilla de Oiartzun vestida a la manera “tradicional” en los carnavales de Donostia acompañados con un acordeonista (Fig. 158C). El instrumento posee 33 botones ubicados en 3 filas en el CMD pero el aspecto borroso de la copia que manejamos nos impide concretar más datos fiables⁸⁶². Un tercer modelo en fotografía está recuperado de los documentos del fondo Manterola de Zeanuri es un Paolo Soprani de 33 botones en 3 filas del CMD y 24 bajos también en 3 filas en el CMI cuya disposición en paralelo induce a pensar en un modelo semitonado italiano (Fig. 232).

Como se va viendo, en el caso de las fuentes fotográficas no podemos diferenciar solamente por su aspecto los que fueron modelos “semitonados” de los cromáticos. Hay que sumar a ello una cuestión técnica que dificulta aún más la clasificación de los variados tipos semitonados porque siempre mantienen un CMD bisonoro pero con diversas disposiciones monosonoras en el CMI: Bajos y acordes en copia a los bisonoros en vertical, sistema en horizontal con solo acordes mayores y menores en posiciones específicos, sistema Stradella,...). En cualquier caso, el uso de los modelos grandes preconizaba un cambio de enfoque evidente: la adaptación de la herramienta a los nuevos repertorios de músicas populares asociadas al baile al agarrado sin por ello abandonar el corpus del baile a lo suelto.

.- Para 1915, el acordeón ya tenía su protagonismo en Iparralde dentro de la *Maskarada* (Fig. 140) al igual que una década atrás ya constaba su imbricación en el baile tradicional de los *Jauziak* ya comentado. En las *Maskaradak* un espíritu integrador y ecléctico fue capaz de transformar entes y elementos cotidianos en prisioneros de una

860- Entre otras la de Frutos Aulestiarte (Berritxu, 1902-¿?). José María Diéguez (Bilbao, 1908 - 1989) -más conocido por el nombre de su establecimiento el acrónimo “JOMADI”- fue acordeonista aficionado, fabricante artesano, recomponedor y vendedor de acordeones. Aunque él tocaba con un modelo completamente bisonoro, cuando se lo pedían reconvertía los bajos al sistema mixto. Entrevista en su tienda de la calle Autonomía de Bilbao el 25-IV-1982.

861- Esta información y las copias de las fotografías han sido gentileza de Carmen Rodríguez Suso.
862- *Novedades* (286,1914), y (296,1915).

heterogénea "Santa Compañía" burlesca en la que encajaba el acordeón (polaridad "negros vs. rojos"):

"9° Fonction du Cherrero noir et de Chevalet noir. Aujourd'hui cette fonction est toujours supprimée. Le Cherrero et le Chevalet dansaient au son de l'accordéon tenu par un Mendiant [Antiguamente los mendigos hablaban bearnés], et leur danse était la parodie de la grande danse du Zamalzain rouge; mais por eux il n'y avait point de verre [Godalet-dantza]."⁸⁶³



Fig. 140

.- Presentamos dos citas bibliográficas como indicadoras de las características extensivas que iba adquiriendo el fenómeno del acordeón por toda Euskal Herria, primera una particular y luego otra más extensa. Serapio Múgica hablaba así en 1916 de su pueblo natal Ormaiztegi:

"Durante las fiestas patronales ... danzan al son del tamboril; el resto del año los jóvenes bailan en la plaza pública, con tamboril o música de acordeón y dulzaina, que también paga el municipio."⁸⁶⁴

En el año 1922 diferentes profesionales y aficionados de todo Euskal Herria contribuyeron a la confección de un mapa etnográfico con su respuestas a un cuestionario sobre costumbres y tradiciones locales. Gracias a esta recopilación se ratifica algo de lo que ya venimos anunciando, que ya para entonces el acordeón ocupaba multitud de nichos musicales de la socialización cuadrillar o festiva tanto profana como religiosa:

"Aia, fiestas de San Pedro. En la víspera del último día de fiesta, los mozos recorren en cuestación las casas del barrio. En cada una les dan un pollo. Acompañan la cuestación con algún instrumento músico (acordeón, *txistu*) y diversos cantos. IRURETAGOIENA, Juan."

"Bidania, Nochebuena. Por la mañana comienzan ya los pequeños a cantar y por la noche los mayores formando cuadrillas. Cada cuadrilla suele traer su solista (*koplari*) el cual canta primero; después repiten lo mismo los demás. También suele haber alguno que toca filarmónica u ocarina. Se dedican a la cuestación. MENDIZABAL, Ramón."

863- HERELLE, G.: "Les Mascarades souletines", en *RIEV* (XIV, 1923), p. 179.

864- MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Est. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916, T. II, p. 871.

"Bedia, Misa del gallo. En todos los pueblos de Arratia se celebraba hasta hace poco la misa del gallo o *Gau-erdiko mezea* (misa de media noche) con solemnidad inusitada tocándose durante ella en la misma iglesia todo género de instrumentos músicos dulzainas, guitarras, acordeones, panderos, *txistus*, *txilibitus*, etc, etc. Este informal barullo se repetía en todas las misas hasta después de Reyes. IZPITZUA, Tiburcio. "

"Santa Águeda en Gordexola. La víspera de Santa Águeda, por la noche, varios grupos de jóvenes provistos de acordeón y guitarra recorren el pueblo cantando unos cuantos versos en cada casa, suelen recoger bastante y con todo ello hacen una merienda. MAGUNAGOIKOETXEA, Marcos."

"Itziar, romerías a las cumbres de la montañas. Constan estas romerías principalmente de tres cosas: 1º [convite a la parentela dispersa], 2º Visita a la cruz de la cumbre, 3º El baile al son del tamboril o del acordeón. BARANDIARAN, J. Miguel."⁸⁶⁵

.- Otro de los hitos relevantes a reseñar en la cronología del acordeón en el País Vasco se verificó entre 1925 y 1930; a lo largo de ese quinquenio tanto la casa Columbia con ese sello o como Regal y La Voz de su Amo produjeron varios discos comerciales de acordeonistas vascos del modelo mixto⁸⁶⁶. No se ha de pensar que la proyección de estas grabaciones en su momento fuera de relevancia dado el segmento social tan exclusivo que accedía al naciente mercado discográfico en unos años en que la radiodifusión era aún incipiente⁸⁶⁷. Sin embargo, el reconocimiento del género musical y de los acordeonistas por las discográficas tuvo su repercusión pública una década más tarde cuando en los intermedios del baile se comenzó a utilizar la gramola. Fueron acordeonistas que grabaron esos años Juan Rodríguez de Bilbao, Manuel Sodupe "Gelatxo" con la *Triki Trixa de Elgoibar*, Serafin Aranzeta de Oromiño (Durango), Joxe Larrañaga "Etxesakorta" y Joxe Oria con la *Trikitixa de Guipúzcoa*, Joxe Oria con la *Triki Triki de Zumarraga*,...⁸⁶⁸

.- Adolfo Danieli de Milán, comenzó a aplicar el celuloide a las cajas de madera en 1926⁸⁶⁹. Este dato, de índole técnica como lo fuera veinte años atrás la incorporación del acero a las lengüetas, sirve de *Piedra Rosetta* para referenciar el pivotaje de la orientación del mercado en lo que respecta al suministro de acordeones en el País Vasco. Efectivamente, la inmensa mayoría de los ejemplares de las primeras épocas que hemos podido documentar en el País Vasco, bien por registro directo o por repaso de las fotografías antiguas, están conformados con un exterior de madera y cantoneras metálicas con procedencias de mayor a menor: norte de Europa, Italia y Francia. Entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta, se produjo en el País Vasco un giro

865- *Anuario de Eusko Folklore* (T2, 1922), pp. 34, 41, 75, 101 y 228.

866- La compleja relación entre la compañía anglosajona Columbia y su sello Regal con el empresario guipuzcoano Inurrieta durante los años veinte y treinta viene analizada en BILBAO SALSIDUA, Mikel: "Discos Regal. Aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España (1923-1935)", en *Musiker* (20, 2013), pp. 143-166.

867- Los primeros conflictos por la reproducción de placas gramofónicas en la radiodifusión datan de 1933 según BILBAO SALSIDUA: (2013), p. 149.

868 - Su listado se recoge en FB, 5. Catálogo de Fuentes sonoras.

869- MONICHON: (1971)., p. 93.

de noventa grados y pasó a ser Italia, casi con exclusividad, el país de origen del suministro de acordeones. Los nuevos modelos recubiertos de celuloide se importaron *prêt-à-porter* o despiezados para ser montados en talleres del País Vasco hasta que se logró alcanzar la capacidad de reproducir *in situ* todo el proceso técnico productivo de manera autónoma.⁸⁷⁰

3.3.2.3. Los modelos grandes: Acordeón cromático y Acordeón Piano

Comentábamos al hablar de la cronología histórica del acordeón en Europa que Monichon denominaba como “periodo del acordeón tradicional” a aquel en el que tanto en Francia como en otros países europeos se estabilizaba el uso del acordeón cromático. También señalábamos que no nos parecía adecuada esa denominación para el caso del País Vasco peninsular, y es llegado el momento de ahondar en las razones de tal postura. Ciertamente, preferimos hablar de “periodo del Acordeón Cromático (AC) o del Acordeón piano (AP)” (o abreviando “Acordeones Grandes”⁸⁷¹) para distinguirlos de los “folklóricos” (bisonoros y monosonoros). Son tres las razones fundamentales para este proceder que al mismo tiempo destapan las claves de la historia de la familia instrumental:

1.- La palabra “tradicional” tiene unos campos significantes propios dentro de la cultura vasca como, por ejemplo, danza tradicional y música tradicional. Es de nuestra opinión que el uso del apelativo “acordeón tradicional”, en vez de generar riqueza semántica solo crearía interferencias por proximidad de campos.

2.- Desde 1920 en adelante se fue notando una titubeante presencia de acordeones cromáticos en el País Vasco dentro de un mercado en el que aún parecían ser suficientes los modelos más rudimentarios. Solo desde comienzos de esa década se iba imponiendo el sistema de subasta de plaza y salvo en las capitales el control sobre el baile de parejas era acérrimo. El éxito del modelo mixto solo cedió terreno a los modelos grandes y sus músicas de baile a comienzos de la siguiente década en la que los concursos sirvieron como escaparate de sus propuestas y posibilidades musicales. Por otra parte, la crisis de 1929 ralentizó la venta de unos instrumentos siempre más onerosos y para cuando parecía que se remontaba esa circunstancia la guerra española de 1936 vino a provocar un severo paréntesis en todo ese proceso. Por todo ello, la adquisición de carta de naturaleza de los modelos grandes incluyendo el, hasta ese momento, casi inexistente acordeón piano, hubo de retardarse hasta mediados los años cuarenta suponiendo un

870- Este cambio de orientación del mercado que aquí despachamos resumido en dos frases requeriría por sí sólo un estudio detenido y pormenorizado. Las conclusiones provisionales a las que hemos llegado están elaboradas teniendo en cuenta tres consideraciones:

1ª.- El censo de acordeones de este periodo que levantamos en Bizkaia a lo largo del trabajo de campo de los años ochenta.

2ª.- La desaparición por defunción del importante taller bilbaíno de Florentino Cengotita (Eibar, 1855 - Bilbao, 1929), gran importador de piezas europeas y tantas veces visitado por los acordeonistas (atestiguado por múltiples fuentes orales de diversas procedencias).

3ª.- La progresiva consolidación del taller de Marcelino Larrinaga en Donostia. Fueron sus sobrinos y sucesores, los García-Ariño, quienes recrearon para nosotros estos momentos de la fábrica según testimonios recibidos de su tío el fundador. Entrevistas en Donostia VI-1978, IV-1980, IX-1986.

871- Esta denominación en castellano es poco usada no así en euskera que es muy habitual la diferenciación dicotómica *Soinu txikiak* - *Soinu aundiak* (Acordeones pequeños vs. Acordeones grandes).

desfase evidente con respecto al tiempo en que esta misma evolución se había dado en Francia.

3.- En el entretanto de los años treinta en el País Vasco, acordeones mixtos y cromáticos compartían o se “iban robando” el repertorio, y en casos hasta se presentaban a los mismos concursos algo imposible de que pudiera haber sucedido en Francia. En ese país la música que se consumía mayoritariamente era del género *musette* y *Music Hall* de tal dificultad técnica y armónica que se volvía impracticable para un acordeón pequeño de la época.

.- Presentamos aquí con todas las precauciones obvias a la naturaleza del hallazgo ya que no pudimos asociar al mismo ningún músico propietario ni un itinerario de trazabilidad, el más antiguo de los acordeones cromáticos censados en el País Vasco por el momento. Fabricado a comienzos de la segunda década del siglo XX recogimos en Gernika un acordeón de marca Hohner que fue modelo primogénito de los cromáticos de la casa. Posee 31 botones en tres filas en el CMD y 16 bajos en dos filas en el CMI (bajos y acordes mayores).

.- Regresando a los modelos cromáticos han ayudado a datar el trasiego de ejemplares informaciones derivadas de las fuentes orales que fijaban con exactitud sus fechas de compra apuntando a finales de los años veinte (1927 y 1928). Estas piezas fueron construidas en los talleres italianos de las casas Rogledi y Soprani y comprados a los acordeonistas e importadores Juan y Celestino Rodríguez⁸⁷². Junto a ellos, queremos destacar a otros acordeonistas precursores del modelo cromático que se aglutinaron en torno a las romerías de Basauri, Galdakao y Mungia desde mediados de los años veinte hasta la guerra civil de 1936. Varios de ellos reproducían un perfil parecido a los del grupo de Bilbao bien porque tenían antecedentes musicales entre sus familiares, porque habían aprendido un oficio en las zonas industriales próximas a la capital y/o tocaban otros instrumentos en las bandas de música locales (que les daba soltura en el manejo de los repertorios de música de baile al garrado).⁸⁷³

.- A partir de los años treinta, los concursos de acordeón que comenzaron a convocarse en Gipuzkoa colocaron a este territorio como abanderado de la popularización del acordeón cromático y del modelo piano en el País Vasco. Los primeros de los que tenemos noticia se organizaron en 1933, uno en el Kursaal donostiarra (las fotografías plantean ciertas dudas respecto del lugar) y otro en Bergara; les siguió en renombre el que tuvo lugar en Irún en 1936⁸⁷⁴. Nuestra interpretación de la documentación que

872- Más particularidades sobre estos acordeonistas en Cap. III, 3.4.3. Un trípode para la la diversión bailada. I El Acordeón adulto de Bilbao a Bizkaia (1910-1923) y Cap. IV, 4.4.2.3.1. La amenización plebeya en La Casilla: Los primeros acordeonistas con nombre y apellido.

873- Aportamos un censo-resumen de los más destacados acordeonistas del modelo cromático en Bizkaia con objeto de remarcar fechas y lugares: Santos Villedabeitia (Mungia, 1882-1943) que además de músico fue recomponedor, afinador y relojero, Mariano Zorrozua (Larrabetxu, 1890-1950), José Gezuruaga (Larrabetxu, 1890-1974), Santiago Viriga (Basauri 1894-1966), Bixente Gorostidi (Errigoitia 1896-1975), Francisco Iturralde (Durango, 1898-1972), Justo Zabala (Durango, 1900-¿?), Angel Madariaga (Galdakao, 1901-1971), José Oleagoitia “Korrontzi” (Mungia, 1906-1987), León Meabe (Galdakao, 1907- ?) y Eugenio Etxebarria (Mungia, 1911-1981). Todos ellos se contextualizan en este capítulo 3.4.3. Un trípode para la la diversión bailada. I El Acordeón adulto de Bilbao a Bizkaia (1910-1923).

874- La información de hemeroteca sobre el concurso de Irún aparecida en La Voz de Guipúzcoa con fecha de 13-II-1936, es debida a: RAMOS: (2004), p.118, y comienza con: “Concurso de Acordeones. En el frontón Uranzu y con

poseemos sobre los mismos, literaria y fotográfica, apunta en el sentido de que supusieron un punto de inflexión dentro del mundo de la música popular.



Fig. 141

En efecto, la representación social que se articuló en torno a los mismos los alejó de la escenificación pintoresquista de aquellos concursos anteriores que se habían convocado para otros instrumentos “tradicionales” (chistu, dulzaina o *alboka*) dentro de las itinerantes Fiestas Euskaras. Los escenarios de celebración, la vestimenta de los participantes con atuendo de traje a la moda del momento, la jerarquización por categorías (A para modelos grandes, B para mixtos), la composición de los jurados (próceres, compositores o directores de banda), o la pose de los acordeonistas (que suponemos fueron los ganadores) con los señores Larrinaga y Guerrini, en el registro fotográfico postero serían indicadores, a nuestro modo de ver, del intento de dotar al acordeón de un estatus de solvencia musical a la vez que de vestirlo de gala (Fig. 141).

La llamativa preponderancia de los modelos “Larrinaga” o “Larrinaga-Guerrini”, omnipresentes entre los ejemplares grandes recogidos en las fuentes fotográficas de los anteriores eventos, puede ser reflejo de su uso extendido por el territorio, y de su validez como instrumentos competentes en aquel momento concreto. Este presunto uso generalizado, unido a la presencia física de los constructores en las fotos conmemorativas de los actos, alientan nuestras sospechas -sin que podamos aportar ningún otro dato que lo certifique por ahora- sobre una estrecha relación entre los fabricantes y los concursos. Desconocemos si la naturaleza de esta participación fue a título individual, en calidad de ideólogos o si como espónsores ofrecieron desde la fábrica ayuda para la coordinación organizativa o el patrocinio publicitario. A fin de cuentas, parece claro en pura lógica que todo lo que beneficiara la expansión del acordeón obraría a favor de la marca comercial.⁸⁷⁵

3.3.2.4. Acordeón, Jazban y Orquestinas

asistencia de mucho público se celebró el anunciado concurso de acordeones...”. La documentación fotográfica aludida procede del antiguo archivo de la fábrica Larrinaga de Donostia.

875- Desconocemos la existencia de trabajos en profundidad sobre la empresa fundada en Donostia por Marcelino Larrinaga (Axpe-Marzana, 1885 - Donostia, 1969). Esta carencia de información afecta a la penuria de datos ciertos sobre la cronología y la evolución de las marcas y productos de la empresa. En el libro de BOFARULL RODRIGUEZ, Salvador: *Anuario musical de España*. Boileau, Barcelona, 1930, figura en los listados de empresas relacionadas con la música en Gipuzkoa: “Fabrica de acordeones Larrinaga, Marcelino, en el barrio de Egia, letra A”.

En el espacio de la fiesta pública el único músico patrocinado históricamente fue siempre el tamborilero hasta la creación de las plazas en exclusiva con posterioridad a 1920. Debido a ello, la concurrencia de una asociación musical del tipo orquestina en los espacios de amenización libre en los que cada músico tenía que recaudar a su alrededor hubiera resultado francamente ruinosa salvo el caso de las esporádicas tunas. Sin embargo ya se verá al hablar de los antecedentes musicales en Abando cómo las agrupaciones informales fueron siempre habituales por las romerías máxime en los entornos urbanos. Hacia 1900, dúos y tríos con combinaciones de dulzaina, violín, acordeón, guitarra, laúd o bandurrias, flautas, tambores y panderetas o zarrabete, fueron moneda corriente en la sonorización en los espacios de amenización libre en las romerías como conjunciones sinérgicas ocasionales.⁸⁷⁶

Este es el entronque en lo consuetudinario de la simbiosis acordeón-jazban. Hasta el momento, la datación de un jazban en acción más antigua de que disponemos viene consignada en un expediente de contrato del Ayuntamiento de Areatza de 1922⁸⁷⁷. Ignoramos quiénes pudieron ser los integrantes del dúo que actuó en aquellas fiestas y que el expediente afirma provenir de Eibar aunque sí tenemos noticia de otros que pululaban por Zaldibar y Elgoibar poco más tarde⁸⁷⁸. Durante los años treinta, los dúos de acordeón y jazband se hicieron más frecuentes -Oiz (1930), Arrigorriaga (1932), Galdakao (1939),...-, y las malas relaciones entre acordeonistas y eclesiásticos alcanzaron un pico de desencuentro total porque el carácter percusivo del instrumento aventaba aún más las ganas de bailar al agarrado que tanto condenaban. En la inmediata posguerra aún se alzó más el tono de la desavenencia lo que llevó a que los poderes eclesiásticos trasladaran su repulsa a los gobernantes de turno para que tomaran medidas destinadas a su prohibición definitiva: "Hemos acordado como programa mínimo: 2º La supresión del Jazz-band".⁸⁷⁹



Fig. 142

876- Cuando vayamos entrando más profundamente en materia se expondrá una propuesta de categorización de los espacios de amenización pública en Bizkaia y sus actualizaciones sucesivas; ver Cap. IV 4.2.1.2.2. Modelo de amenización del baile público hasta 1880 y ss.

877- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, Pliego nº 7, 1922.

878- Eran de Zaldibar el dúo de Jazban Nicolás y Txomin Elorriaga según LASUEN SOLOZABAL, Balendin: *Zaldibarko soinujoiek*, Zaldibar Elizateko Udala, Zaldibar, 2009, p. 6. Manuel Sodupe "Gelatxo" se solía acompañar de batería según HARANA, TAPIA & BERGUICES: (1990), p. 20.

879- XX.: *Crónica del primer Congreso Eucarístico de Vizcaya (14-21 Mayo de 1944)*. S.e., Vitoria, 1946, p. 9.

Algunos años más tarde, comenzada a transitar la década de los cuarenta ya en el siglo XX, y superado el colapso de la última guerra civil, tímidamente primero y algo más relajadamente después pero siempre con cierta renuencia, volvieron a celebrarse romerías en las que se recuperaron algunas de las posibilidades con acordeón descritas. Cada municipio con su paréntesis y luto particular fue reconstituyendo lentamente sus espacios festivos en los que el acordeón con sus diferentes modelos volvía a estar presente salvo excepciones impuestas por la autoridad competente y para otras generaciones ávidas de olvidar los nefastos tiempos próximos pasados.

En efecto, la introducción del jazban, incipiente en los años veinte y más descaradamente en los treinta, en los años cuarenta cristalizó en un formato modelo reproducido hasta nuestros días a pesar de su sabor decadente: un trío conformado por acordeón cromático o modelo piano más saxo o trompeta y jazban (Fig. 142). Su idiosincrasia musical fue incorporar a las piezas de baile a lo suelto un repertorio basado en baile al agarrado con todo tipo de piezas populares desde pasodobles a polkas, valeses, foxtrot, etc., representando una golosina tan deseable para la juventud de posguerra como antagónica, detestable y desterrable para todo poder fáctico preocupado por la salvaguarda pública de su concepto de moral católica.

A lo largo del trabajo de campo por Bizkaia tuvimos oportunidad de entrevistar a tres “jazbanistas” históricos: Ignacio Lejarreta, León Meabe (Fig. 206) y Satur Aranzeta⁸⁸⁰. Los dos primeros habían adquirido el *jazban* -palabra completamente asimilada en la jerga de los acordeonistas- al vendedor Zengotita de Bilbao y el tercero a Andrés López de Larruzea "Andres Itsue" de Muxika en 1925. Meabe, también acordeonista y, más tarde, auténtico “representante” (hoy le dicen *manager*) respaldado por el sindicato vertical con sede en el chacolí de Mari del barrio bilbaíno de Santutxu (Fig. 143), fue jazbanista durante nueve años en orquestas de los cabarets del barrio chino de Bilbao.⁸⁸¹



Fig. 143

A comienzos de los años cincuenta del s. XX una oleada de concursos de acordeón trataba de reactivar el letargo de unas romerías en plena decadencia pero mercado habitual de este tipo de músicos, laxitud consecuencia de la intensificación del

880- León Meabe (Galdakao, 1907 - 1994), entrevista en castellano en Santutxu el 25-IV-1983. Ignacio Lejarreta (Fruiz, 1905 - 19?), entrevista en Fruiz en euskera el 3-IV-1985. Satur Aranzeta (Oromiño, 1917-¿?) entrevista en Gernika en euskera el 12-V-1985.

881- Desde esa "oficina volante" que acabó siendo un centro de obligado paso de acordeonistas Meabe, bien posicionado entre el bando ganador, durante la posguerra repartía el trabajo y alquilaba acordeones para ir cubriendo gran parte de la demanda festiva de parte de Bizkaia, norte de Burgos y del oriente de Cantabria desde Torrelavega hasta Miranda de Ebro y Vitoria-Gazteiz.

desplazamiento de la población rural hacia los núcleos industriales en Bizkaia En las fiestas patronales de núcleos de cierta entidad comenzó a ser habitual un formato más completo de orquestina pagada por el municipio y aglutinada en torno al acordeonista popular junto a instrumentistas de viento y percusión desgajados de las bandas de música como una fuente de ingresos alternativa (Fig. 144). El enfriamiento progresivo de la presencia del acordeón (y de todos los instrumentos tradicionales) en la fiesta pública adquirió tintes de hecatombe cuando pertrechadas con la generalización del uso de los equipos de megafonía de alto rendimiento. Con ellos las orquestinas de los años sesenta dieron cabida al órgano Hammond que sustituyó progresivamente el rol del acordeón en un intento exitoso de adaptación a las sonoridades, gustos y prácticas musicales del nuevo tiempo de la emergente influencia contracultural anglosajona a la que tampoco se sustrajo la sociedad vasca.

A partir de ese momento, los acordeonistas con sus diferentes herramientas mixtas o monosonoras, en solitario o en grupo, quedaron relegados a plazas de localidades de poca entidad, a ambientes rurales apartados y a celebraciones familiares o de entorno reducido como fiestas de cuadrilla, celebraciones de quintos, cuestaciones y *revivals* folklóricos de la década de los setenta. Simultáneamente, se inició el camino hacia la consagración del concertista con el modelo Basetti con el que el virtuosismo aparecería ligado a las transcripciones de música culta europea y a nuevas composiciones en ese mismo espíritu. Entre la marginalidad y la excelencia cosmopolita, en esas fechas el instrumento perdió, en más de un sentido, su “registro medio”.



Fig. 144

3.3.3. Lexicografía del Acordeón

3.3.3.1. Introducción

Los distintos nombres con los que se ha denominado al acordeón en el País Vasco, instrumento con multiplicidad de formas aunque en esencia siempre el mismo, nos ha inducido a dedicarle un apartado a su lexicografía. Sirva de aclaración previa que nuestro interés semántico no procede únicamente de la peculiaridad derivada del bautismo que se ofició al instrumento en el momento de asomarse a nuestro territorio.

Se suma a lo llamativo de la pluralidad de denominaciones documentada desde sus primeros lances, el hecho de que la propia evolución del instrumento en lo organológico creó también la necesidad de dotarse de más términos para denominarlo. Es decir,

fueron surgiendo nuevos nombres para sus distintos modelos a medida que destacaban por su especificidad y se congraciaban los afectos que despertaban con sus usos y usuarios.

Tomando conciencia de lo anterior y puestos a analizar la lexicografía del acordeón hemos elegido el conjunto de los territorios de Bizkaia y Gipuzkoa. La razón de este proceder la sustentamos en que en el tiempo acotado en esta investigación esos territorios mantenían el monolingüismo en euskera en grandes zonas, siendo constatable la heterogeneidad lingüística con variedades dialectales y expresiones localistas yuxtapuestos a un fondo común así que se pueden rastrear unos apelativos para el acordeón compartidos entre grandes sectores de la población que los habitaban⁸⁸². Conscientes de esta situación pasamos a enumerar las diferentes denominaciones que se han usado para referirse al instrumento tanto en castellano como en euskera.

3.3.3.2. Acordeón, *Akordeoia*

“Acordeón” es la denominación más extendida para el instrumento en castellano, “*akordeoia*” su traslación literal al vascuence. Hay constancia del uso de este término en la zona castellanoparlante de la Península desde mediados del siglo XIX ya que con este apelativo está atestiguado en la documentación literaria (diccionarios técnicos sobre la música entre otros), y en diferentes métodos que se editaron para varias de las subfamilias de estos instrumentos en distintas ciudades españolas con anterioridad a su introducción documentada en el País Vasco⁸⁸³. Opinamos que esta veteranía de asentamiento organológico y designativo influyó para la asunción del término como válido en nuestro territorio, y de esta manera es como lo hemos oído nombrar por los castellano-parlantes y como figura, en general, en la literatura en dicho idioma escrita en el País Vasco. También decíamos anteriormente que el desarrollo e implantación de nuevos modelos de acordeón forzaron la adición de un segundo término que acompañara matizando al genérico “acordeón” y que de ahí surgieron las denominaciones castellanas de “acordeón diatónico”, “acordeón cromático o de botones” y “acordeón piano”, todas ellas de uso generalizado.

3.3.3.3. Filarmonica, *Filarmonika*

“Filarmonica” en castellano y “*Filarmonika*” con sus variantes dialectales “*Filarmonikea*”, “*Pilarmonika*”...., en vascuence, han sido las palabras más castizas para designar al instrumento entre las clases populares vascoparlantes y también castellanoparlantes en Bizkaia. Sobre la antigüedad del uso de este vocablo en el País Vasco desde finales del siglo XIX dan fe fuentes literarias en castellano que aquí solo citamos de corrido porque o ya nos hemos detenido en ellas al trazar la cronología del instrumento o más tarde nos detendremos en ellas a lo largo de la investigación.

882- Sin osar a entrar en consideraciones sobre la relación entre territorio, población dialecto y habla, solamente diremos que el trabajo de campo por Bizkaia corroboró que en parcelas más minúsculas del territorio vizcaíno que el Valle de Arratia se generalizaron apelativos específicos para el acordeón y sus usos como se advierte al continuar con el texto principal.

883- Hay menciones al acordeón en los años 1842, 1852, 1859, y siguientes a lo largo de las obras de RAMOS: (1995), pp. 156-158, y en ALGORA: (2001), pp.66-82.

La primera de ellas dice así: "... nunca falta el tradicional tamboril por más que en nuestros días la Filarmónica o Manucordio instrumento importado de los pueblos del norte...", de M. en la revista Euskal Erria de 1882⁸⁸⁴. La revista recogía en sus páginas muchas plumas guipuzcoanas y por ello hacemos constar otra cita, en este caso de Bilbao en el otro extremo del País Vasco apoyando el apelativo: "... Lo propio puede suceder en los bailes de guitarra, dulzaina y filarmónica como igualmente en la [banda de] música" en palabras de Manuela Pérez analfabeta e industrial del piano de manubrio entresacadas de un expediente municipal de Bilbao de 1898⁸⁸⁵. Considerando como argumentos de peso lo directo del contenido y una ligera confusión en la sintaxis, podría aseverarse que el escribiente trasladó casi literalmente el mensaje oral que se le verbalizaba y que fue, por tanto, Doña Manuela la que profirió la palabra "filarmónica" y no el amanuense. Una interpretación posible del hecho es que cuando Manuela utilizaba la palabra "filarmónica" privilegiándola sobre "acordeón", estaba trayendo a su queja el lenguaje de la calle, el del baile, pero que no necesariamente era el único que manejaban los propios acordeonistas ya que ella no lo era.

A su vez, la primera mención al acordeón en euskera como "*filarmonika*" la hemos constatado en el artículo "*Itxaromendi*" recogido en el libro *Garoa* de Domingo Agirre del año 1912. En efecto, cuando este autor describía la romería de Urkiola con todos los personajes, ambientes, seres y cacharrerías que la pueblan decía así: "...*algarak eta txilioak, otoitzak eta irrintziak, arrenak eta aurrekoak, tontuna, panderoa, gitarra ta filarmonika. Bai gitarra ere bai, filarmonika ere bai*"⁸⁸⁶.

Las diferentes variantes en euskera de la palabra "*filarmonika*" que hemos reseñado, fueron recogidas durante el trabajo de campo que realizamos el año 1984 en la Bizkaia vascofona y en los valles del Oria y del Urola de Gipuzkoa, siempre en boca de personas nacidas en las dos primeras décadas del siglo XX. Estas denominaciones caerían luego en desuso entre las generaciones posteriores a la guerra que, aunque las entienden, utilizan otras de generalización más moderna. Su presencia en el lenguaje hablado se difumina con el avance del siglo hasta perderse en los años ochenta quizás por asociársele ciertos matices de arcaísmo. La desaparición de dichas acepciones dio paso a otras que discutiremos seguidamente y a otras modas no sólo en el idioma sino en todos los elementos de la romería y del instrumento.

3.3.3.4. *Soinu*

Con la palabra vasca "*Soinu*" [música] se construyó "*Eskusoinu*" que traduciremos como "acordeón". De manera similar a como veíamos que ocurría en castellano, aquella ha aceptado un despliegue parecido: "*Soinu txikia*", "*Soinu txikerra*" para referirse al acordeón pequeño (modelos bisonoros o mixtos), y "*Soinu kromatika*", "*Soinu*

884- M.: (1882), p. 253. Cita extensa en Cap. III, 3.3.2. Fuentes para una cronología del acordeón en el País Vasco.

885- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898. Cita extensa en Cap. IV 4.4.2.2.1. La romería regulada y los otros agentes del baile.

886- AGIRRE BADIOLA, Domingo: "Itxaromendi", en *Garoa*. Arantzazuko Frantziskotar Argitaldaria, San Sebastián, 1996 [1912], p. 158. Cita extensa en Cap. IV, 4.4.2.4.1. Un tripode para la diversión bailada: II Expansión del modelo festivo por Bizkaia. Baile dominical y Subasta de Plazas.

botoiduna”, “*Soinu pianoduna*”: acordeón cromático, acordeón de botones, acordeón piano, que sirven para especificar los distintos modelos de acordeón a la hora de matizar características morfológicas. Estas vienen siendo las variantes de uso común entre los vascoparlantes de Gipuzkoa y de algunas zonas de Bizkaia desde los años cuarenta.

3.3.3.5. *Trikitixa, Trikitrixa*

Las palabras “*Trikitixa*” o “*Tikitrixa*” tienen cierta tradición en Gipuzkoa, mientras que su uso en Bizkaia es reciente. Con ellas o con alguna otra variante, se denomina hoy en día por los vascoparlantes o por los aficionados y usuarios castellanoparlantes próximos a los entornos culturales de aquellos, al modelo mixto preferido en el País Vasco. Pero en el pasado reciente tal palabra denominaba al género musical en el que se circunscribía el instrumento, es decir con un contenido semántico mayor. Ello es que considerados como tales se denominaron los bailes populares que tuvieron lugar durante los festejos organizados con motivo del V Congreso de Estudios Vascos de Bergara en 1930 y el tipo de conjunto-producto musical que los sonorizaba⁸⁸⁷. Según sabemos, la música que los sonorizó corrió a cargo del acordeonista Justo Riba y Miguel Muguruza al pandero, también de esa villa (no podemos especificar qué modelo de instrumento utilizó el acordeonista, ya que por el momento desconocemos quiénes fueron estos personajes). Manuel de Lecuona manejaba los siguientes argumentos en una conferencia de ese mismo congreso sobre el tipo de poesía onomatopéyica vasca:

“A este género puramente rítmico pertenecen también la larga fila de estribillos absolutamente insignificativos en que rematan ciertos cantares, y las cantinelas con que se tararean ciertas melodías. Así: “*Trikiti-trikiti-trikiti-tin / trikiti-trikiti-trikiti-ton*”, de donde procede el nombre de “*Trikitiyak*” aplicado por esta comarca de Vergara a ciertas músicas de danza que en otras comarcas llaman “*sasi-soñu*” (música silvestre).”⁸⁸⁸

La variante “*Trikitrixa*” se empezó a utilizar con cuentagotas en Bizkaia a finales de los años cincuenta del siglo XX en entornos urbanos reducidos, y entre personas próximas a los ambientes folklóricos gracias al incremento de la difusión radiofónica y discográfica que también afectó a las piezas microsuro de la casa Columbia. Este nuevo soporte sonoro y la progresiva comercialización de los entonces ultratecnológicos tocadiscos (mucho más asequibles que los gramófonos a los que sustituyeron), hizo muy populares discos microsuro del “Grupo *Triki-triki* de Los Chimberos”, de la “*Triki Tixa* de Eibar” o de la “*Triki-triki* de Zumarraga”, entre muchos otros (algunos de ellos editados previamente en soporte de pizarra)⁸⁸⁹. Estos tres registros que hemos escogido sirven de ejemplo de lo expuesto por Lecuona: con los títulos precedentes se quería señalar hacia un tipo concreto de baile a lo suelto sonorizado con acordeón, independientemente del modelo de instrumento de que se tratara, ya que mientras que Jesús Ibarra, acordeonista de “Los Chimberos”, interpretaba con un acordeón-piano, Miguel Sagastume de la

887- Varios de los discos de pizarra del género de finales de los años veinte asumieron dicha acepción. Véase listado en FB, 2.2. Catálogo de fuentes sonoras.

888- LECUONA: (1930), pp. XXXVII, XLI y 136.

889- Estas grabaciones se listan en FB, 2.2. Catálogo de Fuentes sonoras.

“*Triki Tixa* de Eibar” lo hacía con uno cromático, y los hermanos Oria de la “*Triki-triki* de Zumarraga” de ese momento lo hacían con modelos mixtos o semitonados.

Desde los años setenta del siglo XX, la palabra “*Trikitixa*” fue redirigiendo su campo semántico en un proceso metonímico hacia el instrumento mixto descrito más arriba, empujada y avalada en lo público por los concursos que durante años sucesivos se convocaron en torno a ese modelo primero en Donostia, luego en Bilbao, y, seguidamente, por toda la geografía del País Vasco.

3.3.3.6. Otros nombres en castellano y euskara

Hay muchos otros nombres que se han usado en castellano para referirse al acordeón y que solamente listaremos para dejar constancia de la riqueza de adjetivaciones que ha merecido. Entre ellas resaltamos: “piano o armonio del pobre”, “piano de mano”, “acordeón rotinero” (para diferenciar los modelos pequeños de los grandes). En euskera también los hay abundantes; destacamos por ser vizcaínos: “*Farrea*”, “*Farristarra*” [para el intérprete] en Busturialdea; “*Iazbana*”, “*Jazbana*”, en el oriente costero de Bizkaia, e “*Hilerabiko*” en Berriz.

Creemos que todas estas acepciones, las que hemos comentado y muchas otras más, localistas o marginales que seguramente existirán, reflejan fenómenos plurales y dispares puntos de vista; indagar sobre sus orígenes semánticos, la adscripción al instrumento y su evolución darían mucha luz sobre el recorrido del instrumento mismo y de sus usos asociados pero, de nuevo, éste es otro tema que excede el campo de nuestro estudio actual. Únicamente sugerimos que entre las razones de tanto apelativo no se han de encontrar ausentes el origen extranjero del instrumento, las metáforas lingüísticas (“fuelle del infierno” o “*inpernuko hauzpoa*”), las figuras retóricas (hipérbaton), la arrogancia para con un instrumento humilde (como cuando se le tilda de “piano del pobre”), y, ¿cómo no?, la fuerza de la eufonía y de lo onomatopéyico.

3.3.3.7. Discusión sobre “Manucordio”

Dada la precedencia de la cita de 1882 con la que destaponábamos la cuestión lexicográfica sobre el acordeón en sus acepciones y variantes y que en ella figura también la denominación “manucordio”, queremos hacer una reflexión sobre esta última en el intento de aclarar algo la cuestión. En virtud de que no nos consta un uso continuado de tal denominación para el acordeón en ninguna otra fuente sobre organología, especularemos en el sentido de que el autor al aglutinar las palabras acorde, mano y acordeón se dejó llevar por el mero gusto de la asociación. Quizás la raíz de la confusión radicara en que la palabra “Manucordio” no le era del todo desconocida, ya que éste era el nombre castellano con el que se conocía al instrumento de teclado llamado hoy en día “Clavicordio” y que figura, por continuar en Guipúzcoa,

entre los usados en la Capilla musical de Arantzazu, por lo menos, desde el siglo XVII hasta 1834, fecha en que se quemó dicho convento.⁸⁹⁰

Pero el caso comentado no es el único ya que Sabino Goicoechea "Argos" proveía de otro ejemplar lingüístico con su pintarrajeado particular:

"Érase este un ciego que en una romería tocaba "Manicordio" de tal modo desvencijado y maltrecho que a duras penas se dejaba oír a tiro de saliva, en ocasión misma en que varios otros ciegos provistos de bandurria, violín y guitarra hacían resonar armoniosos ecos..."⁸⁹¹

"Manicordio", "Monocordio", "Monochordio", "Monocomo",..., son varias entradas del Diccionario Técnico de la Música (1894) que Pedrell asume como alteraciones de una misma palabra siempre referida a instrumentos de teclado o variaciones del arpa antigua⁸⁹². Sin embargo, el contexto romero con un intérprete ciego vuelve a sugerirnos una licencia literaria o un préstamo porque teniendo en cuenta que Goicoechea llevaba la sección de notas locales del Noticiero Bilbaíno no sería raro que hubiera leído en la revista Euskal Erria el texto seminal donde se hablaba de "Manucordio". En todo caso, la fecha de 1883 nos retrotraería a un pequeño acordeón romántico desechado de su vitrina burguesa que con su lengüetería de latón no emitiría más que esas sonoridades menudas que describía el autor.



Fig. 145

3.3.4. El acordeonista y su instrumento

El análisis de la adhesión emocional entre el músico popular y su herramienta de expresión sonora también abre un campo interesante de casuísticas a considerar. Por ejemplo, parece ser que mientras perduró la concepción gremial de la música con raíces en el Antiguo Régimen, aquella relación tuvo más de partenariatado que de asimetría potestataria. En este sentido, Desfrance⁸⁹³ considera que entre los ministriles y su pieza artesanal se construía un robusto vínculo estético probablemente realimentado por las

890- En la "Lista de Instrumentos de Música y Métodos existentes en el Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu" del año 1827 se citan varios manucordios, diferenciados de clavicordios y espinetas, y más adelante, la compra de sus cuerdas; ver BAGÜES, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Arantzazu*. CAPG, San Sebastián, 1979, pp.349-360.

891- GOICOECHEA, Sabino "Argos": *Pasavolantes*. Delmas, Bilbao, 1883, p. V de la edición que con el título *Recuerdos, Leyendas y tradiciones del País Vasco*, sacó a la venta la Editorial Amigos del Libro Vasco, Echebarri, 1984. Cita extensa en Cap. III, 3.4. El Acordeón en Bilbao. Nuevas investigaciones.

892- PEDRELL: PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894, entradas "Acordeón".

893- DEFRANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordeon", en *Ethnologie française* (XIV, 1984), p. 235 y ss.

opiniones de extrañeza de un público analfabeto en la praxis instrumental. Tan frecuentes eran las confesiones de poseer "instrumentos con alma" o con "aura y vida propia" como decorarlos con todo tipo de colores, ornamentaciones, torneados, materiales nobles, espejos, cadenas, tallas, orlas y cintas, que iban más allá del deslumbramiento y penetraban en el terreno de la presunta magia simpática o de la profilaxis de amplio espectro (Fig. 146).



Fig. 146

Una vez superado 1910, los modelos menos austeros de melodeones, acordeones bisonoros y modelos grandes cromáticos y de piano se recargaron con calados, ornamentaciones y mosaicos ostentosos. Aún así y todo, de esa esplendidez había huido el aliento sutil como objeto por muy virtuoso que fuera el ejecutante. Su cualidad-estigma de haber sido un instrumento musical construido en serie lo destinaba al "consumo" aunque dentro de esa categoría pudiera llegar a ser "muy lujoso". Es verdad que muchos de los acordeonistas antiguos recordaban las características técnicas, la marca y el precio de compra de sus instrumentos y se enorgullecían con frases del estilo: "he desgastado uno cada dos o tres años", "duró hasta romper el fuelle", "ya no le cabía ni un arreglo más",... Sin embargo, en el País Vasco, por mucha capacidad de expresión que le aportara el fuelle a la herramienta concreta o por más versatilidad que facilitaran su manejo, no fueron suficientes armas para vencer esa cualidad de ajenidad que mantuvo al acordeón en una relación de pura instrumentalidad con su propietario.

A menudo hemos podido confirmar en nuestro territorio el hecho de que para adquirir una pieza ya en desuso bastaba ofrecer el dinero suficiente como para que el músico adquiriera otro más acorde con la moda al uso. Pero si el propietario ya había fallecido, en sus descendientes estaban presentes los legítimos enganches emocionales de los familiares con aspectos retrospectivos del músico desaparecido y lograr que se desprendieran de la pieza era poco menos que imposible.

3.4. El Acordeón en Bilbao. Nuevas aportaciones

3.4.1. Orígenes (1879 - 1898)

3.4.1.1. Primeras menciones al Acordeón

Por el momento, la primera cita absoluta que menciona un acordeón en el País Vasco se halla en un pleito incoado en Bilbao en el bienio 1879-80 a cuenta, precisamente, de la transacción presuntamente fraudulenta de algún tipo de instrumento de esta familia⁸⁹⁴. Su vendedor, Emilio Arechabaleta Balparda (Santurtzi 1841 - ¿?) regentaba un almacén de quincalla, ferretería y mercería de envergadura junto a Francisco Richter (¿?-ca.1885) en la calle Torre del Casco Viejo de Bilbao distrito en el que ambos residían⁸⁹⁵. El adquiriente, Pedro Legier Bontinoy, francés de 43 años de Angulema, que figura en el texto como comerciante en Bilbao en ese momento, fue condenado por el juzgado de esa Villa por estafa y encarcelado en Burgos. Estando allí su caso fue revisado por la Superioridad y la sentencia revocada obligando a Arechabaleta a devolverle el "acordión" (sic) ya que no se entendió que hubiera fraude o engaño sino una "venta de fiado". Como siempre en lo judicial lo definitivo parecía no serlo ya que aún cabía el recurso de: "reserva al vendedor de las acciones que para exigir su importe pued(ier)a ejercitar, y por la defensa la absolución."

A primera vista y dado que el expediente no se extiende demasiado en el asunto, parece algo desmedido que el comercio irregular con un objeto como fuera un acordeón de la época -estimable si pero no de exorbitante cuantía-, llegara a arrastrar a alguien a sufrir seis meses de cárcel hasta conseguir la exculpación. Cabe pensar si en la trastienda presionando para fustigar con sentencia tan penosa, manipulaba el poderoso lobby de comerciantes de la Villa que, escamado de frecuentes fraudes o injerencias, reclamase un castigo ejemplar recayendo sobre el francés una culpa excesivamente onerosa. En cualquier caso y más allá de la triste anécdota, preferimos perdernos por otros derroteros como el de elucubrar brevemente sobre la procedencia del instrumento.

Para ello retrocederemos. Francisco Richter, además de socio de Arechabaleta, había sido el fundador en 1858 del primer gran almacén de música e instrumentos que tuvo Bilbao instalado en la calle Santa María nº 12. Su deceso se produjo hacia 1885 pero el negocio perduró regentado por su viuda hasta 1899, fecha en la que desaparecía definitivamente de los Anuarios Comerciales de la provincia que son las guías que reflejaban bastante sistemáticamente las variadas actividades de la Villa a lo largo del tiempo⁸⁹⁶. Richter, de quien ya hablamos en otro lugar, descendía de una familia prusiana de comerciantes instalada en Bilbao desde finales del siglo XVIII como tantas otras de igual profesión y procedencia⁸⁹⁷. Insistimos en estos signos de actividad comercial y su origen familiar del norte de Europa con la intención concreta de dar verosimilitud a la hipótesis de que esa misma pudo ser la vía de procedencia del acordeón para ser adquirida por su socio Arechabaleta y más tarde revendida. De hecho, Francia, Inglaterra y Prusia eran los mayores productores de instrumentos en aquellos momentos y que Richter venía comerciando con las fábricas más importantes de esos

894- AHDB. Fondo Judicial. JCR 4446/1, 1879.

895- Hay muchas fuentes que se ocupan de este comercio logotipo incluido.

896- El almacén de Richter figuraba a su nombre en 1884 y en el de su viuda en 1886 según el N.B. (16-IV-1884) y (13-V-1886). Seguía publicitándose en ARTAZA, Cesáreo: *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico comercial*. Vivanco, Bilbao, 1896, p. 247; pero desaparecía del de REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Vivanco y Cia., Bilbao 1899. El Anuario de este mismo autor correspondiente al año 1897 no lo hemos localizado para su consulta.

897- Sorprende que un negocio de tal entidad con frecuente publicidad siempre con encabezamientos como "Gran Almacén de pianos y armoniums" fuera pasado por alto en el listado de Editoriales y Almacenes de Música de ARANA MARTIJA, J.A.: "La edición musical en Bilbao", en *Bidebarrieta* (III-1998), pp. 221-232.

países lo dejaba claro en publicidades como la del *N.B.* (16-IV-1884). Dejemos, pues, abierta la posibilidad de que el almacén de Richter fuera el primero que suministró acordeones al mercado bilbaíno, por lo menos de encargo, hasta contar con nuevos datos. Especulando sobre el modelo de acordeón de que pudiera tratarse y dado el ambiente burgués de los tratantes, apuntamos a un tipo de acordeón romántico de hechura preciosista y maderas nobles (Fig. 124B).⁸⁹⁸

La siguiente cita sobre el acordeón nos adentra en un entorno notoriamente distinto y mucho más próximo funcional y contextualmente a lo que venimos discutiendo: el de su uso público y recreativo. Vaya por delante el texto central del expediente:

"Señor Alcalde Constitucional de esta Ilustre Villa: Lorenzo Palombo, residente en esta capital, a su Ilustrísima atentamente expone que por consecuencia de la emigración de su país y teniendo que ganar el sustento de la vida para su persona y cuatro individuos más de su familia dedicándose a tocar los instrumentos de acordeón que poseen ambos profesores, en tan crítica situación desearían que durante las fiestas actuales se les conceda el competente permiso para este honroso fin. Y accediendo a ello quedarán reconocidos estos desgraciados concurrentes por tan especial beneficio. Suplican a VI... 23-VIII-1880."⁸⁹⁹

Palombo es un apellido originario del sur italiano (Capua, Nápoles) y, aunque no se especifica en el texto anterior, esta familia sería una más las que engrosó los catorce millones de emigrantes que suministró Italia al mundo entre 1875 y 1914. En oleadas sucesivas escapaban de la sempiterna crisis rural que azotó a ese país y que aún se agravó y se generalizó en gran parte de Europa con la masiva llegada de los cereales americanos importados mediante los novísimos barcos de vapor a comienzos de los ochenta del siglo XIX. La invasión del mercado europeo con un producto más barato supuso la puntilla para muchos pequeños productores arrendatarios quienes incapaces de rentabilizar su ya depauperada economía, probaron fortuna por otros derroteros⁹⁰⁰. En esta diáspora la Península ibérica no fue precisamente uno de los destinos preferidos de los italianos porque de ella también emigraban mesnadas, por eso priorizaban Bélgica, Francia, Inglaterra o las Américas. De todas formas, los Palombo no fueron el único caso conocido de músicos itinerantes italianos en Bizkaia ya que durante estos años constatamos la presencia de otro paisano suyo, Ycilio Leonini, que periódicamente acudía a la Villa en busca de sustento con su órgano de Bavarie.⁹⁰¹

898- Este tipo de aparatos atraían miradas golosas. Hay otra sustracción censada como el caso recogido en *El Aviso* (20-III-1888): "El individuo que, según dijimos, fue capturado días atrás como el autor del robo de 24.559 reales verificado en la Catedral [Santander] se llamaba Jesús Costales y Bear. En el acto de la captura, que se llevó a efecto en la casería denominada Echevarrieta, jurisdicción de Durango, le fue ocupada la cantidad de 19.312 reales en billetes de Banco y algunas monedas de plata, así como varias prendas de vestir, una escopeta, un reloj, un paraguas, dos anillos, algunos objetos de perfumería, un acordeón y un impermeable. El ladrón estaba acompañado de una joven de Baquio", en HERMOSA: (2012), p. 11.

899- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 31/3, 1880.

900- CICCO, Ana María del Valle: "Aspectos histórico-geográficos de la emigración italiana", en *Contribuciones Científicas GAEA* (23, 2011), pp. 61-67.

901- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 281/136, 1880, y 3ª, 66/73, 1887. No fue una ocasión excepcional ya que hay un antecedente posible en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro de Actas nº 286, Sesión 21-II-1850 (cita debida a IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III-2014),p. 35. Para "Órgano de Bavaria" véase Glosario.

Los Palombo consiguieron su permiso y la música de los acordeones, insólitamente a dúo, pudo oírse por las calles de Bilbao sirviendo de escaparate para un novedoso instrumento que podía ofrecer, además de un presunto valor musical, un parco medio de supervivencia. Un repertorio basado en arietas, dúos y fragmentos de operas y operetas italianas -como el que sabemos que más tarde integraría el de algunos acordeonistas de escenario- no se haría extraño a ningún público peninsular. Precisamente era uno de los corpus musicales de moda y de consumo rápido que circulaba de boca en boca y de proscenio en proscenio gracias a unas programaciones que repetían los mismos títulos y a unas compañías, muchas de ellas italianas, que los representaban rulando de gira por provincias varias veces por temporada.⁹⁰²

Otra cuestión más ardua es dilucidar con qué tipo de instrumentos se acompañaban los Palombo. Para una fecha como 1880 los modelos al uso, todavía artesanales, se fabricaban en varios países europeos incluida Italia aunque ya con materiales baratos sin los excesos estéticos de la época constructiva anterior. Rara vez llegaban a incorporar dos filas en el CMD y más de cuatro bajos en el CMI. Es decir, sus posibilidades musicales estaban minimizadas a una melodía diatónica y, por cierto, bastante pobremente en cuanto a potencia sonora se refiere ya que sus lengüetas eran frágiles láminas de latón (el acero para este uso se incorporaría veinte años más tarde); claro es que, por comparación, el umbral de ruido de la época también era bastante más bajo que el de los estruendosos tiempos actuales⁹⁰³. Pero los Palombo fueron flor de un día y se esfumaron empujados por el destino y su necesidad.

Si antes manejábamos como hipótesis a Richter como expendedor ocasional de acordeones, en 1883 ya había en Bilbao otro profesional del ramo que las publicitaba, Montoro y Cía:

"¡¡Pianos!! Venta a plazos. Desde 128 reales mensuales sin otro gasto alguno entregados en cualquiera casa de Bilbao o en la estación o muelle. Se venden al contado o a plazos pianos de L. Piazza o de cualquiera fábrica del extranjero así como órganos y melodiums⁹⁰⁴. Precios los más bajos, calidad superior, garantía de los instrumentos... Afinación y compostura de pianos, órganos, melodiums y armónicas. Únicos representantes: Montoro y C^a, 8 calle Doña María Muñoz 1^o, derecha, y 4 calle de la Sierra, Bilbao."⁹⁰⁵

Este comercio que ya llevaba unos años instalado -otro olvido de Arana Martija-, en una estrategia publicitaria de uso novedoso dentro del ramo en Bilbao, venía insertando desde tiempo atrás en el Noticiero Bilbaíno un listado de instrumentos disponibles. Persistiendo en ella, la implementaba esporádicamente con la inclusión de parte del catálogo de obras musicales en stock dentro de grandes módulos de cuarto de página.

902- Queriendo emular a las grandes figuras de la época y así dotarse de valor añadido muchos artistas se bautizaban artísticamente intentando parecer oriundas/os del país de la bota como por ejemplo Bonifacia Lizarraga "La Gilboni" natural de Vitoria que en 1895 cantaba exitosa por Portugal con obras como "Caballería rusticana" y "La Africana", según *La Vasconia* (54, 30-III-1895), p. 222.

903- Sobre la potencia sonora de acordeones ya se ha hablado en otro lugar de este capítulo, e también se han dado indicaciones sobre repertorio en Cap. II, 2.2.3. Ordenes estéticos preferidos y sus límites.

904- "Melodiums" o Melodeones, es como se conoce entre los especialistas al primitivo acordeón de fabricación industrial de 10 botones en el CMD y 2 bajos en el CMI como quedó visto en 3.2.3. Melodeones: descripción.

905- *N.B.* (27-IV-1883), (10-VI-1883) y (19-IV-1884).

En junio de 1884 este negocio pasó a manos de L.E. Dotesio un personaje emprendedor en sus comienzos de profesión analista químico con laboratorio propio pero con intereses comerciales muy dispersos. Dotesio, también en la plaza de Bilbao desde 1875, coincidió en ubicación con Montoro en la calle María Muñoz nº 8, una proximidad que incentiva una probable razón del traspaso mercantil.

El nuevo dueño desde sus inicios conservó la costumbre de publicitarse en prensa manteniendo las mismas representaciones musicales así como la venta de *Melodiums* ("Melodeones") del propietario anterior. En sus manos se amplió la empresa con una editorial musical, un segundo local en la calle Correo, luego una primera sede en Santander, luego en Madrid y Barcelona, y así sucesivamente hasta que, convertida en sociedad anónima en 1915, llegó a ser una de las más importantes de este género con sucursales en varias capitales europeas: la Unión Musical Española. Dos modelos de publicidad de Dotesio que hemos encontrado y que anunciaban la venta de acordeones y su procedencia son los siguientes:

"(1888) Pianos mecánicos y pianistas a precios muy reducidos, manopanes de varios tamaños... Acordeones muy baratos traídos directamente de la primera fábrica de Alemania..."⁹⁰⁶ (Fig. 147B)

"Manopanes de varios tamaños único depositario de los legítimos para las provincias de Vizcaya y Santander. Acordeones superiores muy baratos traídos directamente de la primera fábrica de Alemania. Guitarras y bandurrias de Sevilla y Valencia..."⁹⁰⁷ (Fig. 147A)

MANOPAN.

MANOPAN
 Ha llegado otra remesa de este nuevo instrumento, ó sea artillo perfeccionado. Único depositario de los legítimos para las provincias de Vizcaya y de Santander.
LOUIS E. DOTÉSIO,
 ALMACEN DE MUSICA Y PIANOS
 8, Doña María Muñoz, Bilbao.
 SUCURSAL EN SANTANDER, 34, BLANCA, 19 01.

PIANOS MECÁNICOS Y PIANISTAS
 á precios muy reducidos.
MANOPANES
 DE VARIOS TAMAÑOS.
 Único depositario de los legítimos para las provincias de Vizcaya y Santander.
ACORDEONES SUPERIORES
 muy baratos, traídos directamente de la primera fábrica de Alemania.
GUITARRAS Y BANDURRIAS
 de Sevilla y de Valencia.
 Almacén de música, pianos, armoniums y demás instrumentos para Bandas y Orquestas de
Louis E. Dotésio,
BILBAO.—8, Doña María Muñoz, 8.—BILBAO.
 SUCURSAL EN SANTANDER, 34, BLANCA.
 Pianos á plazos desde 115 reales al mes. v
TELÉFONO 240

Fig. 147

Corriendo el tiempo, el novedoso acordeón adquiriría para muchos de los escritores de la generación del 98 y para periodistas y críticos del cambio de siglo tintes de icono referencial emergente. Sus características físicas de botonaduras, su fuelle dinámico, su uso plebeyo tanto del instrumento como de los repertorios asociados, sugirieron un alarde de nostalgias, satirizaciones, ironías, banalizaciones metafóricas o comentarios derrotistas y vulgarizadores en prensa, ensayos o libelos como si el acordeón fuera responsable de no ser un piano de cola o de haberse popularizado entre las clases subalternas, cuando solo era otro instrumento musical.⁹⁰⁸

906- N.B. (3-VIII-1888).

907- N.B. (21-VIII-1888).

908- Más citas variopintas de tono humorístico y satírico de la prensa española posteriores se acumulan en el libro de RAMOS MARTINEZ: (2009), pp. 84-104.

Pero en 1883 Sabino Goicoechea "Argos" uno de los primeros escritores costumbristas bilbaínos con anterioridad a otros en esas lides colocaba al acordeón en manos de los ciegos como agentes centrales de las romerías en un cuadro de contraste. Decía así:

"¡Música! ¡Música! ¡Música! Érase este un ciego que en una romería tocaba *manicordio* [sic] de tal modo desvencijado y maltrecho que a duras penas se dejaba oír a tiro de saliva, en ocasión misma en que varios otros ciegos provistos de bandurria, violín y guitarra hacían resonar armoniosos ecos, dignos de un concierto de verdaderos músicos. Oyoles el lazarillo que con el del miserable *manicordio* estaba y díjole al ciego en un arranque de entusiasmo: "Seor Simón ¡qué buena música es esa!". "No es mala -replicó el ciego- pero ya pueden callar todos los instrumentos del mundo donde esté mi *manicordio*."⁹⁰⁹



Fig. 148

Como se trata del mismo autor anterior refiriéndose de nuevo al acordeón, continuamos con otra escena fosilizada en letras esta vez localizada en el Casco Viejo de Bilbao. Del ciego que le daba tientos en el boceto anterior, pasaba el testigo a un niño que con él trasteaba como exponente vicarial de otro de los colectivos también adheridos a su uso por motivos de supervivencia en muchos casos. Los géneros artísticos en toda Europa les dedicarían un amplio catálogo de tipos a fines del siglo XIX y comienzos del XX (Fig. 1, 131, 136A y 148) y hemos de suponer que llegarían los instrumentos a sus manos vía donación caritativa⁹¹⁰:

“Y llégase al balcón de enfrente un arrapiezo que si no comulga debe confesarse no solo porque le obliga la edad sino porque hace méritos para ello. Llégase, digo, el chiquillo acompañado de un instrumento que llaman acordeón y que, en mi pobre parecer filarmónico, debiera llamarse desacordeón por las semifusas y confusas notas que expide. Acabará por ser un liberal de primera fuerza el amo del fuelle ese reformado, porque hace ya la friolera de un mes de treintaiún días está dale que le das al *Himno de Riego* por más que no haya conseguido pasar del : “Si Torrijos murió fusilado”. El liberal en agraz, corre parejas con el esclavo negro [un pájaro que pía y gorgojea ininterrumpidamente desde una

909- GOICOECHEA: (1883), p. V. Sobre el sentido de Manucordio se discutió en 3.3.3.7. Discusión sobre "Manucordio".

910- "Mirelle" de Cot (1882); "La ciegucecita del acordeón" de Arteta (1890); "Fiesta en el caserío" de Uranga (1905); "London life: Please a penny" de Gillette (1905); etc.

jaula colgada en el portal del bajo en donde se encuentra el autor], y no parece sino que tordo y chiquillo tienen entablada competencia sobre quién repite más veces las notas de su respectivo sonsonete."⁹¹¹

El siglo XIX acarrió a la música numerosísimas innovaciones en muchos de los aspectos que le incumben: desde las técnicas compositivas a las preferencias estéticas, o desde un nuevo rol para el intérprete y para el oyente a la asunción de nuevos espacios y características de la performance, y, por supuesto, remodelaciones en muchos instrumentos musicales que alteraron sus hechuras. Gran parte de la familia de los aerófonos adquirieron su forma y mecanismos actuales durante ese siglo en adaptaciones sucesivas. Mutaciones parecidas sufrieron el piano, el órgano y, sin ninguna duda, el acordeón, producto de dicha centuria. Pero en esa evolución selectiva hubo prototipos que quedaron en eso, en propuestas que no superaron la presentación pública y una reseña admirativa. En esta tesitura, Casto Zavala Ellacuriaga (Elorrio, 1844 -?), arquitecto de inquietudes polivalentes, aportaba su personal iniciativa incorporándola a la Primera Exposición Vizcaína de 1882:

"El autor del *Polifono*, instrumento músico ingeniosísimo que aunque en España haya sido acogido con indiferencia, en el extranjero ha sucedido todo lo contrario, va a presentar en la Exposición provincial de Vizcaya su proyecto de dirección de los globos. Nos referimos al joven arquitecto D. Casto de Zavala, que de seguro no pertenece al número de los numerosos visionarios que han tratado de resolver el problema."⁹¹²

El invento musical del que hablaba la noticia y del que no se precisaba nada, podía haberse quedado en una simple curiosidad anecdótica si no fuera porque cuatro años más tarde Zabala que ahora se arriesgaba en escauceos políticos, volvía a hacer propaganda del aparato con motivo de las Fiestas Euskaras de Durango. En 1886 en la *Revista de Vizcaya* narraban la audición en medio de un cierto oscurantismo:

"Hubo un incidente poco agradable del que hemos prometido no ocuparnos que enfrió un tanto la animación del acto e impidió oír cual se debiera las deliciosas armonías ejecutadas al finalizar la fiesta por el laborioso y apreciable diputado provincial D. Casto Zavala en el instrumento de su invención el *Polifono*, que, según nos manifestó el maestro Zubiaurre, simplifica y participa de dos instrumentos el armonium y el acordeón. Lástima que la modestia del Sr. Zavala no le permita propagar el conocimiento de su notable instrumento que reúne a una agradable gama de sonidos una forma artística hermosa recordando los laúdes de los antiguos trovadores."⁹¹³

911- GOICOECHEA: (1889), p. 67.

912- N.B. (9-VIII-1882). La vertiente arquitectónica de Zavala dejó muchos frutos en Bizkaia como la traída de aguas a Erandio en 1890, citado en NOVO LOPEZ, Pedro: "Agua potable a domicilio. ¿Una innovación? Los Municipios de la Ría del Nervión en la transición de los siglos XIX al XX", en *Scripta Nova* (69, 2000); o el proyecto para la construcción de la primera cruz del Gorbea inaugurada en 1901.

913- H.: "Las Fiestas Euskaras de Durango", en *Revista de Vizcaya* (18,1886), p.236. Probablemente el Polifono no era la primera incursión de Zavala en el campo de los instrumentos musicales ya que con anterioridad sabemos de otro ingenio suyo el Plenifono, que, a pesar de las ciertas dudas que nos produce su cercanía nominal, por su descripción ha de entenderse que se trata de otro artilugio: XX.: "Noticias varias", en *Crónica de la Música* (7-VIII-1879): "El joven y

A partir de ese momento perdemos la pista al Polífono y similares. Pero aprovechando la visita a las Fiestas Euskaras de Durango queremos aclarar la inexactitud de una noticia aparecida en una revista de historia local hace unos años:

"Estas Fiestas [refiriéndose a las Fiestas Euskaras duranguesas de 1886] tuvieron una gran brillantez y diversidad de actos. Se celebró un concurso de acordeones y actuó la Sociedad Coral de Bilbao, entonces denominada Orfeón Bilbaíno."⁹¹⁴

Del repaso del programa de las mencionadas Fiestas Euskaras tanto en la revista Euskal-Erria (T 12, I-VI-1885), p. 281 y (T 13, VII-XII-1885), p.46, como en la Revista de Vizcaya (nº 18, 1886), sabemos que, en cuanto a concursos musicales, se propusieron los de dulzaineros, tamborileros, *albokaris* y orfeones, sin que se contemple ninguno de acordeones. Al fin y al cabo, el primer registro de un acontecimiento de este tipo del que tenemos noticia procede de Irún en 1933, casi cincuenta años más tarde de aquel supuesto protoconcurso de la cita por lo que se nos antoja demasiado incipiente para el estado de la evolución del instrumento en el País Vasco. Concluimos, por tanto que hubo un desliz ortográfico suplantando "acordeones" a "orfeones".

3.4.1.2. La segunda década

Siguiendo el discurso antes comenzado, a partir de 1890 fue conformándose en Bilbao un mercado con todos los elementos necesarios para que el acordeón pasara a ser un fenómeno musical conocido del gran público. Pero por lo que respecta a los ejemplares que pudieron circular, no hemos encontrado constancia de modelos primitivos del tipo "acordeón romántico" o de "Harmoniflautas"⁹¹⁵ ambos para uso privado en salones como ya se dijo. Si alguna vez estuvieron en stock a la venta en comercios selectos como "*Au monde elegant*"⁹¹⁶ o en el almacén de Richter, no ha quedado más rastro que el del litigio comentado al principio de la periodización.

Por lo tanto, fabricación industrial, aumento general del flujo dinerario e instalación de almacenes generales configuraron un segundo trinomio muy sintomático desde el comienzo de la sociedad de masas. Dentro de ese encuadre, el abaratamiento de los géneros respecto de la etapa anterior por su producción masiva, permitió que también los acordeones de nueva manufactura estuvieran disponibles en los escaparates para las clases subalternas. Mientras tanto, continuaron ofertándose en almacenes especializados de instrumentos y papeles de música como el comentado de Dotesio⁹¹⁷. Apabulla cuantificar la inversión publicitaria de este empresario en el Noticiero Bilbaíno en el

distinguido arquitecto de Bilbao D. Casto de Zavala ha inventado un instrumento músico importante que titula Plenifono y que reúne la armonía del violín, del violonchelo y la viola. El Plenifono que tiene seis cuerdas, se toca con un sencillo aparato de siete arcos y su tamaño viene a ser el de una guitarra. El Sr. Zavala ha obtenido patente de invención para su armonioso instrumento que está llamado a adquirir gran popularidad porque toca con más facilidad que la guitarra y pulsado con los dedos produce los efectos de esta guitarra y los del arpa, y por medio del movimiento de un prisma que sirve de apoyo a cada cuerda se corrige por completo la desafinación que, como es sabido, es efecto de la imposibilidad de las cuerdas con perfección matemática."

914- DIEZ, Nieves: "Crónica de cien años: 1880-1980", en *Cuadernos de Historia de Durango* (1981), p. 26.

915- "Harmoniflauta": Ver Glosario.

916- Pacho Gaminde, su propietario, viajaba continuamente a París en busca de género. Figura, entre otras categorías como "Vendedor de Instrumentos de música" en FONTAN, R. & LARRAÑAGA, L.: *El libro de Bilbao y sus cercanías*, Imp. El Porvenir Vascongado, 1º Año, Bilbao, 1893, p.135?. Anécdotas sobre los pianos que exponía en su tienda en la década de 1880-1890 pueden leerse en ORUETA: (1929), p. 196.

917- Véase 3.4. El Acordeón en Bilbao. Nuevas investigaciones.

que perduraba omnipresente día tras día y año tras año. En estos módulos seguía ofertando acordeones con sus específicos ganchos para cada ocasión:

"(1890, 1891) Venta de acordeones en Dotesio ".

"(1892) Dotesio. Almacén de Música Órganos e instrumentos para Banda y Orquesta. Acordeones, guitarras y bandurrias ".

"(1892) Louis E. Dotesio. Acordeones, guitarras y bandurrias. Casa la más barata en España y la más importante de esta región ".

"(1894) Dotesio. Acordeones superiores. Se acaba de recibir una gran partida a precios reducidos en Casa de Dotesio. Música pianos, instrumentos. María Muñoz 8."⁹¹⁸

La estrategia publicitaria suponía acaparar la atención más allá del espacio efímero del diario y es por lo que localizamos a Dotesio en un anuario mercantil con pretensiones muy alejadas del caso anterior. Se trata de la *Guía de Vizcaya* de 1892; en ella se anunciaban muchos de los comercios e industrias del territorio, sus productos habituales y las novedades del mercado. En su interior encontrábamos inserto el siguiente módulo:

“Almacén de Música: Pianos, órganos e instrumentos para banda y orquestas de LOUIS E. DOTESIO, sito en la calle bilbaína de Doña Maria Muñoz, dedicado también a la venta de acordeones, guitarras y bandurrias. Casa la más barata en España y la más importante de esta región.”⁹¹⁹

Dotesio continuaba con su laboratorio químico y el almacén de instrumentos musicales pero incorporaría nuevas líneas comerciales como vendedor de fonógrafos, grabación de cilindros, empresario artístico del Teatro Circo y Teatro Goyarre, litografía artística, impresor y editor musical, al menos⁹²⁰. A juzgar por el anuncio de venta de acordeones, Dotesio no debió de tener mal olfato comercial ya que parece que aprovechó el buen momento de expansión del instrumento para promocionarlo publicitariamente.

Pero el acordeón, al ser un producto en auge, pronto generó competencia. Un almacén profesional podía encargárselos a los grandes distribuidores europeos -como ya vimos que se hacía en Francia- quienes, en un despliegue litográfico inusitado, ilustraban generosamente sus catálogos con todos los diseños, descripciones, precios y condiciones de envío (Fig. 149). Los pagos se efectuaban por banco siendo los transportes por tren o por barco seguros dado que había itinerarios rutinarios y escalas en innumerables puertos de Europa y consignatarios abundantes radicados en Bilbao para hacerse cargo de la gestión de los fletes. Otro de los grandes almacenes-bazar de Bilbao del barrio populoso y obrero de San Francisco los publicitaba así en 1890:

918- Entresacamos: *N.B.* (28-VIII-1890), (15-III-1891), (17-V-1892), COLL MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya*. Edición del autor, Imp. El Nervión, Bilbao, 1892, p.70, *N.B.* (16-VIII-1894).

919- COLL MAIGNAN: (1892), p.70.

920- Más datos sobre Dotesio y la empresa sucesora La Unión Musical Española en ARANA MARTIJA: (1998), pp. 226-230. Un visión más global en GOSÁLVEZ LARA, C.J.: *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995. La vertiente de Dotesio como vendedor de fonógrafos está documentada en ANSOLA, Txomin: "El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una Aproximación", en *Bidebarrieta* (III, 1898), p.273. Figura como empresario artístico en AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 76/65, 1888 y en Libro Actas Bilbao nº 348, 1888, f. 31v.

"Acordeones. Acaban de llegar los tan deseados y que tan buenos resultados están dando y se venden a precios muy ventajosos. Almacén de quincalla de Antonio Araluce, San Francisco 37 al 41."⁹²¹

Y no fue el único, ya que dentro del ramo del comercio musical minorista también los comenzó a ofertar periódicamente la Viuda de Aznar perteneciente a una familia con tres comercios distintos de instrumentos en el Casco Viejo bilbaíno:

"Anuncio. Acordeones y guitarras superiores se venden muy baratas [al] por mayor y menor en casa de la Viuda de Juan Bautista Aznar, Correo 18, Horchatería."⁹²²

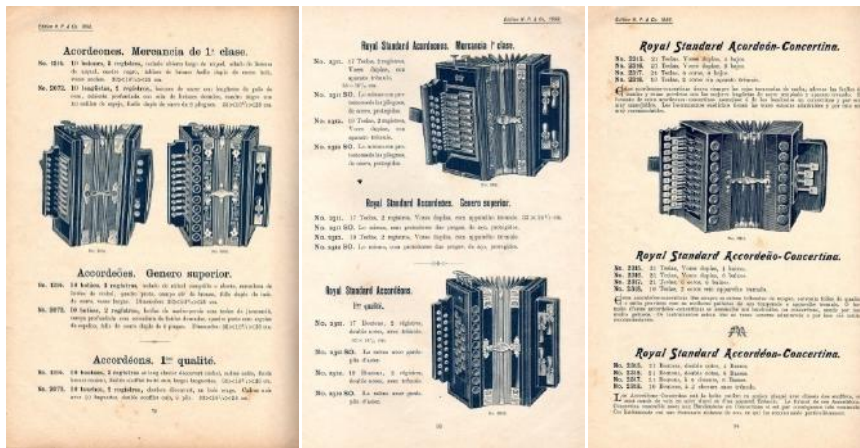


Fig. 149

Cuando los "Grandes Almacenes Amann"⁹²³ en un momento de expansión comercial sin precedentes ampliaron sus locales añadiendo una variadísima gama de nuevos productos a los que ya expendían, escogieron para destacar en la prensa como reclamo entre otros: "Filarmónicas o acordeones y preciosas guitarras"⁹²⁴ indiscriminadamente. Otro indicio de que un punto de inflexión se había traspasado para los comercios especialistas del ramo lo revelaba el que Dotesio dejara de publicitarlas definitivamente en 1894 quizás por la escasa plusvalía que posibilitaba un producto banalizado y frágil⁹²⁵. Esta proliferación de acordeones construidos en serie para consumo rápido que se averiaban y desajustaban en afinación con mucha facilidad dio lugar, a su vez, a un segundo circuito comercial: el de los "compositores de instrumentos". La razón para tales estropicios venía servida por Baquero Lezaun:

“El que por primera vez tiene este instrumento en sus manos ha de comprender que para hacer sonar las teclas hay necesidad de hacer muy poca fuerza e irse acostumbrando a tocar sin forzar el fuelle, porque si de un principio adquiere esta mala costumbre, siempre tendrá el acordeón descompuesto, por más que

921- N.B. (23-VIII-1894). Este comercio figuraba en COLL Maignan: (1892), p.159 como "Almacén de guitarras", y en p. 187 como "Almacén de quincalla y mercería".

922- N.B. (23-VIII-1894). Figuran en COLL Maignan:(1892), p.159 como "Tienda de guitarras". Estuvieron instalados en la calle Correo 11 y 13; a la vez era almacén de azulejos, esterería, horchatería y fábrica de agua de Seltz y bebidas carbónicas como puede verse en la misma referencia, p. 63 de publicidad.

923- Los "Almacenes Amann" fundados en 1863 fueron toda una institución en Bilbao. Figuran en COLL Maignan: (1892), p. 187 como "Quincalla y Mercería, almacenes de", en Belosticalle 14. Muchos de sus otros productos pueden verse en la misma referencia, p. 24 de anuncios.

924- N.B. (22-IV-1898).

925- "Por la descripción (del Melodeón) se comprenderá que el instrumento de que se trata no pasa de ser un juguete que el abuso ha convertido en incómodo", en PEDRELL: (1894), p. 5.

éste sea de buena construcción. El mayor inconveniente que impide el completo desarrollo del acordeón, especialmente en los pueblos de Aragón, es el dedicar este instrumento exclusivamente a tocar la jota, por ser esta pieza la más difícil y la que más hace trabajar al instrumento, y esto, unido al mal trato que se le da, hace que se descomponga con frecuencia, y muchas veces se pone a arreglarlo algún curioso que carece por completo de instrucciones y herramientas para ello, dejándolo en peor estado y no pocas veces lo inutilizan por completo.”⁹²⁶

Los excesivos trajines y la mala praxis favorecieron que también en Bilbao se ampliara el negocio en torno del acordeón y se comenzaran a publicitar componedores durante 1894 y 1895:

"Anuncio. Compositor de acordeones y cajas de música de todos los sistemas. Campo de Volantín nº 11, 5º derecha."⁹²⁷

Este arreglador a veces daba las señas de una barbería próxima a esa misma dirección y es por ello que detectamos que también mercadeaba con instrumentos de ocasión:

"Anuncio. Acordeón: Se vende uno usado de dos teclados con escala cromática. Campo de Volantín, nº 4, Barbería."⁹²⁸

No debía ser el único en el oficio porque en la otra punta de Bilbao se instalaba un segundo taller con una oferta bastante más diversificada:

"Anuncio. Pedro Fernández González. Afinador y compositor de pianos, armoniums, órganos, manopanes, acordeones, etc., y fabricante de bordones de todos los números. Se encarga de toda clase de reparaciones tanto en su nuevo taller de las Cortes frente a la fundición de Aramburu como a domicilio."⁹²⁹

A primera vista puede sorprender la disparidad de instrumentos con los que se atrevía el artesano en cuestión. Pero como se verá más tarde, era frecuente que los componedores de este amplio sector organológico dilataran sus oportunidades a artefactos sonoros mecánicos como Manopanes⁹³⁰, Celophones⁹³¹ o Polífonos⁹³² (en definitiva cajas de música mejoradas adquiribles en Dotesio y en Las Heras en Bilbao). La razón es que compartían el uso de lengüetas libres o batientes como fuente sonora y una tecnología parecida para hacer operativos acordeones, armoniums y algunos registros de los grandes órganos. El argumento es igualmente válido para pequeñas reparaciones en órganos, armoniums y acordeones con similitudes en cuanto a deterioros por

926- BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el Acordeón de un teclado de 8, 10 y 12 teclas, sin necesidad de maestro*. Dotesio, Bilbao, 1892, pp. 1 y 5. La edición en nuestro poder que hemos manejado es algo posterior BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Método de acordeón por cifra*. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid, ca. 1914. Compuesto de dos partes, un texto introductorio de 5 páginas y 13 planchas con partituras en cifra repite un contenido idéntico al de las anteriores ediciones pero con diferente portada.

927- *N.B.* (21-XI-1894), (22-IV-1895) y más.

928- *N.B.* (22-IV-1895). La referencia específica a un modelo con dos teclados es interesante ya que apunta a un aparato algo más complejo de los habituales para la fecha. Sin embargo la afirmación sobre que poseyera "escala cromática" nos deja perplejos. Quizás se refiere a una segunda hilada de botones con alteraciones. Ver en Glosario "Cromático".

929- *N.B.* (10-III-1895).

930- Sobre "Manopán" puede consultarse Cap.I I, 2.2.2.1.11. Ver en Glosario "Manopán".

931- Sobre "Celophón" y Dotesio: *N.B.* (17-X-1894). Ver Cap. II, 2.2.2.1.11. Ver en Glosario "Celophon".

932- Sobre "Polífono" ver Glosario.

oxidaciones, carcoma y humedad en teclados, mecánicas, válvulas, fuelles, piel, batán, etc., (sin obviar otras cuestiones disímiles como el tamaño, la complejidad, el trabajo de la madera, el estaño, el hierro, armonización, etc.).



Fig. 150

En otro orden de cosas, Bilbao contaba por entonces con varios locales que programaban cotidianamente música de diferentes pelajes al margen de los conciertos de "gran música" -como se decía entonces- para los que se utilizaba el salón del Instituto Bilbaíno en su ubicación del arranque de las Calzadas de Mallona o el Teatro Nuevo. Nos estamos refiriendo a Cafés como el de los bajos del Teatro Nuevo: el Café Arriaga con su quinteto o sexteto, el Café Colmado que cambiaba su sede en 1895 de los terrenos de La Concordia a la Calle La Amistad, el Café del Peral en la calle Nueva que pasaba a denominarse Café Endaya ese mismo año, y el Café del Ancora, antes del Ensanche por su ubicación en la Gran Vía, que contaban con un dúo entretenedor o con agrupaciones de circunstancias. Otros locales como el Café Las Cortes o el Teatro Romea ofrecían en su cartelera sesiones de cante flamenco más en línea con los que se conocen como "Cafés-Cantantes" de los que ya se habló.

Como ocurre en los ecosistemas feraces que acaban con todos sus nichos ocupados, en cuestiones musicales sucede lo propio. Dado que músicos hábiles han destacado en todos los instrumentos, fuera un violín o una ocarina, el remozado acordeón no podía quedarse atrás y fue colándose en aquellos "Cafés-cantantes"⁹³³. Javier Ramos menciona un par de conciertos efectuados en Barcelona en 1884 y 1886⁹³⁴. No mucho más tarde los hemos podido constatar en Bilbao: entre finales de febrero y comienzos de abril de 1890 tuvieron lugar una serie de conciertos por los profesores quizás cántabros Sebastián Martínez⁹³⁵ y Bustelo con acordeones y arpa en el Café del Peral pero desconocemos el efecto que causó la novedad. Componían su repertorio piezas ligeras

933- Disentimos de lo que sugiere RUZAFRA, Rafael: "Las romerías en Vizcaya en la segunda mitad del siglo XIX: contrastes y cambio social", en CASTELLS, Luis (ed.): *El rumor de lo cotidiano*. UPV, Bilbao, 1999, p.298 o BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: Del Romanticismo a la Belle Époque*. Café Baque, Bilbao, 1995, pp. 41-49. No es cierto que la mayoría de los Cafés cantantes estuvieran en los "barrios altos"; como puede comprobarse por lo dicho; precisamente el acordeón se presentó en los del Ensanche.

934- RAMOS MARTINEZ: (2009), pp. 85 y 89.

935- Hay tres citas anteriores extraídas del periódico El Aviso de Santander sobre este acordeonista que aporta HERMOSA: (2012), pp. 10-11: "El sábado próximo se efectuará la serenata nocturna. Tomarán parte en ella 3 acordeones, 8 guitarras y 3 violines y flautas componiendo un total de 18 músicos bajo la dirección del profesor acordeonista D. Sebastián Martínez. La hora señalada lo es de 9 a 12 de la noche", de *El Aviso* (31-VIII-1886); "Esta tarde tendrá lugar un gran baile campestre en el prado llamado de Bolado en la atalaya. La orquesta estará a cargo del reputado profesor de acordeón Sebastián Martínez", el (13-III-1889); "En el Café de Iris se verificará esta noche un concierto por el profesor de acordeón Martínez con arreglo al siguiente programa: 1º Pasodoble El Conjunto, Martínez, 2º Wals El Destino, por el mismo, 3º La Cruz Roja, por Gonzalo, 5º Rondeña, por Gonzalo", en *El Aviso* (25-IV-1889).

como el pasodoble "El turco", el vals de "La noche", la polka "Pepita", melodías de "La entrada de Tetuán" y de "Archiduquesa", y la jota de la zarzuela "Cádiz".⁹³⁶



Fig. 151

En 1895 volvía a repetirse un nuevo ciclo de conciertos con un acordeonista madrileño pero en otros escenarios, primero en el Café Colmado en abril y un mes más tarde en el Café del Ancora⁹³⁷. Esta vez tuvieron una repercusión mayor:

"Esta noche se celebrará en el Café Colmado un variadísimo concierto en el que tomará parte el notable acordeonista Sr. Fernández Zamora laureado en concursos musicales con medallas de oro y diplomas honoríficos."

"Café Colmado. Gran concurrencia acude a oír en este establecimiento al notable acordeonista de Madrid Sr. Zamora el que ejecuta solo, acompañado de piano y en cuarteto (Srs. Farfán, Buzón y Aguirre, de la plantilla habitual) las más lindas piezas musicales, siendo muy aplaudido."⁹³⁸

De nuevo el repertorio estaba compuesto por adaptaciones de la música lírica en boga junto a baladas románticas lo cual no dejaba de ser arriesgado para sus intérpretes al presentarla reducida de como habitualmente se acostumbraba escucharlas, pero "fueron aplaudidísimos". Lo integraban la Sinfonía de "Campanone" (Maza), Fantasía de "Cádiz" (Chueca), "Danza de Bacantes" (Gounod), "Serenata" (Schubert), "Tanda de vales" (Waldteufel), Capricho "La Bruja" (Chapí), Miserere de "Il Trovatore" (Verdi), "El sitio de Zaragoza" (Oudiz), "Potpurri de aires nacionales" (Farfan), y el vals "Esperanza" (Metza).

Refiriéndose a la adquisición de la habilidad para hacer sonar con sentido aquellos primeros acordeones industriales de una sola hilera comentaba en 1892 el ya citado Baquero lo siguiente:

"Aunque el acordeón es sin disputa el instrumento más fácil de aprender de todos los que se conocen hasta el día, siendo así que muchos lo tocan perfectamente, y hasta son profesores sin haber tenido otros principios que un

936- N.B. (27-II-1890), (1-III-1890), (6-III-1890), (19-III-1890), (30-III-1890) y (6-IV-1890).

937- N.B. (16-V-1895) y (12-VI-1895).

938- N.B. (24, 27 y 28-IV-1895).

amigo que se aficionaba a este instrumento, pero como todas las inteligencias no son iguales, preciso es que comprenda, el que desee tocar algunas piezas que tiene que pasar por el aprendizaje."⁹³⁹

Efectivamente, para los deseosos de conocer su manejo pero desconfiados con su destreza individual e impacientes en el ensayo de la emulación, el tesón empírico o los contactos personales con otros aficionados, se abrieron academias de acordeón en Bilbao a partir de 1895. Por los anuncios parecían enmarcadas en ambientes de cierta profesionalidad dado que convergían en ellas enseñanzas de otros instrumentos que, en principio, ya las tenían regladas como guitarra, piano o violín. La medida del interés del alumno daría la elección entre los polivalentes métodos de enseñanza de acordeón existentes: bien el del lenguaje musical que denominaban "con música", o el numérico llamado "con cifra", muy utilizado desde el segundo tercio del s. XIX. La conjunción de estudios de guitarra y acordeón en un mismo lugar que ofertaban los anuncios (habitaciones de un piso, seguramente) parecía muy oportuna para preparar un desembarco rápido en la plaza tras pocas sesiones de un dúo guitarra-acordeón muy habitual en las romerías de arranque del siglo XX:

"(1895) Anuncio. Academia de música, guitarra y acordeón. Razón en esta administración".

"(1896) Anuncio. Se dan clases de guitarra y acordeón por música o cifra por un profesor, y por otro piano, violín y música, precios reducidos. Ronda 29, 4º derecha".

"(1896) Lecciones de guitarra y acordeón con música y sin ella."⁹⁴⁰

Haciendo un recorrido por diferentes eventos con repercusión social de estos años en que afloró el acordeón como participante citaremos primero a los relacionados con el estamento militar. El Regimiento de Garellano que ya estuvo destacado en la Villa con anterioridad a 1880 regresaba al cuartel con dirección en la actual Plaza del Corazón de María de la calle San Francisco el 16-II-1887 (Fig. 152). Servía al regimiento una banda de música que representó un importante polo musical por su gran repercusión y visibilidad en Bilbao al tocar muchas temporadas en el Arenal y en los Campos Elíseos y al participar en las procesiones religiosas y cívicas, fiestas de pueblos, etc. Quizás por motivos de distensión social (ya hemos visto la peleas frecuentes entre militares y paisanos en las romerías) el interés por mantener esta banda en activo debió de ser muy prioritario porque en algunas oposiciones permitían presentarse a paisanos para ocupar las plazas de músicos. En su entorno el acordeón estaba habilitado musicalmente:

"[Por motivo del santo del Regimiento de Garellano, la Banda de Música dio diana. Al mediodía hubo estofado] y, a continuación, se celebraron en el patio del cuartel grandes danzas castellanas bailadas por unos 14 soldados al son de una orquesta compuesta de 6 guitarras, 2 bandurrias, dos acordeones y hierrillos. Todas las danzas, ejecutadas admirablemente y con una precisión notable,

939- BAQUERO LEZAUN: (1892), p.4.

940- N.B. (19-I-1895), (17-V-1895), (19-X-1895) y (17-I-1896) el primero; (16-IX-1896) y (18-XI-1896). Todos los anuncios se reprodujeron durante un mes.

agradaron muchísimo a los que las presenciaron. Las comparsas recogieron unos 20 duros con que les obsequiaron jefes y oficiales. A la noche volvieron a tocar junto a la Banda de música."⁹⁴¹

Algunos años después, gran parte de los contingentes de este Regimiento y de su Banda de música fueron movilizados y embarcados hacia Cuba al estallar la guerra:

“(1898) Despedida al Regimiento de Garellano en Bilbao con la Banda de Música Municipal y la Banda Santa Cecilia, todos los soldados y la Banda del Regimiento hacia Cuba. Los soldados iban muy animados; algunos llevaban guitarras y acordeones.”⁹⁴²



Fig. 152

Enmarcado en un espacio similar, en diciembre de 1894 el Noticiero Bilbaíno, en la sección "Del Natural", publicaba una anécdota convertida en narración sobre el sorteo de quintos y la parranda subsiguiente en que derivaba⁹⁴³. La oportunidad del cuento se alimentaba con que en esos días se estaban sorteando las levas anuales fruto de la pérdida foral y su autor traía puesto el asunto de lo que estaba viendo por las calles. Confluían en el hecho el que muchas veces los jóvenes de zonas rurales estaban obligados a acudir a la ciudad por primera vez. La circunstancia de lejanía respecto de la autoridad familiar y social conocida favorecía el consumo de alcohol e, imbuidos del envalentonamiento del grupo de mocerío en un rito de paso con cierto descontrol, a veces la chufra se desmadraba con las consiguientes molestias al vecindario. Este post del sorteo acabaría convirtiéndose en una costumbre de celebración en el país arraigada y repetida hasta hoy en día: la de los "Kintopekoak" (Fig. 254).

Pero lo que queremos destacar es que en la bullanga intervenían "guitarras, bandurrias y acordeones"⁹⁴⁴ a los que con toda seguridad acompañarían percusiones varias. En este proceso de migración y decantado del acordeón por el proletariado, la cuadrilla cuartelaria fue otro de los espacios preferentes de consumo del instrumento. Es gracias a la fosilización del momento vía fotográfica tanto en los previos, en la conscripción, o en la licencia, que tenemos una preciosa fuente de documentación para conocer la evolución de los modelos de instrumentos y atestiguar la predilección por su uso en los ambientes de caserna (Fig. 153A, B y C).

941- N.B. (3-I-1892).

942- *La Vasconia* (30-III-1896), p.219.

943- N.B. (21-XI-1894).

944- N.B. (11-XII-1894).



Fig. 153

Aún contando con el hándicap de su baja sonoridad, dispersos aficionados fueron rellenando múltiples casillas musicales y ocios socializados con su pequeño acordeón que de esa manera se fue colando en las diferentes citas del ciclo anual como instrumento acompañante. Debido a que, en general, el permiso para las rondas de cuestación se conseguía mediante comunicación verbal con el alcalde respectivo por ser una de las prerrogativas de su cargo, documentarla en esos ámbitos se vuelve tarea ardua hasta pasado 1900 en que el interés etnográfico se incorpora al bagaje de los fotógrafos. Lo mismo sucede con su presencia en el Carnaval pero la vocación urbana de esta fiesta añadía la facilidad de poder ser reflejado por las fuentes literarias y fotográficas como en esta recensión de Bilbao en 1892:

"El primer día de Carnaval se deslizó ayer en esta villa sin incidentes desagradables. Desde las primeras horas de la mañana comenzaron a recorrer las calles diferentes estudiantinas y comparsas, entre las que llamaron la atención algunas de ellas. Las comparsas iban provistas de toda clase de instrumentos: de cuerda, de viento, dulzainas, pianos de manubrio, acordeones, etc."⁹⁴⁵

En otro orden de cosas, si nacer en casa labriega predecía que la espinada de la cadena vital se cerraría en torno a la argolla de la yunta boyera desde temprana edad⁹⁴⁶, nacer ciego estos años ataba al correaje del acordeón ambulante como medio de vida en muchos casos. Como en el resto de escuelas de Bilbao, en el recientemente inaugurado Colegio de Ciegos y Sordomudos de Deustu se presentaban los tribunales a evaluar al alumnado a fin de curso. Entre lo que aconteció en 1895 el Noticiero Bilbaíno destacó lo siguiente:

"Se examinaron todos los alumnos de la clase especial de ciegos cuya enseñanza está a cargo del profesor D Claudio Herreros practicando también algunos ejercicios de música... Llamó extraordinariamente la atención de los concurrentes un tierno niño ciego, natural de Getxo, Victorio Luzurruga, que con sus débiles manos ejecutó en la concertina varias piezas musicales."⁹⁴⁷

Remedando los pasos recorridos hasta entonces por otro instrumento ecuménico como la guitarra⁹⁴⁸, se escuchaban acordeones en la zona portuaria de la Ría bilbaína

945- N.B. (29-II-1892).

946- HERNANDEZ, Miguel (Orihuela, Alicante, 1910-1942): "El niño yuntero" (1937).

947- N.B. (26-VI-1895).

948- MACHADO, Antonio (Sevilla, 1875-1939): "Guitarra del mesón", en *Soledades, Galerías. Otros poemas*. Gregorio Pueyo, Madrid, 1907.

afiliándose a lo que cada particular tañía. Alfredo Echave trasmitía sus vivencias de la última quincena del s. XIX en estos términos:

"La Ría. ¡Pobre Olabeaga! El acordeón sonante en la proa de los buques cuando cesaban las faenas marineras...; (el tumulto) de las tabernas llenas de gente de mar rumbosa y retozona que entonaban canciones de negros y bailaban el zapateado inglés... Por eso al visitar uno de sus buques [en Olabeaga]..., comiendo luego en la cámara y llenándola de canciones chimberas después del café alternadas con estribillos de *Music Hall* inglés y de La Rochelle o de *Saint Nazario*, era toda una fiesta inolvidable."⁹⁴⁹

Pero en tierra, el otro polo, desde los pueblos de la costa hasta bien adentrados en el interior, desconocidos acordeonistas punteaban notas por doquier de las que los corresponsales daban fe:

"(1892) Allí reina el bullicio honesto, y los esparcimientos sin camorra; se dan la mano ricos, medianos y pobres, todos se codean, y confraternizan en mucho; que la democracia en las costumbres aún no ha desaparecido por completo de la Vasconia española. De algún tiempo a esta parte organillos y acordeones, malos de suyo, y puestos en manos inhábiles, del lado de violines y guitarras peores, si cabe, y en encomienda de tañedores pésimos, han venido a usurpar al tamboril y al *chistu* (sic) la soberanía plena, que de edades remotas ejercieran ellos en los bailes. Las charangas no les hacen tanta ofensa porque bien se les alcanza que sus tocatas e instrumentos determinan un verdadero progreso en el arte; modestia y transacción son esas que yo les aplaudo. La Banda de Algorta cumplió en ese día su cometido, hasta que terminó la quema de vistosos sencillos fuegos artificiales".⁹⁵⁰

Mientras tanto y por citar solo los geográficamente cercanos, el Casino Algorteano (1880), el Balneario de Las Arenas (1880), el Casino de Plentzia (1887) o el Balneario de Portugalete (1887), todos con salones de baile, se reservaban el derecho de admisión a sus programas musicales alternativos en fiestas y durante la temporada veraniega. El Municipio de Getxo ofrecía banquetes exclusivos con tamborilero o banda de música en homenaje al nativo Antonio Basagoiti ya para entonces acaudalado banquero en Méjico aunque ganoso de frecuentar el país natal. Sendas circunstancias hacían tambalear la tan cacareada opinión de universalidad de los espacios festivos que, repetía exagerada y trasnochadamente Ruiz de la Peña. Una vez instalados en Getxo, los acordeones no desaparecerían tan fácilmente:

"(1898) Getxo. Fiestas de San Ignacio con pasacalles de la Banda municipal, misa cantada de Román Ibisate, varios motetes y la reserva. Por la tarde tuvo lugar la renombrada romería y tanto en la campa contigua a la iglesia cuanto en el magnífico paseo Avenida Basagoiti era así imposible el transitar tal fue la concurrencia que nunca he conocido cosa igual. Los amantes de Terpsícore

949- ECHAVE, Alfredo "El de Iturribide": *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920, pp. 68-73. Más tarde llegarían "El elogio sentimental del acordeón" de Pío Baroja, Aranzadi, etc. ya comentados en el 3.4.2.4. La percepción de ilustrados y literatos.

950- RUIZ DE LA PEÑA, Francisco: "La romería de San Ignacio en Algorta", *N.B.* (12-VIII-1892).

tuvieron donde divertirse pues no faltaron los ciegos y no ciegos con su guitarras, bandurrias, acordeones, además de los tamborileros, banda de música y... ¡La mar! Por la noche hubo baile campestre en el mismo lugar, el cual estuvo muy concurrido. [Hubo autoridad representada por un concejal pero] a pesar de la mucha concurrencia no hubo que lamentar la más pequeña pendencia."⁹⁵¹

Como se va viendo, el acordeonista con su instrumento iba configurando una presencia en muchos espacios de ocio de las que estas citas son corresponsales junto a las que constatan su participación en las romerías de Gipuzkoa (1882) y Urkiola (1889), la cencerrada de Otxandío (1893), las de la romería de Loiola en Donostia contada por Soroa (1894), la de Estella de Julián Romano (1885-1895) o la noche electoral en Durango (1896) todas censadas en este capítulo. Contraponiendo a tanta ratificación sobre el avance del acordeón en aquel tiempo pasado señalaremos dos autores en los que la ausencia de su mención es motivo de consideración.

Por un lado, en lo general contextual respecto de lo vasco ya mencionamos el vacío en Pierre Loti en aquel mismo lugar del Capítulo II citado; en lo local, rastreamos ahora por los textos del bilbaíno Emiliano Arriaga que nos conciernen rigurosamente. Arriaga publicaba en 1896 su *Lexicón Bilbaíno* como un compendio de voces vascongadas recogidas del habla de Bilbao⁹⁵². Entre ellas y sus explicaciones hay entremezclados mil detalles etnográficos pero así como a los manubrios les dedicaba alguno de sus ascos, sobre la filarmónica no encontramos ni un piar, ni siquiera cuando habla de los instrumentos amenizadores de las romerías:

"Sarrabete" (del e. *Txarrabeta*). Especie de rabel o gaita de manubrio./ Chinfonía. Instrumento gangoso, que se lleva colgado y se toca moviendo con la mano derecha un manubrio y pulsando con la izquierda un teclado vacilante a modo de dientes de vieja./ También se aplica a viola, violín, etc./ Antes se veía en las romerías mucho "Sarrabete" (sic) tañido por ciegos gallegos o asturianos, pero ya casi ha desaparecido el tipo de "sarrabetero" (sic). Ha venido a sustituirlo el tocador de Piano Mecánico. ¡Ambos son peores!"⁹⁵³

Desde el nombre de "acordeón" o "filarmónica" hasta su hechura formal, la dinámica para la emisión del sonido con movimiento de un fuelle, las músicas rutinarias que se escogían para tocar, el uso indiscriminado por ilustrados y analfabetos del lenguaje musical o el que fuera callejero, dieron pie a un consumo metafórico literario tan ramplón a veces como abusivo lo era el del propio instrumento. En cualquier caso, ese uso como referente literario, como lugar común, puede ir dando claves sobre su patente incorporación al imaginario colectivo compartido. Entre multitud de citas de esta tipología mostraremos dos pergeñadas por los columnistas del Noticiero Bilbaíno:

951- C.A. en *N.B.* (2-VIII-1898).

952- No entraremos a valorar las bondades que le atribuye Mitxelena ni las presunciones de fraude que le achaca Juaristi. Ignorantes en Lingüística como somos, solo podemos asentir sobre este particular en lo que nos ha llegado de uso por tradición familiar que es más que una pose inventada y menos que la caricatura de "Chomin del Regato".

953- ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón bilbaíno*. Minotauro, Madrid, 1960 [1896], p. 154.

"[El articulista hacía un listado de todas las funciones y romerías que había en la semana:] Porrusalda⁹⁵⁴. Porque, Señores, hay que tener en cuenta que cada cual se divierte a su modo: Y si alguno quisiera / más diversión / puede tocar la flauta / o el acordeón".

Lo que le servía de pie para hablar de dos conocidos flautistas de Bilbao que:

"Lo mismo tocan pasodobles que jotas, que habaneras que dianas que todo. Y es lo que yo digo después de aplaudirles: -Ya podían tocar en el corazón de Sagasti a ver si hace la crisis y se arregla esto."⁹⁵⁵

Un segundo texto, caduco visto desde hoy, quizás tuviera alguna mínima gracia si es que alguien identificaba a los diputados del Congreso y sus andanzas. El articulista endosaba a cada uno un instrumento o artefacto musical como chepa a jorobado:

"(1896) Instantáneas: Los "sapos" músicos. Varios personajes han proyectado la formación de una orquesta para solemnizar la constitución de las Cortes. De este modo quedará probado que en los partidos abundan los músicos... y danzantes. He aquí lo que van a tocar: Aguilera... la trompa; Arimón, el clarín; Clarín, el arimón ¡digo!, el aristón; Moret, la lira o la dulzaina; Gamazo, el des-acordeón; Montero Ríos, la gaita gallega [y así sucesivamente]."⁹⁵⁶

3.4.2. Primeros desarrollos (1898 - 1910)

3.4.2.1. Fuentes iconográficas

En suma, y como ya se va viendo, para este período contamos con una mayor riqueza documental que en el precedente entre otras razones gracias a que el acordeón alcanzó a situarse en los medios letrados de la administración local desde un estatus de interlocución asimétrica lo cual nos ha permitido rescatar algunas de las reacciones y resistencias que suscitó. También nos ha ayudado a detectar los nombres y las circunstancias de la actividad de músicos que, más que sus primeros valedores, fueron quienes utilizando el acordeón como herramienta de trabajo, se promocionaron a sí mismos; después regresaremos a ambas minas. Adicionalmente, fuentes documentales de tipologías variadas han continuado proporcionándonos información sobre personas, ocasiones, entorno funcional, características organológicas y otras parcialidades, que enriquecen nuestro estudio.

De entre todas ellas arrancamos con las iconográficas. A diferencia de la fotografía recientemente localizada de José María Buerba con dulzaineros (Fig. 201A), al día de hoy no poseemos ningún testimonio fotográfico con el acordeón participando en el baile de La Casilla. Por ello y para ilustrarlo hemos considerado oportuno acudir a documentos lo más próximos en temática y datación. Disímilmente a lo que acontecía en el Continente, en el País Vasco fue absolutamente excepcional que en una fotografía se le diera cabida al acordeón dado el poco valor icónico que acumulaba su

954- "Porrusalda": guiso que se hace con puerro y patata. En este caso era el título de una sección del periódico Noticiero Bilbaíno. También es uno de los nombres de un tipo de baile popular vasco a lo suelto, ver Glosario.

955- N.B. (16-IX-1894).

956- N.B. (28-V-1896).

conceptualización como instrumento vulgar a comienzos del siglo XX. Pocos fueron los fotógrafos que empezaban a reconocer en el oficio musical de aquel un arte y que le dieron cabida como otro elemento visual como Policarpo Elozegi de Tolosa fijándose en lo extravagante o como Manterola de Zeanuri que aficionado y vendedor de los mismos lo retrataba significando su novedad.

Caso bien distinto era cuando un cliente quería retratarse posando con su acordeón pero la cualidad de únicos de estos ejemplares de estudio hace que su localización sea posible solo gracias a un soplo bonancible del azar tras mucho trotar por los caseríos del País Vasco. En definitiva, los modelos que se muestran en estas escasas instantáneas de la primera década del siglo XX son todos ellos bisonoros de una dos filas en el CMD, suelen tener el fuelle partido y un CMI con un número de bajos variable; son de factura externa diferente entre ellos y, por lo tanto, de dispar e ignota procedencia como ya vimos que sucedía en el Valle de Arratia.

Aunque manejamos algunas pocas más en nuestro archivo, incluimos en este pequeño listado *Tolosako Artxiapiaga familia* de P. Elozegi (1898, Fig. 131), *Bailando la Jota en un caserío* de J. Latieule en Donostia (1906, Fig. 51), *Magunagoikoetxea "Sota"* de Comadira en Okamika (1905, 213A), Azurmendi de Dima (Fig. 235) y Manterola de Zeanuri (Fig. 238) datadas ambas en torno a 1910.

3.4.2.2. Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado

En esta década se asistía a la emergencia de vendedores especializados en acordeones en Bilbao. Las Normativas Municipales permitían colocar letreros en los balcones de los pisos y en jambas de portales informando sobre las actividades de sus moradores siempre que se cumplieran determinados requisitos en cuanto a tamaño, material, tipos de fijación, etc. y, por supuesto, que se cotizara el gravamen correspondiente. Un expediente municipal de 1906 recogía el siguiente texto:

"El que suscribe, vecino de la misma a Vd. con el debido respeto expone: Que deseando colocar en su casa Tendería 36- 5º una placa de 25 x 30 cm. con la inscripción: *Florentino Cengotita: afinador de acordeones y aristonos. Venta de acordeones fabricación Alemana, con voces de acero.* A Vd. suplica se digne conceder la autorización que marcan las Ordenanzas Municipales. Bilbao 22-XI-1906."⁹⁵⁷

Cuando a comienzos de los años ochenta del siglo pasado acudíamos con nuestro remedo de plantilla de aprendiz de folklorista a entrevistar a los acordeonistas de raíz tradicional, en medio del embrollo de datos fidedignos y aventuras imaginadas siempre había una pregunta con respuesta concisa y nítida:

.- "¿Dónde adquirió su primera acordeón?"

.- "En la calle Tendería del Casco Viejo de Bilbao, donde Cengotita".

Los entrevistados, octogenarios o nonagenarios, recordaban con aquella memoria de la juventud que perdura lúcida, si había sido su primera visita a la ciudad acompañando al

957- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5º, 511/68, 1906.

padre, detalles sobre los primitivos modelos de acordeones que habían poseído y sus precios en reales, o ribetes sobre lo qué había supuesto para la familia el dispendio en la inversión en un instrumento que tendría que rendir dividendos en poco tiempo. Fueran nativos de Gipuzkoa, vizcaínos o de zonas limítrofes de Araba, casi siempre el comercio del vendedor Cengotita fue su primer referente en cuanto a instrumentos antes de que llegara la ola de los de la casa Larrinaga o Larrinaga-Guerrini en los años 30 y 40 del siglo XX.⁹⁵⁸

Florentino Cengotita Garitabeitia (Eibar, 1865 - Bilbao, 1929) hijo de padres vizcaínos tuvo como padrino y tío a Francisco Cengotita de profesión armero en Eibar⁹⁵⁹. Dos expedientes bilbaínos de 1885 ya lo señalan como vecino de Bilbao y lo relacionan, concretamente, con la profesión de grabador y maestro armero oficios que aprendió en su villa natal dada su antigua e indiscutible vocación hacia las manufacturas metalúrgicas y armeras (Fig. 154). En el primero de estos documentos consta elegido entre los de su gremio otorgándosele la cualificación suficiente como para peritar un fusil del Regimiento de Zamora que se había disparado en falso⁹⁶⁰. El segundo es un largo contencioso a cuenta de la demora en los pagos al mayorista que le suministró parte del stock inicial para su recién abierta tienda en Bilbao de la calle Askao de ese ramo; en el largo listado de armas como escopetas, revólveres y pistolas que se adjunta observamos cómo estos géneros adquirirían una relevancia mayor según sus sistemas de ignición y la profusión de los damasquinados; también se relacionan algunas joyas como gemelos y alfileres de corbata de oro y plata.⁹⁶¹



Fig. 154

Ya que desconocemos el devenir de este comercio, aparcamos por el momento esta vertiente profesional de Cengotita para indagar por otro lado. En este empeño, al rastrear los anuncios publicitarios del Noticiero Bilbaíno encontrábamos el siguiente que se plasmó diariamente en el intervalo entre el 21-III y el 17-V de 1899:

958- Comentaron haber sido clientes de Cengotita acordeonistas históricos vizcaínos como: E. Solaegi (Ajurias, 1896-1936), L. Iturri (Errigoitia, 1900-1980), J. Ibarra (Dima, 1900-1945), J. Goti (Zeberio, 1900-1998), I. Lejarreta-Etxebarria (Fruiz, 1905-?), V. Bilbao "Auzpoz" (Gatika, 1906-1990), etc. Y entre los primeros guipuzcoanos: M. Sodupe "Gelatxo" (Elgoibar, 1888- 1953), Joxe Larrañaga "Etxesakorta" (Azkoitia, 1904-?), A. Aranaga "Auntza" (Urrestilla, 1910-2001), etc.

959- Partida de Bautismo Florentino Cengotita 14-III-1865, Parroquia San Andrés, Eibar. Partida de defunción Florentino Cengotita, 1929, Basílica de Santiago, Bilbao.

960 AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 217/16, 1885.

961- AHDB. Fondo Judicial. JCR 1432/13, 1885.

"Se afinan y arreglan acordeones, Belosticalle 10, 4º."⁹⁶²

Dos meses más tarde, en un segundo tramo de inserción (del 18-VII al 16-IX de 1899) se repetía parecido anuncio pero con una pequeña variación:

"Se afinan y arreglan acordeones con solidez. Belosticalle 10, 4º."⁹⁶³

Igualmente, tras otro mes de silencio se publicaba un tercer anuncio (del 18-X al 3-XII de 1899) que mantenía similar texto pero modificaba la dirección del domicilio de referencia:

"Se arreglan y afinan acordeones con solidez. Tendería 36, 5º."⁹⁶⁴

La proximidad de los anuncios en el tiempo y las coincidencias de textos a pesar del cambio de domicilio final nos inducen a pensar que detrás de todos ellos se encontraba la misma persona.

En 1900 a Cengotita se le concedió un primer permiso para colocar en la calle Tendería 36 un cartel anunciándose como "Grabador de metales"⁹⁶⁵ luego esta fue la vivienda en donde habitó y en donde colocó el segundo cartel comentado en 1906. Por todo ello y a pesar de la parquedad de información, consideramos que esos indicios dan veracidad al comienzo de su actividad con acordeones en Bilbao desde 1899. Además de esta publicidad en prensa, Cengotita adosó en el frente de los acordeones que mercadeaba una chapa metálica con sus datos en consonancia con una estrategia comercial publicitaria similar a la de muchos otros distribuidores europeos (Fig. 122 y 123)⁹⁶⁶. Estas chapas que servían como tarjeta de visita portátil precisamente para visibilizar a vendedores y componedores diferenciándolos de los fabricantes, normalmente muy lejanos en el espacio, todavía testimonian fielmente su punto de venta. En nuestro caso es frecuente que conserven la inscripción más habitual: "F. Cengotita, Bilbao. Tendería 42", u otra, mucho más rara, en la que se lee: "F. Cengotita. Afinador. Acordeones, guitarras y panderetas. Tendería, nº 42, Bilbao".⁹⁶⁷

Manteniendo un error de transmisión oral, algunos autores poco minuciosos han confundido distribuidores con fabricantes y hay veces que, extralimitándose, afirman que un artesano podía llegar a construir un acordeón al ignorar palmariamente la complejidad tecnológica del acordeón más simple. Algo de esto ocurrió concretamente con Cengotita cuestión que queda meridianamente clara solo con cotejar el letrero publicitario de su taller-tienda. En otro lugar se tratarán varias cuestiones organológicas interesantes sobre el tipo de acordeones comercializados por este vendedor ya que

962- N.B. (21-III-1899) y ss.

963- N.B. (18-VII-1899) y ss.

964- N.B. (18-X- 1899) y ss.

965- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 28/54, 1900.

966- La importancia de estos apósitos se ha discutido en 3.1. La novedad organológica. Fuelle, Lengüetas, la Marca comercial.

967- Son varias las acordeones que tenemos censadas en Bizkaia con esta segunda inscripción que también aporta RAMOS MARTINEZ: (2004), p.118. Dicha información coincide con la que sobre este vendedor proporcionan varios anuarios comerciales como el de ZUAZO & CIA.: *Anuario de la Industria y Comercio de Vizcaya*. Edición del autor, Bilbao, 1920, p. 167, o en XX.: *Catálogo de comerciantes e industriales de Vizcaya*. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, Bilbao, 1925, p. 76. El que Cengotita ampliara su campo con la venta de guitarras es solo un intrusismo aparente y las razones de índole legal-comercial que le llevaron a ello serán explicadas en el siguiente periodo. Hacia 1908 Cengotita volvía a cambiar de domicilio, es por ello que, tanto en las chapas de los acordeones como en los Anuarios Comerciales a posteriori figuraría su dirección en la calle Tendería nº 42 de Bilbao.

abarcan el largo periodo de las primeras tres décadas del s. XX. Por el momento, desconocemos si con anterioridad a 1899 Cengotita ya venía dedicándose a estos menesteres al no poderlo reconocer detrás de otros impersonales anuncios de componedores, ni poder precisar cuándo llegó a ser esta su actividad laboral principal.

La segunda especialidad que exponía el rótulo con el que se anunciaba Cengotita era la de "afinador de aristonos"⁹⁶⁸. La afinación diferencial de los peines de lengüetas que hacían sonar estas cajas de música evolucionadas así como las reparaciones de los fuelles en los modelos neumáticos que los poseían, seguían un procedimiento similar al de los acordeones como ya comentamos con el caso de otro componedor de acordeones anterior. Cengotita, al incluir a los aristonos en su publicidad como objetos susceptibles de reparación, accedía a otro mercado potencial mientras continuaba enmarcado dentro del campo de sus habilidades comprobadas. Por otra parte, es coincidencia que justo emergiera en la prensa -por lo menos en la que nosotros hemos consultado- publicitando su taller como una posibilidad de ganarse la vida al de poco que se prohibiera tocar el acordeón en las romerías a personas válidas para el trabajo (V-1898). Por si fuera poco, vuelve a ser llamativo que de todo el periodo cotejado del Noticiero Bilbaíno sea precisamente 1898 el año en el que se contrataba más publicidad sobre venta de esos instrumentos.

Como detalle con vertiente iconográfica interesante indicaremos que a fecha de III-1908 Cengotita cambiaba de domicilio moviéndose del nº 36 de Tendería al nº 42. Con el fin de poder seguir dando servicio a su clientela conseguía un permiso en base a la siguiente petición:

"Que desea colocar adosado al marco de la puerta de la calle de su vivienda un muestrario fijo consistente en un acordeón de zinc en el que irá grabada la palabra afinador así como trasladar a dicha casa la placa que tenía colocada en la puerta del nº 36 de dicha calle Tendería y que VI le permitió colocar en 30-X-1906 según oficio que acompaña."⁹⁶⁹

Sobre una posible faceta de Cengotita como músico práctico no hemos podido rescatar ningún dato. Lo que nos ha llegado por transmisión oral de aquellos músicos que hemos citado antes es que cuando le conocieron siendo infantes vivieron más el arrebatado ilusionante por su nuevo artefacto que la experiencia de su vendedor. Sin embargo, hemos de decir que la afinación de las lengüetas requería algo más que conocimientos de ajuste para limarlas o recargarlas con peso en aras de variar su elasticidad. Todos los especialistas que hemos conocido tenían un maniquí de pruebas para ello y, fuera siguiendo un proceso intuitivo o aprendido sistemáticamente, conocían la consonancia de sonidos o solape, el batido de onda, la tremolación o "musette", la distribución teórica de escalas y acordes y demás nociones básicas de acústica aunque se manejaran empíricamente. Quizás Cengotita no fue músico práctico pero esos conocimientos

968- Sobre estos instrumentos mecánicos se ha hablado en Cap. II, 2.2.2.1.11. Instrumentos musicales mecánicos: Órgano de Barbarie, Pianos de manubrio y Piano Mecánico - Pianola. Fonógrafos, Gramófonos, Gramolas y Aristonos
969- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 318/70, 1908. No sabemos si se llevó a efecto la primera solicitud ya que la persona que inspeccionó si cumplía la normativa dio fe en el expediente de que la placa del balcón estaba correctamente colocada pero que la otra aún no lo había sido.

imprescindibles que hemos señalado han de dárseles por supuesto entre sus saberes máxime cuando instrumentos que salieron de su taller que hemos podido testar sesenta años más tarde continuaban en condiciones aceptables de afinación.

Casualmente, en los bajos de su piso-taller de Tendería 36 estuvo instalado un comercio musical de referencia en Bilbao que también vendió acordeones, por lo menos desde 1930: "Casa Toña"⁹⁷⁰. Entrevistamos a Ignacio Toña el 6-XI-1997 en su sede comercial bilbaína y comentó que por razones de proximidad evidentemente conoció a Cengotita y su vertiente de vendedor y reparador de acordeones pero: "Era un hombre muy reservado y se sabían muy pocas cosas sobre él. Tuvo mujer, eso sí, pero no recuerdo que tuviera descendencia".⁹⁷¹

Pero con el comercio de Cengotita no se agotaba el mercado de acordeones. Dotesio, que declaraba haber alcanzado los 1100 pianos despachados para 1900 y que insertaba diariamente varios sueltos sobre diferentes productos de su stock en el Noticiero Bilbaíno, a partir de 1894 nunca volvió a mencionar en ellos a los acordeones aunque siguió expidiendo métodos para su aprendizaje y literatura musical específica por lo menos desde 1892 hasta mucho tiempo después⁹⁷². Entre los otros almacenes menos especializados que ya conocíamos de años atrás, el comercio más activo en cuanto a estas publicidades fue el de la Viuda de Aznar ya que con una periodicidad casi diaria entre 1898 y 1900 encajaba el siguiente anuncio:

"Acordeones, guitarras, bandurrias, bandolinas (sic), laudes, cítaras y cuerdas de todas clases. Correo 13, Viuda de J. Bautista Aznar."⁹⁷³

Aunque con mucha menos frecuencia, también informaba de la venta en el mismo local de otro tipo de productos con un destino bastante más prosaico como: "Azulejos de todas clases, esteras, limpiabarros y tiras para pasillo". Le siguió en cuanto a intensidad el comercio de Antonio Araluce que para estos años se había trasladado de San Francisco al Casco Viejo bilbaíno. Su publicidad fue prácticamente diaria en el segundo semestre de 1898 con pequeñas variaciones de texto pero siempre en la primera página del periódico:

"Acordeones, guitarras y bandurrias. Santa María 4. Quincalla de Araluce."⁹⁷⁴

"Loterías de 12, 24 y 48 cartones, gran surtido de acordeones. Santa María nº 4. Antonio Araluce."⁹⁷⁵

970- ARANA MARTIJA: (1998), p. 225: "Sita desde su fundación en Tendería 36. Se abrió en 1898 con el nombre de "Aramburu y Cía.". El tenor Antonio Aramburu había recorrido los teatros europeos desde 1871; se asoció al guerniqués Anacleto Toña Martínez (1863-1956). A la muerte de Aramburu, probablemente, Toña compró la parte de aquel y se constituyó la firma actual que regenta el hijo del fundador, Ignacio Toña Basauri". Aunque en ZUAZO: (1920), p.180 ya figura el comercio como "Toña Anacleto, Tendería 36" en el epígrafe "Pianos y artículos musicales", en otros anuarios como REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Imp. Ugalde, Bilbao, 1921 y en REPARAZ, Valentín: *Vizcaya y Guipúzcoa en la mano*. Viuda e hijos de Hernández, Bilbao 1924 todavía se simultaneaba con el de "Sucesor de Aramburu y Cía., Tendería 36". La firma desapareció el 2001 víctima de la reestructuración del sector.

971- En estos momentos este último comentario está en plena revisión. Florentino Cengotita Garritabeitia casó con María López Pérez con quien tuvo, por lo menos, una niña, María Blanca (Begoña 27-II-1898 - Bilbao 1-IV-1899): datos extraídos de Dokuklik, Euskadiko Artxibo Historikoa.

972- Pueden contabilizarse entre ellas el método de Baquero Lezaun o las obras de López Almagro ya citadas. Estas y otras publicaciones se contemplan en XX.: *Catálogo general de las obras musicales publicadas por la Casa Dotesio, Catálogo nº 4 correspondiente a la Música Instrumental*. Casa Dotesio, Imp. Ducazcal, Madrid, 1910. Los mismos fondos continuaron disponibles al reconvertirse la empresa en la Unión Musical Española en 1914.

973- Este el anuncio que se publicaría en adelante sin modificación en *N.B.* (4-X-1898).

974- *N.B.* (18-VIII al 29-IX-1898).

"Panderetas para Navidad, guitarras, bandurrias, acordeones. Precios de fábrica, Santa María 4. Antonio Araluce."⁹⁷⁶

Por último, durante 1898 y 1899 los Almacenes Amman también insertaron una vez por trimestre micro-campañas publicitando sus productos dos o tres días y, casi siempre, privilegiaban como reclamo los acordeones; sus textos iban un poco a salto de mata en función del chupatintas de turno que cogiera el pedido publicitario:

"Filarmónicas o acordeones y preciosas guitarras. Grandes Almacenes Amann."⁹⁷⁷

"Para guitarras y acordeones visitar los Grandes Almacenes Amann. Cuerdas de todas clases para guitarras."⁹⁷⁸

"Guitarras y acordeones. Se ha recibido un grandísimo surtido para fiestas en los Grandes Almacenes Amann."⁹⁷⁹

"Para guitarras y acordeones visitar los Almacenes Amann."⁹⁸⁰

En otro orden de cosas y siguiendo la dinámica de años anteriores, en los espacios públicos pero con "reserva del derecho de admisión" como Cafés, Cafés cantantes, Casinos, Hoteles,..., que definitivamente se habían constituido con su amplia oferta en espacios de socialización jerarquizados para todas las clases, se continuaban programando esporádicamente conciertos de acordeón. El que fueran anunciados en la prensa elevaba el rango sobre otras atracciones más previsibles como cuadros flamencos o cupletistas. En el caso del acordeón era un síntoma de que aún mantenía el atractivo de la novedad mientras servía de escaparate para que los asistentes fueran adquiriendo un criterio consistente sobre un instrumento cada vez más solvente:

"Café de las Cortes. Los días 29 y 30 del corriente a las 9 de la noche debutará el reputado y aventajado profesor de acordeón José Melé que tantos aplausos ha obtenido en todas partes donde ha estado."⁹⁸¹

Aunque con menos intensidad que años atrás, algunos centros de enseñanza musical privados siguieron estimando que el acordeón era una oferta pedagógica atractiva. En el arranque del curso académico 1899-1900 y durante todo un mes, el Noticiero Bilbaíno volvía a traer publicidad de una academia en la que se impartía acordeón paralelamente a niveles reglados de instrumentos de cuerda una vez más: "Enseñanzas de guitarra y bandurria, mandolina y acordeón por música y cifra. Ronda 6, 3^o."⁹⁸²

3.4.2.3. Las lengüetas de acero en los acordeones

Al comienzo del párrafo anterior veíamos como en 1906 Cengotita anunciaba una novedad sobresaliente: "Acordeones con lengüetas de acero". Con esta innovación se

975- N.B. (31-X al 19-XII-1898).

976- N.B. (20-XII al 31-XII-1898).

977- N.B. (22-IV-1898 y 1-VIII-1898).

978- N.B. (25-X-1898).

979- N.B. (10-XII, 18-XII y 21-XII-1898).

980- N.B. (16-X-1899), etc.

981- N.B. (30-X-1898), anuncio en primera página de domingo.

982- N.B. (Desde el 13-X al 10-XI-1899).

lograba una sonoridad sin parangón a la de modelos anteriores que habían sido de latón y además muy inestables en su afinación, a los que destronaba fulminantemente. De esta manera allanaba el camino para la ejecución en exteriores posibilitaba la competencia con el resto de instrumentos romeros en medio del fragor de la romería. Y es que desde el momento en que el acordeonista superaba la frontera del pequeño círculo y pasaba a la romería - todavía abierta a la libre participación - se veía implicado en la primera pelea: llegar a conseguir el mejor “puesto”.

Tener un buen “puesto” era fundamental para disfrutar de un menor rumor de fondo, para ostentar una posición más elevada y así destacar por encima de los danzantes, o para favorecerles y fidelizarlos con un buen firme para bailar; en definitiva, gozar de una buena acústica era sinónimo de una mejor recaudación al final de la jornada⁹⁸³. “El “puesto” o lugar desde el que ejecutaba la música para congregarse el “corro” de baile alrededor del músico se “pillaba” mediante chanchullo, por antigüedad, siendo madrugador o por ponderado reparto según criterios de la autoridad delegada si había antecedentes de discusiones. A menudo, en la distribución del espacio de la romería afloraban entre los acordeonistas rivalidades al querer hacer valer normativas alegales o no explicitadas como razones de veteranía, vecindad, antigüedad en el lugar y otras. Estas polémicas y las consiguientes protestas por la distribución de los puestos de manera subjetiva por la autoridad, intentaron zanjarse con la aplicación de los ya previstos pero no ejecutados impuestos como una primera vía disuasoria. A partir de los años veinte, la autoridad, mucho más tajante con esos tiras y aflojas, restringiría definitivamente la participación libre de músicos sacando a subasta “la plaza”, cuya característica más significativa era la exclusividad para tocar en solitario cuestión de la que ya se ha hablado y se retomará más adelante.⁹⁸⁴

En esta carrera imparable por llegar a ser el “rey del decibelio”, las lengüetas de acero fueron un recurso absolutamente necesario, aunque no suficiente, como lo demuestra la iconografía: encontramos músicos populares subidos en estrados, mesas, carros o árboles con tal de que la proyección de su música alcanzara a más personas y no fuera amortiguada por los cuerpos de las primeras filas de bailarines (Fig. 74A, 211 , 212). A las anteriores vinieron a sumarse dos soluciones más para incrementar la intensidad sonora del acordeón: la multiplicación del número de lengüetas que sonaban por nota y la variación de la afinación referencial del instrumento.

El inconveniente de la primera era que provocaba aumento de peso en un instrumento con el que había que tocar varias horas; aún así hemos censado ejemplares que podríamos considerar hoy inmanejables (hasta 15 kilos, Fig. 155A y C). La segunda solución se generalizó con prontitud en modelos bisonoros y mixtos; la variación de la

983- Las interferencias provocadas por las distintas intensidades de los instrumentos en la romería y la distribución de los mejores puestos para tocar en ellas son motivos recurrentes en expedientes municipales. Por citar un ejemplo sobre las discusiones sobre estos puestos: “A continuación acuerda la Corporación que el acordeonista Don Juan José Maturana vecino de este Zeberio... dándole preferencia para escoger puesto por la cantidad que satisface al Ayuntamiento”, en Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas s.nº., 28-IV-1935.

984- Capítulo V, 5.6.2. El acordeón en los medios institucionales, y Capítulo IV 4.4.2.4.1. Un trípode para la diversión bailada: I Expansión del modelo festivo por Bizkaia, Baile Dominical y Subasta de Plazas.

afinación relativa del instrumento subiéndola medio tono o más no suponía dificultades si se encargaba con antelación al fabricante al ser las lengüetas trasladables.⁹⁸⁵



Fig. 155

3.4.2.4. La percepción de ilustrados y literatos

Desde la literatura, hay diversos textos seminales coetáneos con lo que vamos exponiendo que acontecía en La Casilla y su cada vez mayor peso específico en el panorama del baile popular que sobrevuelan la temática de la relación del acordeón con la marinería, la del ciego músico (con guitarra, violín o acordeón, según haberes) y la del acordeonista novel ya insertado en la romería. En 1896, *La Vasconia* reproducía un cuento corto de José Roure en el que el personaje central era un joven marinero natural de Algorta al que hacía naufragar antes de colmar sus sueños (Fig. 156). El autor, preocupado por destacar la integridad de Pepe Antón lo perfilaba como bertsolari y acordeonista algo que lo hacía encajar dentro de los parámetros culturales vascos (¿?):

"El único muchacho de la marinería era Pedro Antón, un joven algortano, recio y forzado, de facciones enérgicas, músculos de acero, cuello de toro y alma tan candorosa como la de un niño. Pedro Antón componía versos, por supuesto en vascuence, versos que eran la delicia de todos sus compañeros de barco, y que aún el mismo capitán solía cantar con su voz de sochantre y aplicándoles la música de cualquier zortzico, cuando la mar llana, el cielo azul y el puerto próximo le desarrugaban el entrecejo y le barrían de tacos y juramentos la garganta. No es esto decir que Pedro Antón escribiera versos, oficio impropio de un recio marinero como él, sino que los hacía, o mejor dicho, le salían con el sonsonete de cualquier estribillo vascongado. Luego, todo era fijarlos en la memoria, acompañándose con un acordeón, y que los compañeros los repitieran."⁹⁸⁶

985- Al introducir esta modificación -que algunos llamaban "afinación en do brillante"- se reproducía en el acordeón una modificación que en el pasado ya se había aplicado a otros instrumentos como la gaita navarra "quizás por motivos parecidos", según opinión de Javier Lakunza de Iruñeko Gaiteroak (entrevista en Pamplona-Iruña, 1-IV-1981).

986- ROURE, José: "Lo que se salva", en *La Vasconia* (98, 20-VI-1896), p. 312.



Fig. 156

En segundo lugar, ponemos en consideración un temprano artículo doble de la literatura escrita en euskara que destilaba una tortuosa línea ideológica en la revista *Euskaltzale* en un estilo aún más inquisitorial y sermoneador que el del alcalde Alonso ya que, a diferencia de este, el autor arramblaba con total falta de compasión contra músicos ciegos y demediados. Por encima de minusvalías y necesidades privilegiaba presuntos valores de moral y pureza étnica y desatinaba precaviendo sobre la contención del escándalo y de la lujuria. Entresacamos un párrafo como muestra:

*"Itsu deunga orren egikereari ondo eretsirik euskaldun lotsa gitsiko batzuk ezagutu dodaz igesten erri urrunetara eta besteak baleko lez Erdalkeria ohea dala esaten dabenak; aor dauke zer iazoten iaken orretan bere, beste gauza askotan lez. ¡Zeinbatek egin ete dau erdalkeriari iarraitu lenengo pozkarik, eta geratu zer ian eztaukela lez! Onezkero esan neike agindukoak bialdu bear leukezala itsu saskil orrek euren errietara, aretan irakatsi daioen euren ogibidea laungoikoak gura daben lez, iñori kalterik egin barik, bestela esango dot deungakeria zabaldu gura dabela. Erromeriak egiten direan errietako nagosiak bere ipiñe bear leukee atabala ta tsistua (sic.) leku orretan, eta itsu nai ostantzekoari galazo, gazteak dantzan egin daien nabarbenkeria barik."*⁹⁸⁷

No muy lejanos de la inicial A. de la firma estarían por coincidentes con sus apellidos o bien el estimado prosista, colaborador y capellán Txomin Agirre cuyas opiniones en la materia eran bien conocidas por explícitas como se verá algo más adelante, o bien el director de la publicación el presbítero Resurrección M^a Azkue que en otro lugar acabaría confesando su enquistamiento en una postura de cierto rencor contra el acordeón:

"... tal vez por la invasión del antipático acordeón, más chillón que el albogue, más fácil de tocar y sobre todo menos fatigoso, lo cierto es que hay ya muy

987- A. [AZKUE?, AGIRRE?]: "Itsu soñulariak eta ostantzekoak", en *Euskaltzale* (11-V-1899), p. 151, y (25-V-1899) pp. 164-165: "Continuando con las hazañas de los ciegos licenciosos, diré que también andan tocando vascos de poca vergüenza con su txistu y con otras cosas; conozco a alguno de estos que huyen a pueblos lejanos y a otros que dicen que lo castellano es mejor; y luego tienen la vuelta como en muchas otros campos: ¡Cuántos habrán sido fieles al castellano con gozo y luego se han quedado sin qué comer! Después de todo esto, diría a los mandatarios que han de enviar a estos ciegos licenciosos a sus lugares de origen para que les enseñen un oficio como dios manda sin hacer daño a nadie, porque si no es como si quisieran que la deshonestidad se extendiera. Esos próceres de los pueblos en los que se celebran romerías deberían poner en su lugar al txistu (sic.) y al atabal y prohibir tocar a ciegos y similares para que los jóvenes bailen con naturalidad". Traducción libre del presente autor. El texto completo puede consultarse en el Anexo.

pocos *albokaris*. Su instrumento ya no despierta otros ecos que los que duermen en las estribaciones del Gorbea y Aizkorri."⁹⁸⁸

Con la inspiración algo más alejada de los púlpitos pero manada del mismo acuífero, se publicaba en 1900 una anovelada narración de juventud que para nada auguraba al gran jurista que llegaría a ser Bonifacio Echegaray (Zumaia, 1878 - Durango, 1956). Plena de ribetes más ñoños que tardo-románticos, el autor escenificaba un remix de romería salpicada de batiburrillo campestre y urbano, mezcla de lo que el autor podía estar observando en Urkiola, Algorta, Deustu, La Casilla, Bengolea o Basauri y compendio de todos sus ingredientes. Servido con esos telones de fondo y buenas dosis de moralina, describía a una medrosa y enamoradiza vascongaita ausentada de experiencias tan cotidianas en el agro como mancharse de barro o ver defecar a una vaca, que se aturullaba por el tumulto del ambiente y por la fresca de ver como su mocetón se iba con otra a darse un restregón. A nuestro parecer el propio factor acumulativo describiendo detalles romeros absolutamente fidedignos como los mendigos purulentos consubstanciales a la sociabilidad romera de esa época, y los presupuestos ideológicos que se manejaban en el texto tan en sintonía con la línea del alcalde Alonso de Bilbao, ameritan que lo presentemos con cierta extensión:

“De la campa llegaban los ecos del tamboril, las desafinadas cuerdas de la murga, la cascada voz del ciego filarmónico que maltrataba el arte con sus cánticos acompañados por la destemplada guitarra y el murmullo eterno, la fusión de todas las conversaciones...

En la carretera se veían, por ambos lados, largas filas de mendigos que exhibían mal cubiertos por inmundos harapos, las deformidades de sus macilentos cuerpos. Parece que el hombre ha de encontrarse aún en sus momentos de regocijo y expansión con esa podredumbre de la sociedad que se disuelve en un ambiente de necesidad mal cubierta, de deseos no calmados, de aspiraciones inalcanzables, de panes de destrucción...

En hilera y ocupando una línea de largura considerable estaban los puestos de agua, aguardiente y azucarillos; más allá los enormes cestos llenos de las clásicas rosquillas y de los ricos bizcochos; luego los despachos de cervezas, helados y chocolate, las expendedorías de carne asada con pimientos, de aves, de pescado, de pan; danzando de un lado a otro los barquilleros, los vendedores de abanicos, pitos, flautas, oleografías; esparcidos aquí y allá los que lucían sus habilidades en los juegos de manos y en diferentes puntos, en la ladera de la montaña, a la orilla del río, a la sombra del copudo árbol, los grupos de merendantes, familias enteras que celebraban la fiesta con buenos bocados y frecuentes besos a la bota de vino; y en medio de ese mareo, el baile en su auge, tamboriles, guitarras, acordeones, pianos de manubrio, murgas...’

988- AZKUE ABERASTURI, Resurrección M^a: *Cancionero Popular Vasco*. LGEV, Zalla, 1968 [1919], p. 240. Una clara contradicción consigo mismo porque afirmaba que su último informante tañedor vivía en el monte Arraiz, justo mirando a Bilbao desde las alturas del sur.

Desde lejos parecía aquella fiesta, fiesta de locos, donde se movían las figuras a capricho, sin compás ni medida; en un lado se veían parejas que bailaban la danza del país, en otro dominaban los movimientos achulapados de chotis o de la habanera, y en otro las rápidas vueltas del wals (sic.)...

[El mismo aire que tocaba "Chambolín", un presunto tamborilero] lo bailaban agarrándose y saltando en caprichosos brincos. Ella se excusaba en que no sabía bailar y en que le repugnaba aquel movimiento oscilante de las parejas que a ratos se menean pausadamente en un reducido círculo y luego se ensanchan describiendo unas curvas locas, atropellándose, derribándose... [Jose Mari se desfasa y] se avergüenza de su amor sencillo muy distinto de aquella pasión voraz que le consumía en aquel momento de temperamento meridional, injerto en las montañas del norte" (¿Habría entre los antepasados de José Mari algún andaluz?).

"La gente costeña danzaba primorosamente ajustándose a las reglas más minuciosas de las leyes establecidas por la costumbre chulapa; los aldeanos se distinguían por su torpeza y poco garbo, las modistillas y pollos de los pueblos hacían competencia a los costeños y en algún rincón se bailaba el aristocrático *Boston*⁹⁸⁹ por los elegantes que asistían a la fiesta. Como era crecido el número de bandas filarmónicas que asistían, se notaba que muy cerca del sitio donde el acordeón marcaba los compases del wals, se movían las parejas al son de una habanera que ejecutaba el piano de manubrio colocado un poco más lejos, esto daba carácter a aquella fiesta, fiesta de locos que aturullaba y confundía a la pobre Marichu, que veía allá lejos en un corrillo a su José Mari agarrado, muy agarrado, a una robusta aldeana que servía de criada en una villa próxima."⁹⁹⁰

Estos son parte de los primeros textos con preocupación literaria que hemos hallado en Bizkaia de todo un género en los que acordeón y mar, romería, ciegos, pecado y moral serían protagonistas sempiternos que se prolongaría por todo el País concatenando ripios más de medio siglo con muy pocas innovaciones (Baroja, Aranzadi, etc.).

3.4.3. Un trípode para la diversión: I El Acordeón adulto de Bilbao a Bizkaia (1910-1923)

Desde el momento que el Ayuntamiento de Bilbao comenzaba a regular la práctica acordeonística -una vez superada la lógica indiferencia inicial-, el instrumento fue visto y "reconocido" por el estamento municipal en una relación de mutua desconfianza a la espera de que el tiempo fuera recolocándolos en posiciones menos beligerantes como ya hemos visto. La reflexión y consideración sobre el rango social que acordeones y guitarras estaban adquiriendo desde el estamento ilustrado y su repercusión en el sistema impositivo de la Hacienda Municipal es el hecho que nos convence de que el instrumento estaba alcanzando ya su mayoría de edad.

989- "Boston": Tipo de vals lento de moda en los tiempos entre los siglos XIX y XX. Ver Glosario.

990- ECHEGARAY, Bonifacio: *Cuadros*. Fermín Herrán, Bilbao, 1900, pp. 99 y 107.

Efectivamente, en 1910, cumpliendo la normativa legislada y una vez pagado el impuesto correspondiente, Cayetano de la Mano colocaba un rótulo de 65 x 75 cm. en el primer piso de la calle Pelota Letra C de Bilbao. El texto informaba de que en dicho lugar se efectuaban: "Composturas de relojes y joyas. Se grava, dora y platea. Venta de cuerdas de guitarras, Acordeones, Bandurrias, Laúdes y Guitarras de todas clases"⁹⁹¹. Con este minorista se ampliaba un poco más la oferta de acordeones en el Casco Viejo bilbaíno engrosando la lista de los ya comentados Cengotita, Viuda de Aznar, Almacenes Amann,...

Puede asombrarnos la dispersión de actividades productivas que se deduce del letrero de Cayetano pero su caso era similar al del resto de los pequeños comercios en los que se alternaba la venta de instrumentos musicales populares con los de otros géneros como esterillas, baldosas, mantas, coloniales, joyas o baratijas de todo tipo. En una evidente dicotomía dentro del ramo del comercio musical, por el otro lado navegaban pujantes almacenes especializados en papeles de música, pianos e instrumentos como Dotesio (convertido en la Unión Musical Española SA en 1914 en el Casco Viejo y sucursales por provincias), Manuel Vellido (instalado en 1910 en la Gran Vía y después en la Plaza Elíptica), Mar y Cía. (que en 1910 se trasladaban desde la Plaza Nueva al antiguo local de Enrique García en la Gran Vía nº 8 y 10), Aramburu en Tendería nº 36 (a quien sucedería su socio Anacleto Toña hacia 1920), y algún otro de menor entidad.

Este disloque iba asociado a la concepción que asimilaba determinados instrumentos y su uso con una clase social estipulada y, parejamente por ello, a la estimación que se les suponía en su rango cultural y de estatus. Es del todo comprensible, por tanto, que aquellos establecimientos que conciliaban sus ventas musicales con otras misceláneas registraran en 1913 en el Ayuntamiento de Bilbao un escrito de disconformidad con la cuota impositiva establecida por el Estado para la venta de instrumentos musicales⁹⁹². Como hasta entonces el montante del gravamen era el mismo tanto para estos minoristas como para los grandes, el Inspector Jefe de la Sección informaba al Alcalde de que no les faltaba razón dada la desproporcionalidad manifiesta en base a que "acordeones y guitarras eran géneros menores". El informante proponía, por tanto, que se elevara a la Diputación la petición de cambio del epígrafe del Reglamento en el sentido de que una cosa era la "Clase 3ª, nº 4 Establecimientos de venta y alquiler de pianos, órganos, instrumentos para orquestas y bandas y demás aparatos automáticos o ejecutores mecánicos de música" y otra bien distinta la "Clase 6ª, nº 26 Vendedores de guitarras, bandurrias y acordeones sin facultad para construirlos ni arreglarlos"⁹⁹³, lo que al poco tiempo fue modificado.

Una vez aclarada la cuestión impositiva que pendía sobre acordeones y guitarras atajaremos hacia el asunto del suministro de acordeones ya que Bilbao no fue el único punto en donde se podían conseguir a partir de 1915. En lo más profundo del territorio,

991- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 350/146, 1910. Este industrial seguía en activo en 1929 según consta en XX.: *Catálogo de comerciantes e industriales de Vizcaya*. Cámara oficial de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, Bilbao, 1929.

992- El origen de la demanda radicó en inspecciones por las que se les había incrementado su contribución industrial de 24 Pesetas. por vender esteras y tejidos o 31 Pesetas por comestibles, a 86,72 Pesetas. por instrumentos musicales como pagaban los mayoristas: AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 459/39, 1911.

993- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 586/30, 1913

en Zeanuri (Valle de Arratia), existió otro comercio de aquellos polivalentes a la usanza antigua que era además zapatería, fonda y laboratorio fotográfico en el que su regente, Felipe Manterola Urigoitia (Zeanuri, 1885-1977), también aficionado al acordeón, gestionaba su compra-venta. Entre los dispersos fondos documentales de su quincallería rescatamos hace muchos años un catálogo de la casa Hohner en castellano en el que se publicitaban gran número de armónicas y menos de acordeones. Nos hemos amparado en este documento datado hacia 1912 en el que hay anotaciones a lapicero sobre precios de determinados modelos y en otros materiales como autorretratos del mismo Manterola y otros acordeonistas posando con diversos modelos de acordeones más testimonios de fuentes orales, para reconstruir una de las pasiones de un ilustrado de su tiempo encomiable por saberse manejar en el filo de la transgresión al ofertar un producto cuyo uso público en el baile estaba en la práctica terminantemente prohibido dentro de los límites jurisdiccionales del municipio.⁹⁹⁴

Dado que estamos tocando ya el techo cronológico de nuestro estudio, vamos a ampliar un poco el foco sobre lo que podía estar sucediendo a comienzos de los años veinte en las proximidades de Bizkaia sobre este particular. Nos encontramos analizando un momento expansivo en el que como crédito a empresa en crecimiento, el suministro de acordeones era requisito indispensable para que el proceso se diera, hipótesis que ya destacamos en la primera batería de conclusiones de la investigación 4.4.2.1.2.

Desgraciadamente no manejamos muchos datos sobre Gipuzkoa en este sentido. Ya se dijo que los antiguos acordeonistas de ese territorio solían acercarse a comprar su instrumento a la tienda de Cengotita de Bilbao pero es razonable pensar que un mercado en alza pronto desataría el interés de los comercios de música de Donostia. Entre los de más solera estaba el que fundó Juan Inurrieta hacia 1900. La Revista Novedades en 1912 reproducía una publicidad de la "Casa Inurrieta" en aquel momento centrada en la venta de otro objeto que se hallaba en la cresta de la ola en cuanto a moda: el gramófono (Fig. 157). Acompañándolo como atractivo, sugerían su "Gran colección de discos impresionados bajo la dirección del maestro Esnaola" con piezas como "*Mendimendiyan, Maitena, Mirentxu, Rigodones Euskaros, Tamborrada donostiarra, Zortzikos, Óperas, Jotas, Canciones y Romanzas*" (junto al resto de géneros de música a flamencada, cuples y clásica), sin desdeñar otros mensajes publicitarios como venta de pianos, armoniums, máquinas de escribir y taller de reparación de todos sus géneros.⁹⁹⁵

994- Sobre este personaje se ofrecerán varios apuntes biográficos en el Cap. V, 5.4.8. Organología y vida musical del Valle de Arratia entre finales del s. XIX y comienzos del XX. Armónica, y 5.5.2.6. Los hombres y sus testimonios.

995- *Revista Novedades* (nº¿?, 1912), s.p.



Fig. 157

Sin embargo, no tenemos pruebas de que comercializaran acordeones hasta 1924 año en el que figura como único "Depósitos de Acordeones" en el Anuario de Reparaz⁹⁹⁶. Para ese momento Inurrieta se había convertido en la vanguardia discográfica del País Vasco:

"La empresa británica *Columbia Gramophone Company* establecida en San Sebastián desde 1923 también está presente en un solo disco de la colección, no así su homónima neoyorkina, la *Columbia Phonograph Company*. Bajo los sellos "Columbia" y "Regal", propiedad de las citadas compañías, la fábrica de discos Columbia S.A. del empresario vasco Juan Inurrieta editó discos en San Sebastián, Madrid y Barcelona desde 1923 a 1935."⁹⁹⁷

En relación con la música del País Vasco en esta compañía de Donostia se grabaron primicias de punteros acordeonistas vascos como Joxe Larrañaga "Etxesakorta" al acordeón bisonoro y Joxe Oria a la pandereta y voz. De ellos y bajo el logo "*Trikitixa de Guipuzcoa*" se editaron al menos dos placas de pizarra para distintos sellos poco antes de 1927⁹⁹⁸. Al otro histórico comercio que le hemos seguido la pista es a "Casa Erviti"⁹⁹⁹ que fue fundado en 1891 por José Erviti Segarra (Pamplona, 1852- Donostia, 1899) y que sus sucesores mantienen en activo. En sus orígenes tuvo una dedicación importante a la edición musical fruto de la conocida vocación compositiva del propietario no habiendo encontrado indicios de que comerciara con acordeones en estos años jóvenes del siglo veinte.

Coincide en este mismo tramo entre 1920 y 1924 que en Donostia fue tomando forma un taller de reparaciones generales en el que su propietario Marcelino Larrinaga (Axpe, Bizkaia 1884- Donostia 1970 ca., Fig. 141) en razón de su afición al instrumento fue especializándose en sus composuras. Hombre muy despierto y hábil industrial enseguida descubrió un filón con un mercado potencial in crescendo que con la muerte

996- REPARAZ: (1924), p. 397.

997- ARMENDARIZ, Rosa, IRIGARAY, Susana & MATEO, María: "La colección musical de Gregorio Iribas Yeregui en los fondos del Museo Etnológico de Navarra Julio Caro Baroja", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (nº 77, 2002), p.138. Un estudio posterior más exhaustivo y tardío de estas discográficas puede consultarse en BILBAO SALSIDUA: (2013), pp. 143-166.

998- Las grabaciones son: LARRAÑAGA, Joxe "Etxesakorta" & ORIA, Joxe: *Trikitixa de Guipúzkoa*". Regal RS 127 (k55-56), San Sebastián, 1927. Cortes: "Biribilketa", "Erreguiñak guera gu"; y LARRAÑAGA, Joxe "Etxesakorta" & ORIA, Joxe (Pandereta e Irrintzilaris): *Trikitixa de Guipúzkoa*". Columbia A 1331 (WK 762-767), San Sebastián, 1927. Cortes: "Nere maitea", "Txikitxua eta polita", del archivo del autor. En 1927 "Etxesakorta" emigró a América de donde nunca regresó.

999- www.comerciosdonostiarras.com, consulta 16-VII-2015.

de Cengotita en 1929 se le entregaba en bandeja. Convertido para 1930 en "Fábrica de Acordeones Marcelino Larrinaga"¹⁰⁰⁰ en el barrio donostiarra de Egia y con varios operarios en nómina, produciría miles de piezas de diversos modelos inundando el mercado vasco no solo de acordeones sino de una sonoridad muy querida por el pueblo. Pero por su importancia y entidad no nos adentraremos en todo ese campo musicológico por lo que a sus puertas nos detendremos.



Fig. 158

Mucho menos podemos aventurar de Araba. Sin tener datos fidedignos de transacciones concretas por el momento, se ha de decir que en Vitoria-Gazteiz, hacia 1895 había cuatro comercios musicales capaces de ofertar el instrumental de toda la Banda de Música Municipal como indicativo de un sorprendente y potente mercado para la época. Uno de ellos, el que se alzara ganador de aquella subasta ha perdurado hasta hoy en día y fue fundado por Cosme Carrión¹⁰⁰¹; otro se aprestaba ese mismo año a abrir una segunda sucursal en la calle de la Estación. Con tal posicionamiento frente al mercado hemos de suponerles a ambos con la profesionalidad suficiente como para haber ofertado acordeones en su stock. En cuanto al gusto del público popular, a pesar de lo incipiente de la investigación de campo por la zona, creemos no andar muy desencaminados al relacionar pervivencia del ciclo agrícola con el mantenimiento de sonoridades tradicionales tipo tamboriles y dulzaineros inercias que aún se pueden apreciar tanto en Araba como en Nafarroa. Seguramente la expansión del acordeón se produjo algo más tardíamente que en los otros territorios y de forma menos acelerada.

Cerraremos este pequeño circuito regresando de nuevo a Bilbao. A medida que la prohibición de participar en el baile de La Casilla con acordeones fue llevándose más a rajatabla, fue cesando el goteo de peticiones solicitando que se incluyera a sus intérpretes en aquel pago por la certeza de su inutilidad. Si en 1907 a la denuncia ya comentada del acordeonista Ochoa de que en La Casilla se utilizaban acordeones el

1000- BOFARULL RODRIGUEZ: (1930), Anuncio.

1001- AMVG. Libros de Actas. 22-VI-1894 y 28-X-1896. Citas facilitadas por Alaitz Ruiz de Galarreta.

cabo de guardia confirmaba que lo hacían en dos corros -como haciendo la vista gorda-, en 1912 volvían a conceder un permiso a Ramón Bustinza Badiola (Donostia, 1870 -?) ciego y manco por accidente minero¹⁰⁰². Sin embargo se lo denegaban a Hermenegildo Herrán el año siguiente una vez más con el manido argumento: "Por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento se estableció la prohibición de tocar el expresado instrumento en aquellas romerías"¹⁰⁰³. Algo más tarde, en 1914, cuando en Zorroza (jurisdicción bilbaína) se daba el visto bueno a la organización de un baile dominical al proponerlo acordeonistas y guitarristas locales, los concejales en desacuerdo martilleaban tautológicamente su oposición sin moverse una pizca ni tener en cuenta que habían pasado dieciséis años desde que el decreto fuera promulgado y de que los cambios sociales venían sucediéndose aceleradamente.¹⁰⁰⁴

Durante estos años de diáspora acordeonística de la Villa se da en ella la revolución de los componentes de la familia Rodríguez - Jiménez que tenían por costumbre el toque con dos acordeones o acompañarse de otros músicos siguiendo la costumbre de sus padres y tíos. Los hermanos Juan Rodríguez (Bilbao, 1901-1934) y Celestino Rodríguez (Bilbao, 1904-1986) con sus primos Arsenio Jiménez (Bilbao?, 1897-1968) y Celestino Jiménez (Bilbao, 1900-1954), fueron el núcleo más activo para la propagación del acordeón cromático en Bizkaia a comienzos de los años veinte propensión que perduró en una tercera generación de profesionales durante la posguerra¹⁰⁰⁵. Al igual que los Jiménez, los Rodríguez dominaban la notación musical y aún habiendo sido autodidactas, ejercieron como profesores.

De entre ellos el más precoz fue Juan Rodríguez de quien a pesar de su temprana muerte llegamos a escuchar muchas loas entre los acordeonistas antiguos entrevistados en los años ochenta en todo Bizkaia. Su hermano Celestino comentó que llegó a grabar un disco de Jotas vascas que editó la casa "La Voz de su Amo" hacia el año 1927 y que justo en el tiempo de la edición final de este texto hemos localizado en Almería y que censamos en el Listado sonoro. Además de que ambos enseñaban a ejercitarse en el instrumento también se dedicaron a la venta de acordeones importando de Italia modelos bisonoros y cromáticos de las casas "Soprani" y "Ditta Abate" al menos, que tuvimos la oportunidad de censar por Bizkaia gracias a las chapas adosadas por el vendedor: "Rodríguez Juan - Bilbao España" y "Juan Rdguez (sic). Afinación y Reparación de acordeones. Somera 10- 2º 4 Bilbao". Confirma esta actividad un expediente municipal de 1930 incoado contra él y recogido en ese mismo domicilio "con motivo de haber descubierto que D Juan Rodríguez ejerce el comercio de venta y arreglo de acordeones sin haberse inscrito previamente para ello a efectos de la Contribución Industrial y de Comercio".¹⁰⁰⁶

Junto a la actitud proactiva a favor del acordeón cromático de los anteriores, muchos otros continuaron ajustados al pequeño modelo bisonoro. Su precio era más moderado y

1002- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 536/8, 1912.

1003- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 575/7, 1913.

1004- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 15/810, 1914.

1005- La disquisición sobre el uso de los diferentes modelos de acordeones se ha contemplado en 3.3. El Acordeón en Euskal Herria.

1006- AHDB. Fondo Hacienda, Bilbao.72/148, 1930. En la posguerra Celestino fundaría una fábrica de acordeones en Bilbao con sus hijos en la calle Autonomía comercializando la marca Vellini.

su complejidad técnica interpretativa menor en comparación con el otro que requería una predisposición a dedicarle mucho tiempo y esfuerzo para abordar su aprendizaje y el del casi insoslayable lenguaje musical. Como hemos escuchado alguna vez "es que el cromático tenía más botones que una sotana".

Una vez establecido que el suministro de acordeones no flaquearía salvo, suponemos, el impasse de la Iª Guerra Mundial y una vez comprobado con el registro documental que las romerías multiagentes iban consolidándose a lo largo de la geografía vizcaína, se hacía imprescindible el registro de los protagonistas pertinentes que justificaran la validez de la hipótesis de la investigación. Presentamos a continuación un doble censo de acordeonistas sobradamente certificados por las fuentes documentales, orales e iconográficas. Doble censo porque hemos optado por listarlos divididos según esos dos tipos de instrumentos que acabamos de comentar, pero conjuntados en tanto a que todos ellos nacieron antes de 1900, compartieron un repertorio similar en géneros y en cuanto a que podemos asegurar que ejercieron este oficio continuamente por su hinterland rural particular entre 1910 y 1925.

Como distribuidos en permeables círculos concéntricos con epicentro en Bilbao fueron acordeonistas del modelo bisonoro:

-En Basauri y Medio Nervión: Eustaquio López (¿?) y Agustín Míguez (, 1893-?) vecinos de Lutxana en 1914¹⁰⁰⁷, Mariano Zorrozuza (Torre, Larrabetzu, 1890 - 1950)¹⁰⁰⁸, Andres Alday Marzana (Nocedal, 1892-1961, Fig. 179)¹⁰⁰⁹, Ramón Etxebarria (Zollo, 1893- 197?), Pedro Bengoa (Gardea, Ludio, 1892-1979, Fig. 48)¹⁰¹⁰.

-En Galdakao: Esteban Loroño Azkue (Galdakao, 1867-?)¹⁰¹¹, Victoriano Ybarrechevea (Galdakao, 1887- ¿?)¹⁰¹², Marcelo Arrieta "Borlas" (Belategi, Galdakao, 1899-1979)¹⁰¹³.

-En Arratia y Zeberio: Pedro Egia Echebarria (Arantzazu, 1888-1977, Fig. 238), Juan Pedro Bernaola Intxaurre (Artea, 1892-1948, Fig. 233), Andrés Ortuondo (Bikarregi, Dima, 1891-1979, Fig. 239B) y Cándido Uribarri Artetxe (Areatza, 1900 ca-?)¹⁰¹⁴, Jose María Zabala (Zeberio, 1875 - ?)¹⁰¹⁵ y Luciano Sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898-1973, Fig. 46A).¹⁰¹⁶

-En Mungialdea y entorno del Sollube: Santos Villelabeitia (Kondebaso, Mungia, 1882-1943, Fig. 74B), Juan Bautista Uriagereka (Barandika, 1862-1950), Agustín Elortegi "Mokorrerue" (Emerando, 1863-1952), Ángel Markaida "Flautas" (Larritxus,

1007- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao, 2ª, 15/810, 1914; y Fondo Municipal, Basauri. 17.385, 1917-1923.

1008- AHDB. Fondo Municipal, Basauri. Varios expedientes entre 1917 y 1918.

1009- GARCIA, Román: *Basauri, mi pueblo*. Ayuntamiento de Basauri, Basauri, 1993, p. 338.

1010- VVAA.: *Recuperación de la memoria colectiva Ludio/Llodio*. Fundación Amalur, Llodio, 2007, pp. 253, 311, 317, 329 y 349.

1011- AHDB. Fondo Municipal Galdakao. 11.784, 1914 "Antecedentes relacionados con el arriendo de las romerías para la implantación de corros o bailes". Hay dudas sobre la profesión musical de esta persona.

1012- Ayuntamiento Igorre. Libro de actas (1908-1916), Sesión 21-III-1912 ["Contrato para romería en Fiestas Patronales"].

1013- AHDB. Fondo Municipal, Galdakao. Expedientes entre 1931-1939. De Arrieta se editó la grabación: BARRENECHEA, Mariano, ARRIETA, Marcelo & ZULOAGA, Romualda: *Alboka. Bailables vascos*. Cinsa 126, Bilbao, 1.964. Cortes: "Pandero barria", "Baltza", "Gabeko errondea", "Anka luze", "Urkiolako bidean" y "Andra Mari".

1014- AHDB. Sección Municipal, Areatza. 100/7, 1922 ["Contrato para Plaza de acordeonista municipal en 1919"].

1015- AHDB. Miñones de Vizcaya, 1ª sección, Puesto de Trucios-Turtzioz. 72/37, 1914.

1016- De todos ellos se da sobrada cuenta en Cap. V, 5.5.

Markaida, 1897-1968), Gregorio Abaroa (Mañugoiko, 1869-1935), Francisco Arruabarrena (Sukarrieta, 1893-1974), Inocencio Katalino "Zimela" (1895-1976).¹⁰¹⁷

-En el entorno del Bizkargi: León Magunagoikoetxea (Egiartebarrena, Gorozika, 1886-1961, Fig. 247A) , Julián Ibarquengoitia (Muxika, 1887-1967), León Iturri (Antxuene, Errigoiti, 1900-1980).¹⁰¹⁸

-En el entorno de Illuntzar-Nabarniz: Ignazio Plaza Leniz (Oñazetxebarria, Nabarniz, 1887-1962).¹⁰¹⁹

-En Amorebieta-Etxano: Marcelino Rodríguez (Amorebieta-Etxano, 1883-1942).¹⁰²⁰

-En Durangaldea: Donato Aranburu (Osma-Mallabia, 1882-1954), Julián Zelaieta (Mallabia, 1889 - 1972), Ildefonso Jainaga (Solaburu, Berriz, 1893-1965), Antonia y Serafín Aranzeta "Oromiño" (Oromiño, Iurreta, 1899-1975, Fig. 254).¹⁰²¹

Además de ellos, queremos destacar a otros acordeonistas de esas generaciones precursoras con el modelo cromático. Varios de ellos reproducían un perfil parecido a los del grupo de Bilbao bien porque tenían antecedentes musicales entre sus familiares, por haberse instruido en un oficio en las zonas industriales próximas a la capital y aprovecharon la ocasión para aprender el instrumento por imitación o recibieron clases, o bien porque tocando otros instrumentos en las bandas de música locales habían desarrollado habilidades con el mismo. Constan en este último cupo: Marcelino Rodríguez en Amorebieta-Etxano, Ruiz en Arrigorriaga, Zorrozueta y Gezuruaga en Basauri, Luis Cengotita en la BMM Bilbao,...).

Fueron acordeonistas que amenizaron las romerías de núcleos como Bilbao, Basauri, Galdakao, Txorierrri y Mungia en la segunda década del siglo XX: Sebastián Ruiz (Cataluña, 1880 ca. -?)¹⁰²² en Ugao-Miraballes; José Gezuruaga (Larrabetxu, 1890-1974, Fig. 208)¹⁰²³ en Txorierrri y Basauri; Santiago Viriga (Basauri, 1894-1966)¹⁰²⁴ en San Miguel y Bilbao; Bixente Gorostidi (Errigoiti, 1896-1975)¹⁰²⁵ por el valle de Mungia; Francisco Iturralde (Durango, 1898-1972)¹⁰²⁶ de "Los Bocheros" y Justo Zabala (Durango, 1900-¿?) en Durangaldea; Ángel Madariaga (Galdakao, 1901-

1017- Biografías y otros datos de fuentes fotográficas en BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990.

1018- Ídem.

1019- Ídem.

1020- BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986.

1021- De estos últimos es otro de los primeros discos de pizarra de acordeón en el País Vasco de la casa La Voz de su Amo (1927) que citamos en Fuentes y Bibliografía, FB.5 Catálogo de fuentes sonoras. Según la tradición familiar de los autores se grabó en el Coliseo Albia de Bilbao pero no se llegaron a distribuir por expreso deseo de la familia al coincidir la edición con el fallecimiento de la madre. Desmiente este último detalle del testimonio el que hayamos podido adquirir recientemente una copia en Almería. Remasterizado su contenido se reeditó en Iurreta con motivo de las fiestas patronales del año 2004 en formato CD gracias a la iniciativa de Javier Abasolo "Tiliño". Biografías y otros datos sobre estos acordeonistas pueden consultarse en BERGUICES:(1986), p. 66.

1022- Ruiz detentó la Plaza de Arrigorriaga según AHDB. Fondo Municipal, Arrigorriaga. 378/24, 1918, este y varios años más.

1023- AHDB. Fondos Municipales, Galdakao. 11.869, 1916.

1024- BERGUICES: (1990).

1025- BERGUICES: (1990).

1026- Iturralde entró a formar parte de "Los Bocheros" en 1942 cuando salieron de gira para América; allí se estableció hasta su muerte en México. Participó en numerosísimas grabaciones discográficas algunas de las cuales las recensamos en FB 2. Fuentes orales y sonoras. Sobre él puede leerse una semblanza en ITURRALDE GARAI, Jesús: *Anecdotario de Durango*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 2001, p. 148.

1971)¹⁰²⁷ por Txorierri, Basauri y Galdakao; José Oleagoitia “Korrontzi” (Mungia, 1906-1987, Fig. 159A) por Txorierri y Mungia; León Meabe (Galdakao, 1907- 1986 ca., Fig. 206)¹⁰²⁸ por Bilbao, norte de Burgos y Cantabria y Eugenio Etxebarria (Mungia, 1911-1981, Fig. 142)¹⁰²⁹ por el valle de Mungia.



Fig. 159

Sobre el uso de la fotografía en la prensa ilustrada ya nos extendimos en el Cap. I, 1.5.4.1. Fotografía y en este capítulo en 3.3.2. Fuentes para una cronología del acordeón en el País Vasco. Sirva lo dicho allí como pequeña reseña descriptiva para contextualizar algunas de las primeras fotografías de acordeonistas vascos extraídas de las páginas de la revista "Novedades". Como puede comprobarse, lo reflejado allí son efemérides que subrayan un espacio de sociabilidad determinado en lo local, no tratándose ya de un despliegue icónico por la visita de determinado prócer, o de una boda-jet, por ejemplo (Fig. 205, 158B y 158C). Las anécdotas reflejadas pueden corresponder a la comensalidad de la celebración anual de determinado gremio, a la actividad de la cuadrilla amical en espacios de socialización yendo a unos carnavales, o a la vivencia de unos valores compartidos en un evento deportivo, etc. Por lo que en ellas se aprecia, se ha de suponer que la música del acordeón alcanzaría a enmarcar todos esos ámbitos como elemento vinculador en lo sonoro que gozaba de las preferencias del grupo.

Fuera de la fotografía gráfica de publicaciones hebdomadarias, también a partir de 1910 el acordeón comenzaba a tener su apartado entre los cada vez más abundantes documentos iconográficos siempre bajo el formato de tarjeta postal aunque se positivizara un solo ejemplar para el interesado. Las temáticas de la década anterior continuaron teniendo cabida entre los gustos de moda como la celebración cuadrillar fuera pública, comensal con sus atributos de postre, o familiar de las que son ejemplos: "Día de las costureras" en Irún (1910, Fig. 21), "Pedro Egia y cuadrilla" en Zeanuri (1912, Fig. 238B), "Cuadrilla en Nocedal" (1917, Fig. 207), "Meabe y cuadrilla en cervecera Rekalde" (1920, Fig.240), "Familia Arandia en el balcón del caserío" en Igorre (1924, Fig. 2063),... Igualmente acontece con el ciclo festivo anual cada vez más presente en las instantáneas: San Marcial de Irún (1910, Fig. 158A), "Bolantak de

1027- AHDB. Fondo Municipal, Basauri. Expedientes desde 1918 en adelante.

1028- A Oleagoitia y Meabe llegamos a hacerles entrevistas personales durante el trabajo de campo de los años 80; BERGUICES: (1990).

1029- Entrevista familiar durante el trabajo de campo de los años 80; BERGUICES: (1990).

Larrun" en carnaval (1915), "Fiesta Popular" en Saldarian-Zeberio (1917, Fig. 233), "Cuadrilla Rakatapan" de Laudio en carnavales (1918, Fig. 48), "Santa Ageda" en Zeanuri (1920, Fig. 232), "Fiesta de Santa Lucía" en Laudio (1923, Fig. 46B).

Muchos años antes de que en la zona peninsular del País vasco se incluyeran a los músicos en la fotografía del convite de boda, en Iparralde ya se habían permeabilizado a esa costumbre tradicional francesa y europea (Fig. 15); gracias a ello acordeonistas como "Kanbo" (1915, Fig. 135A), fueron haciéndose patentes mientras que en las instantáneas de cuarteles de ambos lados ya lo estaban de antes: "Baiona" (1915), "Sagardui" (1919, Fig. 237). El acordeón como motivo se introdujo en la pintura en muchos géneros que fueron desde el realismo costumbrista al cubismo y así lo representaron Zubiaurre, Arteta, Uranga, los cuatro Arrue, Urrutia, Muñoz Condado, Díaz Olano,... También, cada vez con más frecuencia se iba repitiendo el hecho del enaltecimiento del músico con su instrumento y por eso las fotos de estudio y de minuterías dejaron de ser excentricidades de ricos: Auzmendi (1912 ca. , Fig. 131), Gezuraga (1916, Fig. 208), Sota (1905, 213A), Badiola (1920, Fig. 213B), Elgezabal (1920, Fig. 213C, Manterola (1910, 238A).

Sin lugar a dudas, la lectura detenida de estos materiales nos ha ayudado a fijar informaciones sin referencias en otras fuentes. Destacamos entre ellas la visualización de los modelos de acordeón en funciones que se iban homogeneizando progresivamente. Salvo los escasos semidiatónicos o posibles cromáticos que algunas muestran, la gran mayoría eran aún Bisonoros o Mixtos de dos filas en torno a los 19, 21 o 23 botones en el CMD y de 12 bajos y alguna excepción de 8 en el CMI (aún no manejamos prueba alguna para concluir que antes de 1920 ya se hubieran fijado los bajos como unisonoros).

Otras características que los hacen similares son los ensamblajes de las tres piezas principales del instrumento, CMD, Fuelle y CMI, mediante pasadores salvo alguna excepción; se colgaban con una sola correa, poseían cantoneras metálicas antichoque y rejilla guardaválvulas calada de madera. Otra constatación un tanto desafortunada es que la antigüedad de muchas de ellas nos ha privado de poder identificar a los ejecutantes salvo que el hallazgo se halla efectuado en un archivo familiar. Sin duda, estarían englobados entre los de la primera generación que afloraba a la documentación una vez comenzado el siglo XX.

Antes de dar por finalizado este apartado queremos reflejar unas concomitancias entre acordeón y literatura al igual que lo hemos hecho en los otros estadios de la periodización. La primera de ellas no desdice el maltrato comentado del periodo anterior; en tres números de la Revista Musical de Bilbao del año 1912 tratan con absoluto desdén y condescendencia al acordeón hasta llegar a hacer befa de que se hubiera podido dar un concierto de acordeón¹⁰³⁰. Pero, ciertamente, no solo su música fue manantial abundante de inspiración literaria o su popularidad motivo de chanza insípida, también el modo de utilización o su morfología fueron minas de metáforas polivalentes para escritores. Unas veces lo sugerente era que tenía botones, fuelle o

¹⁰³⁰- *Revista Musical* (III-1912), p. 230; *Ídem.* (VIII-1912), p. 12 "el concierto de acordeón"; (X-1912), p. 4.

movimiento de vaivén para hacerlo sonar, otras lo ligero del aparato, el sonido que emitía, la eufonía o la polisemia de su nombre y lo ininteligible de su funcionamiento interno animaron a la versificación fácil o a la perorata retórica.

Vayamos a unos ejemplos de la época. Comenzamos por una cita referencial que estimamos importante ya que desvela el momento en que el acordeón ya se había convertido en icono del imaginario compartido en Bilbao por y entre las clases populares en cuanto que su autor era uno de ellos. Es una letra de canción satírica de la comparsa "La Palma" para su cabalgata de carnaval de 1913:

"Algunas con sus vestidos / van llamando la atención
Pero el estómago llevan / hueco como un acordeón."¹⁰³¹

El año de 1918, desde una postura en las antípodas a la de Azkue, Emiliano Arriaga ensartaba en una pieza-collage de música descriptiva titulada *Chimberiana* retazos de instrumentos variados del ambiente del baile y de la romería recogiendo las distintas sonoridades populares de la Villa. Más allá de lo pintoresco, o de la poca entidad de los motivos musicales, no dejaba de tener interés la puesta en valor de dichos instrumentos como así lo señalaba el crítico:

"...para la charanga, en la que el autor pone de manifiesto las agilidades... del *txistu*, los ocurentes paréntesis de gaitas, el organillo del *tiovivo*..., como las graciosas y lacónicas pinceladas que coloca en las monótonas cadencias de un acordeón".¹⁰³²

En una línea parecida del costumbrismo literario pero en el estilo más liviano en el que las referencias locales casi eran suficientes para validar los contenidos y ocurrencias bobas del escritor, podrían ubicarse los "Cuentos de Klin-klon" de Garci-Arzelus. En una de sus series aunaba la popularidad del comercio de Dotesio (ya constituida UME) con el acordeón -un indicativo más de su popularidad- bajo un asunto imposible escrito en presunta jerigonza bilbaína:

"¿Pican, pican...? Esta *reseta* está tomada del natural y probada repetidas veces: el *resultao* siempre ha sido el mismo. Últimamente me han dicho que ha traído Dotesio unos acordeones que en cuanto te pones a tocar con ellos una sonata de Arriaga en Fa mayor, te vienen todos [los peces] a la orilla y no tienes más que esperar a que baje la marea *pa* cogerlos en seco."¹⁰³³

Con bastante más interés y envidia se explayaba Salaberria en "Alma Vasca". Desenvainando una vez más como base ambiental la manida polarización aldeano vs. jebo / *kaletarra* vs. *baserritarra*¹⁰³⁴ (en versión simple este y despierto el primero), construía un zurcido con curiosos detalles musicales sobre lo que era popular en el horizonte en el que encajaba el sucedido: una venta de la carretera de algún pueblo de cierta entidad de Gipuzkoa cercano a Donostia en 1920. De seguido, en un dejarse llevar

1031- ALEGRIA, Julián: *Carnavalescas bilbaínas*. CAV, Bilbao, 1985, p. 49.

1032- ARRIAGA, Emiliano: *Chimberiana*. Edición del autor, Bilbao, 1918. Una crítica a la obra puede leerse en XX.: "Chimberiana" de Emilio Arriaga", en *Euskalerraren alde* (TVIII, 1918).

1033- GARCI-ARCELUS, Félix: *Cuentos de Klin-klón nº 5*. Tipografía del Nervión, Bilbao, 1918, p. 53.

1034- Con ejemplos conocidísimos en Rousseau y Mogel

hacia lo íntimo proyectaba hacia el acordeón muchas de sus vivencias emocionales y fantasías en las que regurgitaba el tópico marinero nuevamente:

"... Llegan los troneras del villorrio... saben tocar el acordeón. ¡Qué triste suena siempre en mi oído la música del acordeón! Me parece un órgano fracasado. Además me recuerda todo el tedio de la vida adolescente. En fin, ese órgano fracasado me recuerda las tardes en los puertos lejanos; un marino, refugiado a proa, en la soledad del malecón, tocaba sonatas de un país septentrional, tiernas y sentimentales, nostálgicas hasta el llanto.

En esos momentos de la noche en que la francachela rebasa y se excede un poco, solo necesito salir a la carretera para que el milagro quede cumplido. La sombra y el silencio vagan sobre los campos. Una tenue penumbra, largo resto del sol, baña el cielo por la parte del mar. Luce tal vez su fosforescencia supersticiosa un gusano de luz. Un perro ladra distante sin saber por qué. Guiñan los faros. Y estando cerrada la puerta de la venta, viene la música del acordeón cernida, decantada, y adquiere entonces una fuerza de misterio y poesía que conmueve, que invita a soñar... ¿En qué? No se sabe."¹⁰³⁵

En 1930 se celebró en Bergara el Vº Congreso de Estudios Vascos organizado por la Sociedad Eusko Ikaskuntza y bajo el patrocinio de las Diputaciones de los tres Territorios Históricos vascos. El Congreso generó unas Actas y ponencias de carácter ilustrativo algunas y muchas otras de reivindicación identitaria corriendo parejas al auge que venía adquiriendo el nacionalismo vasco y su presencia institucional. Lo celebrado en este marco con fuerte concurrencia de autoridades civiles, eclesiásticas y culturales quedaría, por tanto, avalado dentro del "canon vasco" de comportamiento colectivo incluyendo en ello los espacios de socialización festiva. Entre los eventos representativos, un *Aurresku* considerado como baile de homenaje a las autoridades y de reconocimiento a la mujer en un sentido apolíneo, quedaba rescatado in extremis como rito; una medida paliativa de UCI antes de que los últimos treinta años de desmarque y declive lo relegaran a la extinción completa como baile popular.

Cerrando el epígrafe y todo un ciclo, a modo de corolario de lo que ya ha sido analizado, veamos el tratamiento y la cabida que se le dio a instrumentos y danzas populares siguiendo el texto de las conclusiones del Congreso:

"El sábado 6 de setiembre a las siete de la tarde, y en la plaza, se dio una exhibición del baile *Triki-trixa*,¹⁰³⁶ que fue ejecutado por Andrés Bengoechea conocido por Lasa, y Jesusa Aguirre, ambos de Vergara. Fueron acompañados por el acordeonista Justo Riba, tocando el pandero Miguel Muguruza, también de esta villa. Se celebró después el concurso de *irrintzilaris*¹⁰³⁷, al que se

1035- SALABERRIA, José María (1873-1940): "Junto a la carretera", en *Alma Vasca*. Rivadeneyra, Madrid, 1920. En una reciente investigación se analiza largamente el libro y al poeta: NABARRA ORDOÑO, Andreu: *José María Salaverria: escritor y periodista*. Tesis Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010.

1036- "*Triki-trixa*", "*Triki-triki*": Según la nomenclatura de la época el tipo de baile a lo suelto con cante de coplas de dicho género; véase LECUONA, Manuel: "La poesía popular vasca", en *Vº Congreso de Estudios Vascos*, Eusko Ikaskuntza, Bergara, 1930, pp.136 y 139. Ver en este capítulo 3.3.3. Lexicografía del acordeón.

1037- "*Irrintzi*": Grito onomatopéyico de enardecimiento en la versión aborigen. Ver Glosario.

presentaron José Atorrasagasti, de Vergara, Lorenzo y Francisco Anasagasti, de Bermeo y la anciana de ochenta años Maria Josefa Echebarria".

"A última hora de la tarde, en la plaza del mercado de ganados, se celebró una romería vasca... Estas horas fueron de inusitada animación. Se bailaba el *Triki-triki* por innumerables jóvenes y también por viejos, y la sensación de tipismo era acusadísima."¹⁰³⁸

Según sospechamos, las reticencias y recelos que suscitaba el acordeón se guardaban en la recámara antes de perder definitivamente a la ciudadanía una vez desatado el ardor festivo. Por contra, la exhibición bailada previa al desfogue, ofrecía un modelo prístino y concelebrado a reproducir alejado del baile agarrado (aunque no tanto si se mudaban los *tartekos*)¹⁰³⁹. Entre las prohibiciones al baile con acordeón de 1898 del alcalde de Bilbao a que esa representación disfrutada produjera una sensación de tipismo en el centro geográfico del País Vasco distan 30 años de ínterin: la metanoia estaba servida.

3.5 Conclusión

En el presente capítulo ha quedado fijada la génesis y la evolución tecnológica del acordeón y su adopción como el instrumento de la nueva sociabilidad popular en Bilbao y en el entorno vizcaíno.

1038- VVAA.: *Vº Congreso de estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Bergara, 1930, pp. XXXVII y XLI. La Fig. 68 con varios *albokaris* procede de la exhibición que se llevó a efecto en dicho Congeso.

1039- "*Tarteko*": Parte cantada de la Jota que solía bailarse como vals con solo bajar el ritmo; véase en Glosario "Jota". Un evento con similar escenificación y parecidas intenciones pedagógicas volvió a repetirse en la Plaza de la Constitución donostiarra en 1939 con Francisco Franco en su IIº Año Triunfal según consta en fuentes fotográficas.

CAPITULO IV

EL BAILE DE LA CASILLA EN ABANDO-BILBAO

4.1. Preliminares: Final y Origen

4.1.1. Estado de la Cuestión

Raro es que una persona natural de Bilbao que ronde la cincuentena no haya oído hablar de la antigua celebración del baile de La Casilla (Fig. 160) a las generaciones precedentes si eran de la Villa. Si escuchamos a varones nonagenarios, puede que al verbalizar esos recuerdos destaquen comentarios laudables al recordarse nostálgicamente como protagonistas juveniles y bullangueros en un pasado lejano. Pero si la narradora fuera femenina quizás se decantaría más por lo reprobatorio, haciendo hincapié en matices como que: "les tenían dicho que era un lugar a no frecuentar porque era de mala nota"¹⁰⁴⁰. En cambio, preguntados al efecto, otros residentes más jóvenes de la zona seguramente señalarán la existencia de un *txitxarrillo*¹⁰⁴¹ dominical de primavera a otoño aún bien nutrido y en activo que hace sonreír con condescendencia. Igualmente, cualquier trabajo, investigación o texto que contemple algún aspecto de la sociabilidad popular bilbaína desde la Restauración hasta la guerra civil de 1936, aunque sea de refilón, habrá dedicado uno o varios párrafos al baile de La Casilla como uno de los más importantes aglutinantes para la sociabilidad del ocio popular de la época.

Efectivamente, reinstaurado por tercera vez hacia 1995, sigue congregando puntualmente con periodicidad dominical a personas de corazón juvenil vestidas muy "pincho" a echarse unos bailables bien en la plaza, bien en el interior del Pabellón de deportes adyacente si las previsiones climatológicas son adversas. Oficia de pista de baile la franja constreñida entre la calle Autonomía¹⁰⁴² y el Pabellón de deportes construido en los terrenos municipales de expansión pública que nos legó, junto a unos abominables rascacielos para los que también dio permiso, la única alcaldesa que ha tenido Bilbao hasta el momento, la franquista Pilar Careaga. En su epicentro, en un kiosco construido en 1991 en copia al anterior, se instala "la música", y las pérgolas, parterres y estrechuras que provocan las entradas a un parking subterráneo y la cuadrícula callejera lo limitan en exceso.

Más allá de aquella brumosa tradición oral y de esta celebración recuperada, pocas noticias verosímiles más son rescatables de ese mismo acervo popular salvo chascarrillos convertidos en leyendas urbanas. A otro nivel, K-Toño Frade, gacetillero, pintor y grafista, sirvió de eslabón intermedio con aquel pasado ya que en su cotidiano módulo "El piar de un chimbo" de El Correo entre 1975 y 1985, rememoraba anécdotas

¹⁰⁴⁰- Entrevista a Maria Nieves De Agustín (Bilbao, 1912 -2013) vecina de la calle Ernani desde antes de la guerra civil. Ella perteneció a la "Sociedad La Montaña" de Ledesma.

¹⁰⁴¹- "*Txitxarrillo*": Bailongo.

¹⁰⁴²- "Calle Autonomía" fue su nombre originario. Durante el franquismo mutó a "Gregorio Balparda" en honor del alcalde monárquico-liberal en Bilbao durante el bienio 1907-09; pero en casa, en voz queda, se le seguía llamando Autonomía.

del Bilbao anterior y posterior a la guerra civil. En algunos de sus sueltos periodísticos y publicaciones de mayor vuelo retrató escenas de dicha plaza de La Casilla como privilegiado nativo que fue de tan ilustre lugar. Quizás influido por sus gustos culinarios, salpicaba en sus remembranzas sucedidos de cocinas de chacolí y desaparecidos con trastadas de cuadrillas, personajes y visiones polifacéticas del Bilbao del tiempo de su infancia y juventud.¹⁰⁴³

K-Toño Frade (Bilbao, 1914-1992) engrosa el largo cómputo de escritores costumbristas con diferentes pretensiones que ha tenido Bilbao desde hace casi dos siglos. Desde la pluma de José de Orueta (Bilbao, 1866-1934), Emiliano Arriaga (Bilbao, 1844-1919), Félix García Arcelus "Garcí-Arcelus" y "Klin-klon" (Bilbao, 1869 - 1922?), Sabino Goicoechea "Argos" (Bilbao, 1829-1901) y Manuel Aranaz Castellanos han venido prodigándose en temáticas populares y folklóricas vertiendo en prensa y libelos varios piedra extraída de la cantera "bilbainista". A ellos les siguieron Julián Echevarría "Camarón", Julián Alegría, Miguel Ángel Astiz, Muñoyerro, José Luis Bengoa Zubizarreta, Manuel Basas, Manuel Montero (Bilbao? 1955) y un largo etcétera con ensayistas convertidos al judaísmo como Jon Juaristi.



Fig. 160

El viejo y deteriorado kiosco que yo conocí en mi niñez fue derribado en abril de 1965; lo recuerdo como pecio varado en un destartalado e inmenso solar con algún arbolado del que aún sobreviven algunos de los plataneros originales¹⁰⁴⁴. Su acelerada ruina daba

¹⁰⁴³- K-TOÑO FRADE: *Recuerdos Bocheros*. CAV, Bilbao, 1976; *El piar de un chimbo*. CAV, Bilbao, 1980; *Ensaladilla bilbaína de tipos populares*. CAV, Bilbao, 1985; *Crónicas de un bilbaíno (El piar de un chimbo)*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990. Su biografía puede consultarse en VVAA.: *Homenaje a K-Toño Frade*. BBK, 1993, Bilbao.

¹⁰⁴⁴- ELORZA ARRIETA, Germán: *Nuestro Bilbao de antaño*. Laiz S.A., Bilbao, 1981. s.p. Hay una secuencia fotográfica del derribo del kiosco. detrás se aprecia la Escuela de Peritos y el rascacielos de Sabeco; el textodice así: "¡Adiós kiosco! Ofrecemos cuatro aspectos [solo hay tres] del derribo del kiosco de la música de La Casilla hoy plaza de Calvo Sotelo. Ello tiene su interés pues el derribo y supresión de los bailables estaba prohibido en el pacto de la República de Abando en su anexión al Ayuntamiento de Bilbao. Se dio el caso de que a medida que vacaban las plazas de músicos Bilbao las amortizaba, pero los vecinos de Abando formularon una reclamación que la Alcaldía tuvo que acatar reponiendo las plazas de músicos amortizadas". Reconocemos que ese

carpetazo aparentemente definitivo al periclitado e histórico baile popular de Bilbao que solo perduraría un mes más¹⁰⁴⁵. Un ocaso forzado, quizás, por la asintonía con el hiperactivo Bilbao gris industrializado del momento, contaminado y tétrico, que venía empujando una generación perpleja al tratar de olvidar a mazazos de Planes de Desarrollo las secuelas de la cercana guerra civil.

Una vez liquidada esta oportunidad tan *txirene* de expansión dominical, poco más quedaba para los aficionados que el Vía Crucis en positivo del calendario de romerías por los pueblos de los alrededores como antaño. Para otros irreductibles, los acerbos y rumbosos amantes del baile y del arrime, continuaban disponibles, como en todas las épocas, los cabarets y tugurios de San Francisco y Cortes en espera de que "Salas de fiestas" y discotecas hicieran su aparición por el influjo del movimiento contracultural anglosajón, pero todos ellos serían ya otra cosa.

4.1.2 El disparo de salida: Descripción del contexto

Comenzaremos pues reconstruyendo escuetamente un pasado posible. Hacia abril de 1882 se inauguraban las nuevas Casas Consistoriales de la Anteiglesia de Abando en unos terrenos anteriormente particulares conocidos con la denominación de Bidekurtzeta¹⁰⁴⁶. Habían sido elegidos al efecto y adquiridos a un particular con la intención de integrarlos en una gran parcela junto a otros del común del Municipio. Esta ubicación parecía resolver, provisionalmente al menos, la inexistencia del espacio de representación física y colectiva municipal del que había sido despojada la Anteiglesia por decreto ministerial el 2-IV-1870. En esa fecha se consumó la primera gran agregación de gran parte de los terrenos de Abando a favor de Bilbao aunque algunas consecuencias prácticas, que no jurisdiccionales, fueron demorándose varios años por causa de diferentes pleitos y del estallido de la última guerra carlista (1872-76).

Para festejar con más boato el mencionado evento de celebración, además de los tamborileros habituales de la Anteiglesia, fue contratada la Banda de Música Santa Cecilia bien conocida por la comarca. De resultas del éxito de la ocasión y del fervor popular municipal emanado del mismo -si creemos los comentarios de la prensa-, quiso señalarse una repetición próxima. A partir de ese momento fue reactualizándose el baile/romería convirtiéndose en dominical, por otro lado práctica consuetudinaria en el Municipio sobre la que se profundiza en otros lugares del estudio, y cuya fractura había sido provocada por la causa anteriormente mencionada.

Pacto escrito entre Repúblicas no lo hemos localizado ni en 1870 ni en 1890, fechas de las dos anexionas; quizás quiera referirse a la última pero la cuestión nos plantea dudas. La afirmación sobre los músicos es insostenible ya que la Banda de música de Abando desapareció en 1870 y la Banda Municipal de Bilbao fue creada en 1895 con acceso de los músicos por oposición.

¹⁰⁴⁵- K-TOÑO FRADE: "El piar de un chimbo: Origen del baile y quiosco de La Casilla", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (14-I-1990).

¹⁰⁴⁶- "Vide-curtzeta" (sic.) en la documentación original: AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 110, ff. 87, 92v y 95v, 1881.

A través de esta instantánea de pistoletazo de salida resalta un fenómeno que adquiere suficientes características peculiares como para que se convierta en foco de nuestro estudio como un contexto peculiar. En este proceso de refundación -ya hablaremos de sus antecedentes y desarrollo- hubo una voluntad compartida de construir un espacio de socialización entre vecinos y próceres, así como de dotar al entorno de las suficientes comodidades y alicientes para que el ocio bailado y sus actividades adheridas pudieran ser motivo para el divertimento y la expansión a la vez que fomentadores de comunidad, mercado y escaparate en lo emocional, físico, musical e industrial.

Conviene destacar que la propuesta refundía y estabilizaba usos anteriores en el País Vasco con incorporaciones de nuevo cuño. En su génesis tampoco hubo un diseño imaginado por un creativo ideólogo social pero sí una visión compartida del Cabildo Municipal que intuía una gran proyección al hecho festivo a articular. Por lo costoso del empeño, parece verosímil pensar que desde su nivel de perspectiva tomaran conciencia del valor de oportunidad que residía en aprovechar el vacío festivo en el hinterland bilbaíno (repúblicas de Abando, Begoña, Bilbao y Deustu). El contundente resultado fue que la romería-baile de La Casilla en un breve lapso de tiempo pareció convertirse en el referente imprescindible de la socialización dominical popular en varias leguas a la redonda durante más de ochenta años (1882-1965) e imitada al vuelo (Deustu, 1884). Pero vayamos por partes, hacia el antes y el después.

4.2 Antecedentes

4.2.1 El baile en Abando antes de la primera anexión (1870). Su topografía y su reflejo en la bibliografía de la época.

4.2.1.1 Descripción general de la Anteiglesia de Abando

Todo el territorio de la margen izquierda del Nervión a su paso por Bilbao desde el arroyo de Buia hasta la confluencia con el río Kadagua en los bajos y por los cordales de Artigas, Arraiz, Pagasarri y Pasterekorta en los altos cerrando el círculo, constituía la Anteiglesia de Abando. Según Juan Ramón Iturriza, en 1785 esta república daba asiento a la población más numerosa de Bizkaia repartida en caseríos dispersos dedicados a la agricultura y ganadería (Fig. 161.). A pesar de su extensa superficie los núcleos de cierta entidad en lo concerniente a concentración humana se aglutinaban en las proximidades de Bilbao La Vieja junto al puente de San Antón, en las inmediaciones del convento de San Francisco y cerca de los astilleros situados al borde de la Ría frente a la Sendeya y San Agustín (actual edificio del Ayuntamiento de Bilbao).

Conformaban Abando las barriadas de Bilbao la Vieja, Mena-Urizar-Larraskitu, Elexabarri, Olabeaga, Zorrotza e Ibaizabal¹⁰⁴⁷. Desde mediados del siglo XIX, las suaves ondulaciones de su zona baja, cobijo de feraces labranzas, iban viéndose salpicadas de casonas y "hoteles" campestres construidos para solaz de algunas de las

1047- ITURRIZA ZABALA, Juan Ramón: Historia General de Vizcaya comprobada con autoridades y copia de escrituras de privilegios fehacientes... escrita en Berriz en 1785. Imp. Vda. e Hijos de J. Subirana, Barcelona, 1884, p. (?): "La Anteiglesia de Abando contaba con 351 fogueras y 2100 personas de comunión."

más pudientes familias de la Villa¹⁰⁴⁸. Estas iban comprando a los paisanos sus parcelas esperando una mejor oportunidad en aras de una especulación con rendimientos suculentos a corto y medio plazo. Como fuera previsible, a la hora de la modificación de límites para el alineado de las nuevas calles se harían patentes serias desavenencias en el buitreo previo sobre quién perdería menos metros cuadrados destinado a futuro espacio público.¹⁰⁴⁹



Fig.161

Hasta 1870, fecha en que se consumó la primera anexión y en vísperas de que estallara la última carlistada, el espacio de representación pública de la Anteiglesia de Abando, era prototípico del País Vasco. Como en muchos otros casos, se articulaba en un núcleo vernáculo que comprendía la Casa Consistorial, el edificio de la Fábrica o Parroquia de San Vicente Mártir con su pórtico perimetral y cementerio aledaño, el juego de pelota o el frontón -en este caso los pórticos del Ayuntamiento oficiaban como tales¹⁰⁵⁰-, y la campa o plaza de la romería con arbolado en sus proximidades (los cercanos Begoña y Deustu también calcaban la plantilla). Contrastando retazos de su pasado infantil con lo que veía en vísperas de 1920 así lo describía Diego Mazas (Bilbao 1865-1925):

"Si me permites un símil, nosotros ocupamos una posición semejante a la iglesia de San Vicente de Abando. La iglesia está allí donde la asentaron; pero salvo la casa del gran Sabin y los venerables plátanos de los jardincillos, todo a su alrededor ha cambiado. Unas edificaciones soberbias aplastaron a humildes caseríos... Y en aquella misa mayor de la mencionada iglesia, con las aldeanas

1048- DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmás, Bilbao, 1864, p. 301. Confirma que ya residían en Abando familias plutocráticas como los Zabalburu, Allende, Salazar, Mazas, Echebarria-Villabaso, Ortiz de las Rivas, Zumelzu, Aurrecochea, Berije, Urigüen, Aguirre, Arana, Novia Salcedo, Gana, Ibarra, Aresti y muchos más.

1049- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 239/49, 1917 "Apertura de la calle Gregorio de la Revilla desde La Casilla a la Gran Vía".

¹⁰⁵⁰- GOICOECHEA ECHEBARRIA, Sabino "Argos": *Últimos pasavolantes (Retratos sin retoque)*. El Nervión, Bilbao, 1895, p.2: "Republicano, me figuraba serlo cuando jugaba a la pelota en el pórtico de la Casa Consistorial de la República de Abando; pero, al hacerse la anexión, desapareció ese fuego fatuo."

que tendían sus paños negros, para sobre ellos ofrendar las otanas, hoy aguardan la salida de sus feligresas una docena de autos."¹⁰⁵¹

Y de ese modo, como desprendiéndose a marchas forzadas del ancestral tapiz agrícola, a la par que las mansiones dieron paso a edificios vecinales de varias plantas a partir de 1879 en Abando¹⁰⁵², también en sus veneros de hierro y blenda la extracción de mineral cobraba entidad industrial. Paulatinamente, sus terrenos fueron dando asiento a talleres e industrias de todo tipo que encontraban la razón de su ubicación en la proximidad a las vías de comunicación fluviales, marítimas o terrestres, en la cercanía a las fuentes de materias primas (las minas u hornos comentados), y en la existencia de mercados potenciales: la propia villa de Bilbao y su entramado comercial con vocación exportadora. Además de astilleros, aserraderos y fraguas en la zona de Ripa, había fábrica de textiles y de lejías en Ibaizabal, de ladrillos y tejas en Basurtu, pirotecnia en Autonomía, etc., que años irían aumentando sin cesar sobre todo a lo largo de la Ría.¹⁰⁵³

En la recopilación de los materiales fotográficos de Errazquin¹⁰⁵⁴ anteriores a 1870 se pueden apreciar aquellas construcciones ya carentes del carácter agrícola junto a otras que aún lo ostentaban con sus parcelas de labranza esparcidas por los terrenos de Abando. Favoreció el desparrame fabril y de nuevos avcinados por la margen izquierda de la Ría la progresiva falta de espacio para la expansión en la pujante capital vizcaína y la bondad de unas vegas más aireadas. Simbiótica con ese impulso, desde 1876, la marea urbanizadora con diferentes ritmos según los momentos económicos y los flujos sociales, fue mutando el paisaje con ladrillo, concreto y asfalto hasta bien entrado el siglo XX. A partir de 1880 los Libros de Actas municipales -lo que queda de los de Abando y luego los de Bilbao- están atiborrados de demandas de permiso para levante de viviendas e industrias de nueva planta por aquellas lindes. Tanto es así que se llega a detectar, a veces, que se llevaban a efecto incluso antes de que se publicaran las convocatorias de subasta pública ofertando a la iniciativa privada el alineamiento de sus calles y la construcción de las aceras de su retícula.

¹⁰⁵¹ - ECHAVE, Alfredo "El de Iturrubide": *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920, Prólogo de Diego Mazas.

¹⁰⁵² - CAVA MESA, María Jesús, "Vida cotidiana en el Bilbao de 1860-1890: Los años cruciales" en VVAA.: *Pedro Telésforo de Errazquin, Bilbao 1860 - 1895*. Museo arqueológico, etnográfico e histórico vasco, Bilbao, 2000, p. 54: "En 1879 -según el Noticiero Bilbaíno- se inauguraba la primera casa [no de campo] construida en el Ensanche de Bilbao". Afirmación inexacta en todo caso.

¹⁰⁵³ - BASAS FERNANDEZ, Manuel: *Economía y Sociedad bilbaínas en torno al Sitio de 1874*. Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao 1978. Entre las páginas 52 y 54 se presenta un esbozo de censo de las industrias asentadas en 1872.

¹⁰⁵⁴ - VVAA.: *Pedro Telésforo de Errazquin, Bilbao 1860 - 1895*. Museo arqueológico, etnográfico e histórico vasco, Bilbao, 2000.



Fig. 162

4.2.1.2 El baile en la Campa de Albia de Abando y Bilbao antes de 1868

4.2.1.2.1 La Campa de Albia. Topografía

A pesar de que no hemos encontrado una descripción precisa sobre cómo era el entorno de la Campa de Albia -el espacio que aún hoy conocemos en Bilbao como los "Jardines de Albia"-, a través de diferentes fuentes bibliográficas y noticias periodísticas vamos a tratar de dar una idea aproximada de la misma a mediados del siglo XIX. Como ya se dijo, la iglesia obraba de atractor articulador:

"La iglesia de San Vicente de Abando se erigió en 1190 aunque se reedificó en el siglo XVI. Con este motivo se abrió un camino para comunicar con ella [¿desde Bilbao?] y para que este camino diera sombras se plantaron a sus orillas dos hileras de robles. En 1804 sólo quedaban dos de ellos: uno era el de Arbieto (Fig. 163) y el otro se conocía con el nombre de Roble del Cristo por hallarse junto a una ermita o humilladero de esta advocación que se derruyó pocos años después, donde hoy se cruzan las calles de La Paz y Luchana..., [Sobre el roble de Arbieto] según la tradición y aún según datos históricos fehacientes cuenta cerca de siete siglos de edad. Este árbol... está a punto de terminar su larga vida, porque la crudeza del último invierno inusitada en Vizcaya en cuyas marismas viven, sazonan y fructifican los naranjos, los limoneros y los granados, ha producido en él tal estrago, que acaso sean sus últimas hojas las que brotaron en sus ramas la última primavera. El Árbol de Arbieto que distaba del derribado como 150 pasos y como 1000 de la iglesia de San Vicente quedó entonces solo a modo del anciano que sobrevive a todos los de la generación a que pertenece y los vecinos de Abando redoblaron al ver su soledad sus cuidados para conservarlo."¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁵- TRUEBA, Antonio: "El árbol de Arbieto", en *La Ilustración española y Americana* (27, 22-VII-1880), p. 82.

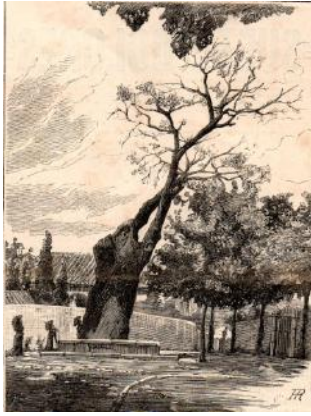


Fig. 163

Parece ser que a mediados del siglo XIX Abando aún conservaba gran parte de sus bosques originales en los que los "chimbos", aquellos pájaros que dieron nombre a sus naturales por ser buenos aficionados a su caza, debían de ser muy abundantes. Adolfo Aguirre, una solvente pluma del Bilbao de aquella lejana época, aunque austero en sus expansiones emocionales sobre estos temas en sus escritos, describía de soslayo en 1862 cómo se acababa de construir un nuevo puente de pago que unía Abando y Bilbao bautizado como el de Isabel II. La actividad minera comenzaba a hacer mella en el paisaje de Abando mientras que los paisanos del municipio, viendo en la vendeja una fuente de financiación importante para su economía agraria, se lanzaban a una primera transformación del territorio:

“[Sus naturales] han visto con dolor desaparecer las hermosas arboledas o campos de Albia, cambiarse las praderas en campos de hortalizas... y más de una vez, después que la luz de la tarde se ha retirado de sus ramas más altas, [se] oye la tierna despedida de dos enamorados campesinos que, al volver del baile del domingo en la *campa de la República* (sic), se dicen un lento adiós al pie del roble secular que separaba sus voluntades como sus caminos.”¹⁰⁵⁶

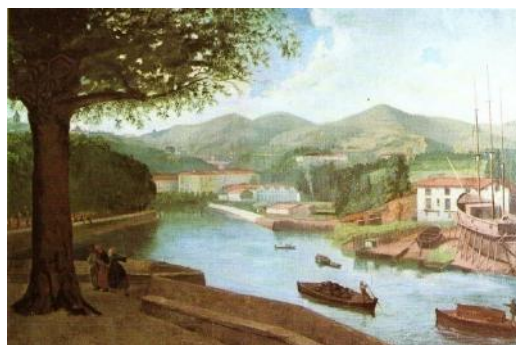


Fig. 164

Hoy en día, la moderna configuración urbanística ha desdibujado completamente esa panorámica agrícola que tuvo Abando. Sin embargo, hacia 1880 todavía eran abundantes las huertas, los astilleros en donde se construían barcos de madera y destacaba el llamado "cementerio de los ingleses" para extranjeros de otras religiones. Sobre un promontorio de los parajes de Albia (o Albiartu en las antiguas

1056- AGUIRRE, Adolfo: *Excursiones y recuerdos*. Imp. Delmas, Bilbao, 1871, pp.59 y 84.

documentaciones¹⁰⁵⁷) se asentaba la iglesia matriz dedicada a San Vicente, todo en Abando Ibarra (Fig. 164A y B). Esta iglesia estuvo rodeada por algunas de sus fachadas del típico pórtico perimetral que en el País Vasco protege a la feligresía del mal tiempo. Pegado al muro norte donde hoy se levanta el Kafe Antzokia, radicaba el cementerio del municipio que acumulaba hasta rebosar los difuntos de la segunda población más populosa de la Bizkaia del momento.

Su Casa Consistorial¹⁰⁵⁸ ocupaba otrora el lugar donde ha tiempo asienta sus reales la estatua que homenajea a D. Antonio Trueba¹⁰⁵⁹ y que la ciudad, generosa con su antiguo Cronista, poeta y hombre sin aristas, dada la naturaleza estática que su gravedad contemplativa impone y, sobre todo, lo rígido de sus materiales constructivos, va girando de tanto en tanto para que siga explorando la evolución del territorio por los cuatro vientos de su circunscripción (Fig. 165A y B). Licencias poéticas aparte, de lo que aconteció con el edificio municipal no hemos encontrado datos fehacientes sino indirectos¹⁰⁶⁰. Y como parece ser que sobrevivió a la última carlistada, la evidencia en sí misma es que una vez clausurado, en algún momento de la década de los ochenta del siglo XIX desapareció derruido.

Fue derribado por orden de los bilbaínos para anular cualquier posibilidad de bicefalia - ¡que no la hubiera ni en lo arquitectónico o simbólico!-, mientras que vecinos y próceres de Abando dejaban hacer mirando hacia otro lado en una actitud de desvinculación emocional por su impotencia ante hechos consumados hogaño (En la Fig.166A puede

1057- Vetustos autores afirmaban que, en realidad, el nombre fue prestado de cuando bajaban al baile los pertenecientes a la casa de Albia sita en Larraskitu en siglos anteriores.

1058- Abando construyó su nueva Casa Consistorial entre 1841-46 en el solar del antiguo caserío que fue su sede anterior con fachada hacia el este. Tenía pórtico y zaguán que daban acceso a Escuelas y Cárcel en los bajos, y poseía en el piso Salón de Sesiones, Sala de Comisión y Secretaría. Fue construido por Juan Bautista Escondrillas (el mismo que construiría el Teatro Principal anterior al actual poco más tarde) en el neoclásico formato de portada con cinco arcos adovelados y balcones en la planta principal según proyecto recogido en AHDB. Fondo Municipal, Abando. 48/3, 1841. Escondrillas había firmado el proyecto y factura del Teatro del Arenal anterior al actual en 1834.

1059- El *N.B.* (11-VII-1895) marcaba ese día la fecha de comienzo de la construcción del pedestal para la estatua de bronce de Benlliure. Los fastos de la inauguración con la Banda Municipal de Música se apuntan en *N.B.* (10-XI-1895).

1060- Durante la última carlistada se usó de sede militar: AHDB. Fondo Municipal, Abando. 90/12, 1876. Según el antiguo párroco de San Vicente GONZALEZ OREJAS, Rafael: *San Vicente Mártir de Abando*. CAV, Bilbao, 1977, la Iglesia trocó al Ayuntamiento de Bilbao la propiedad de la Campa de Albia por la piedra de la vieja sede y el costado de la construcción de la torre y de una capilla interior que no se construyeron antes de 1912. La metamorfosis de lodazal a Jardines de Albia se narra en *N.B.* (31-I-1898) y (14-IV-1898).

observarse su fachada blanca y la cubierta a cuatro aguas en medio de la arboleda y en el plano Fig. 166B su posicionamiento frente a la iglesia de San Vicente).¹⁰⁶¹



Fig. 165

Fuera como fuese y previamente a ello, enmarcada por dos aires con iglesia y consistorio, y desparramándose hacia los actuales juzgados y Gran Vía, se extendía "la Campa de Albia" como decíamos. Este lugar que fuera en su día robledal cobijado del baile dominical fue talado durante la última guerra civil del siglo XIX¹⁰⁶² y prontamente reforestado con los plataneros, palmeras y tilos que se aún se yerguen longevos. Un lugar tan verde y campestre conservado entre estradas, veredas, restos de torres banderizas, del "Árbol Gordo"¹⁰⁶³ y en las proximidades del naciente emporio comercial e industrial bilbaíno atraía tanto a locales como a foráneos de cualquier condición los días festivos dispuestos a divertirse y a aflojar las tensiones que la cotidianidad les imponía como consta en la bibliografía de la época.



Fig. 166

4.2.1.2.2 El baile en Albia de Abando

El baile hebdomadario: Orígenes.

1061- DELMAS, Juan: (1864), p.34. Sitúa el inmueble del Consistorio frontal y diagonalmente a la iglesia de San Vicente (hacia Mazarredo nº 9), aledaña, a su vez, al prado del baile. Sabemos que seguía en pie en 1878 al figurar citado en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro Índice de Acuerdos. 4ª, 603/1 1878. A la inversa de lo que sucedió en Abando, la demolición del edificio del viejo Ayuntamiento de Bilbao, el que cerraba la Plaza del Mercado por San Antón, dejó amplia huella y comentarios en la prensa de la época *N.B.* (4 y 31-V-1895) y (16-VII-1895).

1062- Lo confirma un comentario de HORMAECHE, Francisco: *Origen de los vizcaínos*. Amigos del Libro Vasco, Echebarri, 1985-87 [1852], p. 77.

¹⁰⁶³- Según *N.B.* (3-III-1887) todavía se mantenía en pie.

En este epígrafe, además de recoger unas citas bibliográficas sobre los antecedentes del baile en Albia, queremos concentrarnos en exponer la idea de que el baile dominical en Abando, es decir, no ceñido a la excepcionalidad de las fiestas patronales, es historia que viene de antiguo. Para ello, aunque no sea inédito, comenzamos trayendo a colación un auto del Corregidor de Bizkaia de mayo de 1708. Mediante dicho auto se trataba de obligar a los Fieles de la Anteiglesia de Abando a ejecutar la prohibición de tocar primero a un tamborilero y a dos *albokaris* que ocuparon su lugar sin dilación ninguna después, bajo pena de una elevada multa. La razón:

"Digo que a su mía sede ha dado noticia de cómo en la Anteiglesia de Abando y su barrio de Mena la tarde de los días festivos acude un tamborilero a cuyo motivo asisten diferentes personas así hombres como mujeres de dicha Anteiglesia y de la villa de Bilbao de lo cual rondan muchos escándalos y pecados públicos..."¹⁰⁶⁴

Muchas serían las ganas de baile y las ganancias a obtener en esa romería dominical por el tamborilero que no era el oficial del municipio ya que, aún amenazado de multa y haciendo gala de una picaresca al uso que llegó hasta mediados del siglo XX, trasladó todo el tinglado al prado de la ermita de Nuestra Señora de la Peña, en la parte de la jurisdicción de Arrigorriaga que queda, simplemente, al otro lado del arroyo limítrofe con Abando que baja de Buia. La broma no debió de gustarle al Corregidor porque acabó librando amplios poderes para su búsqueda y captura.

Este expediente es uno de los más antiguos textos que testimonian la existencia de un "espacio de amenización libre". Consideramos bajo esta denominación a aquellos lugares en donde la actividad musical de corte popular podía ejercerse sin estar sometida a relación contractual entre músico y autoridad municipal correspondiente y que más adelante serán sistematizados. Ello no quiere decir que de tales prácticas quedara ausente la tutela de los Fieles o delegados de las autoridades en cuestión, ya que por ley antigua éstos no podían desvincularse de tal potestad. En definitiva, estas eran las responsabilidades de fondo que en el pleito del párrafo anterior les recordaba machaconamente el Corregidor al haberse cursado una denuncia.

Casi cien años separan de esta cita de otras dos hechas por sendos viajeros extranjeros por "Bilbao y sus Pueblos"¹⁰⁶⁵ que apuntalan estos afectos. La primera, de 1797, añade unas precisiones sobre el baile consecutivo al del *Aurresku*:

"Empieza la música con una rápida cadencia, cada bailarín se encuentra frente a una danzante y entonces comienza un fandango cuyos movimientos son más libres y expresan una cosa que es más fácil de adivinar que permitirlo el nombrarla. Estas reuniones se efectúan el verano casi todos los domingos y

1064- AHDB. Fondo Corregimiento. Legajo 1223/010.

1065- Título de una ilustre canción de sabor local del tipo conocido genéricamente como "bilbainada". Ver Glosario.

fiestas ya en un lugar ya en otro y se llaman romerías. Una romería es una fiesta para todo Bilbao y es para el espectador no menos fiesta que para el bailarín."¹⁰⁶⁶

La segunda corresponde a 1801; Humboldt, viajero y científico alemán documentaba pormenorizadamente su visita al País Vasco y describía un tanto taquigráficamente la celebración a la que asistió en la campa de Albia de la siguiente manera:

"Romería de Albia. Día de San Isidro. Anteiglesia. Casa de la misma por lo más en todas. Iglesia enfrente. Corro de personas, delante algunas hileras de muchachas sentadas con niños, detrás los que están de pie muy apretados. En un ángulo de la plaza libre en un canapé de terciopelo rojo con las armas bordadas en plata el Fiel del lugar con su bastón, con el cual el mismo hace recular en caso necesario a los chicos que empujan. Delante de él dos pivas clavadas en tierra. De las ventanas de arriba de la iglesia afuera dos banderas rojas y blancas¹⁰⁶⁷. Danza como de ordinario. Cantidad de espectadores en muchos grupos, echados en el verde bajo los árboles. Refrescos, cocina, Cosmorama* con el hijo pródigo. Alrededor de la danza apreturas. En general hombres y mujeres van separados. También en las apreturas una serie de muchachos bailando y un par de muchachas con el Fandango. Regocijo general. Todas las mujeres en basquiña y las más de las espectadoras en mantilla. Las del pueblo todas con sus terriblemente gruesas trenzas negras hasta sobre el trasero. Chanza y regocijo general, las "culadas" también entre los espectadores de uno y otro sexo, gente distinguida y pueblo, conocidos y desconocidos. Todavía más tarde se chanea con completa libertad sobre las "culadas". Diversión principal en general las apreturas **. Dura a voluntad del fiel. De ordinario solo hasta las 8 y media, 9."¹⁰⁶⁸

Otras fuentes documentales

Para Humboldt la práctica de la danza configuraba un aspecto importante del carácter de los pueblos y es por ello que son muchos los datos que apreció y dejó consignados sobre esta actividad en su "Diario del viaje vasco". Lógicamente, al rebuscar entre las fuentes documentales informaciones que atestigüen la amenización semanal periódica encontramos en sus textos dos municipios, por lo menos, en donde esa costumbre estaba en vigor:

1066- FISCHER, Christian August: "Descripción de Bilbao en el verano de 1797", en *Estudios Vizcaínos* (7-8, 1973), citado por IRIGOIEN, Iñaki: "El *Aurreku* en Bilbao", en *Bidebarrieta* (1, 1996), pp. 335-345.

1067- Clarísima referencia a cuáles eran los colores que pertenecían a la emblemática de Abando.

1068- HUMBOLDT, G.: "Diario del viaje vasco (1801)", en *RIEV* (T. XIV, 1923), p. 218. * N. del T.: Tutilimundi o tilitimundi. ** N. del T.: *Draengen* que quizás quiera decir lo que en bilbaíno se llama *bulsicar*. N. del A.: "*Bulsicar*": empujar con barullo, confusión o desorden tratando de abrirse paso a viva fuerza, etc.; acepción tomada de ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón bilbaíno*. Minotauro, Madrid, 1960 [1896], p.48.

“[En Ernani] Todos los domingos y días de misa hay danza y música en la plaza. Cuando ha de cesar lo manda el Alcalde con su vara, y ante esta vara impera veneración mágica. Instantáneamente queda toda la plaza vacía. La adición a estas danzas nacionales decae de día en día. Los curas claman contra el baile, no se le frecuenta ya tanto y las costumbres empeoran porque se buscan ahora diversiones furtivas.”¹⁰⁶⁹

“[En Durango] Por la tarde después de los oficios divinos va el Tamboril a la plaza y toca mientras haya alguien. Entonces se ven agarrar y bailar muchachas y niños, nodrizas o madres bailar con sus niños en brazos. El tamborilero está pagado por el municipio. Después de cada baile recibe de los bailarines todavía algo, pero es sumamente poco.”¹⁰⁷⁰

De lo que viera Humboldt a afirmar que ese fue el patrón en el baile a lo largo de todo ese siglo en Durango cuando se sucedieron tres guerras y un cambio radical en el tipo de sociedad y en perspectivas vitales es cuando menos arriesgado. Y traemos esto a colación como un ejemplo paradigmático de tantos fenómenos que se han creído y se siguen imaginando inamovibles. Del baile dominical durangués se pierden todas las trazas y no vuelve a aparecer documentado hasta el mismísimo final del siglo XIX precisamente con la propuesta de consolidar un cambio: el Ayuntamiento barajaba la idea de rescatar la amenización de la Plaza del Ezkurdi los domingos y fiestas ahora que tenía en bandeja de dos bandas de música, como ya se verá.

Pero sin adelantar acontecimientos, regresamos de nuevo a nuestro territorio particular el año de 1840 siempre con el foco de la atención puesta en ir acotando lo que sucedía en Abando. Un elocuente expediente administrativo de Bilbao centraba y dirimía la cuestión sobre la distribución del espacio festivo entre los distintos agentes musicales en lid. Trataba el caso sobre dos músicos ambulantes tocadores de vihuela y violí (sic), vecinos de Bilbao y La Rioja respectivamente, quienes, recientemente, habían sufrido un acto de poder por parte del tamborilero de Abando porque les había conminado a que "suspendieran de tañer otros instrumentos". Mediante su solicitud indagaban la validez del origen de la orden y pedían el permiso correspondiente que avalara su práctica en las romerías de Abando y demás del Señorío. Respondiéndoles, el Fiel municipal despachaba lo siguiente:

"En cumplimiento del decreto precedente debo informar a VS que a los ciegos que con sus instrumentos ganan su subsistencia no se les priva el que tañen en el Campo de Albiartu u otros puntos donde tamborileros asalariados del pueblo no tienen su tamboril o romería, pero si donde estos tocan su tamboril por ser costumbre antigua por causa de que, siendo corto su salario, hacen su contrata fundados en que en las romerías o bailes públicos sacarán lo suficiente para su subsistencia y porque también si estuviesen reunidos en un punto tamboril y ciegos se suscitarían disputas que podrían traer malas consecuencias. Es cuanto

1069- HUMBOLDT, G.: "Diario del viaje vasco (1801)", en *RIEV* (T. XIII, 1922), p. 632.

1070- HUMBOLDT: (1923), p. 206.

puede decir el que suscribe como fiel regidor de esta Anteiglesia de Abando a 30-V-1840. [Firma] Juan de Eguileor."¹⁰⁷¹

Otro expediente del año siguiente vuelve a ratificar esta misma práctica así como la de la percepción del óbolo que le da sentido. Esta vez los beneficiados son dos músicos cántabros ejecutando en otro predio, el de la feria de ganados de Basurtu, como "lugar de amenización libre":

“... tañen el *sarrabete* (sic)¹⁰⁷² por las puertas y aún en las romerías consiguen algún pequeño lucro... [Se les concede que] puedan ejercer en su oficio en el Campo de la Feria que se celebra en la Anteiglesia de San Vicente de Abando desde el día 25 del presente hasta su conclusión. [Nota al margen:] Se les expidió papeleta de permiso el 25-VII-1841."¹⁰⁷³

Antes de lanzar una hipótesis conclusiva sobre estos particulares aportamos dos nuevos testimonios documentales extraídos de sendos expedientes municipales algo más tardíos. Con ellos el cuadro parece contener todas las pinceladas significativas:

"Excmo. Ayuntamiento: Francisco Arzuaga vecino de esta villa y músico tamborilero de la misma, ganada a oposición¹⁰⁷⁴, con el mayor respeto expone: Que muchos vecinos de esta citada villa le han prevenido que los ciegos con sus violines y guitarras les tocan las alboradas en los días de ellos sin que, por lo mismo, pueda el exponente dar con su muchacho alborada ninguna por cuya causa le resultan perjuicios grandiosos. Al fin, pues, de evitar que los referidos ciegos den más alboradas en los días de los vecinos: Suplica a VE se sirva impedir a los ciegos el que toquen más alboradas a los vecinos de este pueblo en los días de sus santos con lo que recibirá singular favor y ruega al cielo guarde la vida de el VS felices y dilatados años. Bilbao 4-XII-1857 [Firma:] Francisco

1071- AHDB. Fondo Administrativo, Bilbao. J 1287/35, 1840: "Pedro Castro y Pedro Martínez solicitan permiso para que se les deje tocar sus instrumentos de vihuela y violi (sic) en las romerías que se celebran en la Anteiglesia de Abando y demás del Señorío". "Vihuela": instrumento musical del que la guitarra es consecuente; véase Glosario.

1072- "Zarrabete": Instrumento musical llamado en castellano Zanfoña. Véase Glosario.

¹⁰⁷³- AHDB. Fondo Administrativo, Bilbao. J 1287/55, 1841: "Francisco de Toyos y Pedro Halles, vecinos del Concejo de Quijas en la provincia de Santander, solicitan licencia para tañer durante las ferias que celebra la Anteiglesia de Abando en el Campo de Basurtu los instrumentos armónicos de que usan".

¹⁰⁷⁴- A pesar de toda la documentación existente sobre Arzuaga, este es el único dato que refrenda que lograra el puesto por oposición. Queda claro que tal afirmación sale de su mano y firma con la intención palmaria de acreditarse. En la reciente semblanza exhaustiva sobre su figura que ha llevado a cabo IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III-2014), p. 16, no hay recensión alguna a otro documento que atestigüe aquel extremo aunque concede cierto margen de duda a que pudo fallarse algún tipo de concurso porque hubo dos solicitudes más para el puesto.

Arzuaga. [Inscripción al margen] Decreto: No puede accederse a lo que se pide."¹⁰⁷⁵

Y segundo:

"Sr. Alcalde Popular de esta I. Villa: Juan Compés, desgraciado ciego, que vive en la calle de Urazurrutia nº 30 piso 2º a VI con el más profundo respeto y sumisión expone: Que cuenta en la actualidad con 52 años de edad y 28 de residencia dedicándose a ganar su subsistencia en el instrumento de la guitarra por las calles de esta Población. Es muy sensible que a un anciano y desgraciado ciego que como conoce el Excmo. Ayuntamiento actual y otros que nunca han puesto obstáculo a esta clase de recurso que le es preciso como VI no dejará de conocer, al prohibirle, como lleva manifestado, el tocar la guitarra tanto por las calles de la Población como por las afueras del terreno anexionado a la misma, a cuyo fin: Suplica rendidamente a VI que, tomando en consideración las justas razones que cree le asisten al desgraciado exponente, se sirva favorecerle concediendo permiso para que pueda ganar su vida por las calles y afueras de esta repetida Villa y, accediendo a su pretensión, quedará eternamente reconocido por tan especial beneficio. Y es gracia que no duda conseguir de los bondadosos sentimientos de gratitud de VI y en ello además de justicia recibirá merced. Dios guarde la preciosa vida de VI muchos años. Bilbao 15-I-1873. [Se decreta:] No ha lugar [Firma ilegible]."¹⁰⁷⁶

Modelo de amenización del baile público hasta 1880

A la luz de estas citas que calificamos como seminales, que han sido escogidas como referencias relacionadas con el entorno próximo, temporal y geográficamente, al de nuestra investigación para conferirle validez y enmarcarla dentro de unos mismos parámetros con muchos otros documentos¹⁰⁷⁷, avanzamos la hipótesis siguiente:

"A medida que el siglo XIX se aproximaba a su último tercio, fueron conformándose y adquiriendo carta de naturaleza unos patrones de regulación entre agentes musicales e instituciones de gran trascendencia por definitorios del baile popular del momento para toda la extensión de Bizkaia. Aunque como tendencias venían apuntadas desde antiguo, algunos de ellos se reformalizaron dilatándose en el tiempo mientras que otros fueron cayendo en desuso".

Como queda dicho, del análisis de esos documentos detectamos cuatro espacios bien delimitados para la práctica de la amenización musical popular si atendemos a la dicotomía músicos/instituciones y a la construcción del entorno social del baile:

¹⁰⁷⁵- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 441/179, 1857.

¹⁰⁷⁶- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 450/185, 1873.

¹⁰⁷⁷- Engordaremos la lista con un par de referencias más elegidas por proximidad temporal, geográfica y por ser inéditas (hasta donde nosotros conocemos): XX.: "Romería de Nª Sª Begoña en Bilbao", en *Irurac Bat* (15-VIII-1857); BENGGOA, Gabriel de: "Variedades. Una romería en Vizcaya", en *La Época* (17-VII-1858).

1º El exclusivo del tamborilero de rango municipal contratado a tiempo total en la administración o paramunicipal pero gratificado puntualmente por la institución, que en el texto del legajo del 30-V-1840 antes presentado se definía como "tamboril o romería".

2º Un espacio que el municipio abría a todo tipo de músicos con la reserva del anterior en el que cada agente recaudaba entre los que bailaban merced a lo estimado de su sonorización.

3º Un espacio comunicante compartido por ambos grupos, casi exclusivo de entornos urbanizados, en el que se dirimía el despacho de "serenatas", "alboradas" y fiestas privadas con gratificación. Siempre estuvo sujeto al obligado permiso de la autoridad y, cómo no, a las tensiones propias de la competencia y del libre mercado.

4º El correspondiente a la práctica musical ambulante y estrictamente mendicante en cuanto que se llevaba a efecto indiscriminadamente respecto de referencias festivas y en el que se percibía por postulación directa.

Habiendo salido de nuevo a colación la figura rol del tamborilero sobre el que nos extendimos en el Cap. II, 2.2.2.1.5. Tamborilero, avanzamos ahora que la idiosincrasia de la dependencia respecto del patrocinio institucional hizo que el segundo y cuarto espacios descritos anteriormente les estuvieran vetados. Estando pendientes del cobijo intermitente bajo aquel paraguas por no regir la funcionarización en la mayoría de los casos, convenía mantener una cierta imagen de solvencia pública para acceder a algún contrato o renovarlo en un oficio que era sospechoso de por sí¹⁰⁷⁸. En la práctica, si no estaban incluidos en nómina, se ofertaban previendo el calendario festivo futuro de los municipios siendo contratados muchas veces de un año para el siguiente en función de su disponibilidad, precio y reconocimiento público de sus habilidades. A quienes ya disfrutaban del estatus de funcionario se les solía permitir rular ocasionalmente siempre que no desmerecieran las obligaciones del servicio y fueran requeridos institucionalmente o contratados a ese nivel en aras del incremento de prestigio que supondría para ambos, institución y músico.

Por el contrario, otros instrumentistas populares -o tamborileros trashumantes, que también los hubo y documentados- al no tener ese beneplácito y/o credenciales como representantes musicales institucionales como las que el tamboril se había sufragado en un pasado insigne, pugnaban intentándose colar donde pudieran. Haciendo de la necesidad tractor que no virtud, acudían con sus instrumentos a todos los espacios posibles cometiendo, a sabiendas, todo tipo de "faltas personales" con un riesgo calculado y apostando por que fueran otros¹⁰⁷⁹ quienes les pusieran límite. A pesar de esta actitud avasalladora, la munificencia municipal consolidada por la tradición, apostó por el mantenimiento de las reglas de juego hasta el advenimiento de la sociedad

1078- Más allá de discursos nacionalistas o liberales, esa es la imagen que nos ha legado la cadena tradicional y el sentido común porque un músico triste poco o nada contribuiría a animar el baile.

1079- Como escuché recientemente a un viejo lobo de mar y abogado catalán: "Siempre es mejor pedir perdón que pedir permiso".

industrial. Con ello, además de asegurarse la sonorización protocolaria y de representación institucional según las circunstancias un Municipio podría beneficiarse de:

.- Que el vecindario se solazara en la romería semanal abierta -si la había- con cierta diversidad musical en cuanto a repertorios y sonoridades al permitir la rotación de músicos o industriales del gremio. Todo ello por un precio mínimo para el erario dado que eran los mismos músicos quienes recaudaban para sí.

.- La división entre los músicos que los espacios compartimentados favorecían, evitaban monopolios de conjunto a la vez que dificultaban acciones solidarias que persiguieran la mejora de sus perspectivas profesionales. Al mismo tiempo, la recaudación universal aunque escasa, ayudaba a paliar las apreturas de los músicos ambulantes con lo que, de alguna manera, se combatía la mendicidad desde las instituciones indirectamente. En un sentido similar, la penuria de las retribuciones obligaba a los tamborileros asalariados a corresponder con una actitud servil en cuanto a disponibilidad pero manejándose como auténticos lince demandando mejoras periódicas desde dentro del entramado burocrático de una siempre cicatera administración local (a lo más aumentos de sueldo, pago a tiempo, puestos alternativos complementarios, uniformes, pensiones, suplencias, exenciones, etc.).

Cuando algo más adelante en la investigación la romería de La Casilla se haya convertido en el foco directo que concentre nuestra mirada, retomaremos el análisis del *Modelo de amenización* para valorar si la evolución de la sociedad industrial fue alterando algunos de sus compartimentos.

La romería de Albia

Aunque a través de las citas anteriores se han ido esbozando algunos datos sobre cómo se articulaba la romería de Albia, nos gustaría completar un poco más el cuadro aprovechando la abundancia de materiales que la describen. Una vez elaboradas las categorías sobre los diferentes espacios públicos musicados, ya podemos avanzar que la romería de Albia pertenecía al tipo segundo, aquel en el que la práctica musical estaba abierta a cualquier músico por lo menos desde 1840 cuando el Fiel hacía el informe comentado ut supra.

Continuando con estas pautas nos situamos en 1845. Un pleito del momento recoge una actividad que amplía, si cabe, la oferta de baile en Abando. Extractamos lo central del expediente:

"El demandante reclama el cumplimiento de un contrato verbal que hizo con la demandada el día 20-III último de que había de cederle todos los días de fiesta su casa habitación para bailes públicos a cuyo efecto habría obtenido la conveniente autorización del Sr Jefe Superior Político de esta Provincia [el Gobernador Civil], en calidad de que por toda retribución debía tener dicha demandada en producto del consumo de refresco que se hicieran... Y que en su consecuencia haga uso el demandante los días festivos de la casa de la demandada hasta el finamiento del plazo estipulado sin que en lo sucesivo se

oponga obstáculo ni inconveniente alguno para la celebración de los bailes públicos de Abando."¹⁰⁸⁰

Entendemos, por lo escueto del texto, que de lo que trata es de una desavenencia entre la propietaria de un local y el personaje que organizaba la convocatoria de un baile público una vez acordados. En cualquier caso nos interesa porque atestigua varios puntos:

- .- Hay baile dominical o de día festivo en Abando.
- .- La organización de bailes públicos como negocio particular era una práctica habitual ampliamente datada documentalmente en la vecina Bilbao¹⁰⁸¹. Este caso representa el primero localizado en Abando y en temporada primaveral climatológicamente inestable.
- .- Aprovechaba el tirón popular de la romería con el objetivo de atraer clientela para un espacio más selecto bajo pago de un refresco que obraría como una entrada encubierta.
- .- Esta cita, junto a detalles parecidos insertos en las siguientes, son notas de paso de un proceso de segmentación festiva que arrancó en el siglo XVIII, al menos, y que fue impregnando la pirámide de las clases sociales influyendo en la génesis de espacios de sociabilidad de recreo y baile privado como los Campos Elíseos, El Olimpo y otros que vendrían más tarde. Su evolución será analizada en otro lugar con más profundidad.

Poco más tarde, en 1852, Hormaeche hacía un resumen de lo que captó más su atención en la campa de Albia. Coincide con el detalle de la cita anterior junto a los espacios públicos y recalca lo bonancible y la inexistencia de cualquier elemento perturbador como en una estampa recuperada de la Arcadia feliz:

"A otras fiestas más inocentes (que los toros) y no menos alegres son también en extremo afectos los naturales de estas villas; hablamos de las romerías. Desde la Pascua Florida hasta el estío, todos los días festivos entre la iglesia y la casa de la República de Abando en un prado que antes de la guerra estaba cubierto de frondosos robles, se forma un corro dentro del cual al son del tamboril se baila la danza del país por los sirvientes y menestrales, y en derredor se pasea o se mira desde los bancos con que cercan las aseadas y serviciales poncheras sus mesas cubiertas de blanquísimos y ricos manteles, de limpios vasos de platos y de cuanto se ha menester para servir un refresco de campo elegante a la aristocracia, si así la podemos llamar en este país a la clase acomodada de ambos sexos, demasiado poco distante de su hogar para tomar parte activa en aquella diversión. Algunas veces en los caseríos contiguos o en algún sitio retirado al

1080- AHDB. Fondo Judicial. JCR 540/216, 1845.

1081- Lógicamente, cuanto más se retrocede en el tiempo, más dificultosas se vuelven las pesquisas y más indirectos han de ser los medios para la localización de los garitos de baile de Bilbao. No creemos que sean ajenas a ese silencio las tesis moralistas sobre la siempre sospechosa cuestión de la danza y la necesidad de que la literatura local al uso reflejara una sociedad impoluta (el famoso "*decorum*"). Algunos de los locales privados de baile en el Bilbao de mediados del siglo XIX fueron el Circo Gallístico y los Trinquetes Viejo y Nuevo, siendo sus habituales pudientes, artesanos y obreros.

compás de música menos vulgar se bailan valeses y rigodones... Desde el mes de julio principian las verdaderas romerías."¹⁰⁸²

Otro observador de este ambiente festivo fue el periodista catalán Mañé y Flaquer que en su libro *El Oasis* de 1876, con su mirada particular un tanto rousseauiana y pluma oportuna, también acentuaba y repetía los matices coloristas imaginados de la provincia griega mitológicamente bucólica sobre la que se cernían tiempos de cambio:

"A ellas concurren [refiriéndose a las campas en torno a la iglesia de San Vicente] además de los vecinos de Abando, los de otras anteiglesias de Bilbao, y en las tardes de los días festivos de verano se repite esta diversión popular contribuyendo a ella particularmente los vecinos de la Villa que se solazan y espacian ya paseándose a la sombra de los árboles que crecen en la campa o por las veredas vecinas, ya bailando alegremente al compás del silbo y del tamboril, de las guitarras y panderos. La tarde de uno de esos días festivos, después de pasar un rato de la alegre y franca expansión de los que bailan en la campa, trasládase a unos jardines, especie de Campos Elíseos, donde mediante una módica entrada van a bailar los artesanos de Bilbao."¹⁰⁸³

Si solo nos ciñéramos a lo general de esas visiones idílicas que hemos presentado más arriba hablando de cómo era la romería de Albia, estaríamos perdiéndonos muchos tonos e intensidades, elementos que siempre conforman los espacios de socialización del ocio. Por ello, como utilizando un zoom etnográfico, vamos a enfocar en algunas parcialidades para resaltar diferentes microhistorias adelantándolas a un primer plano con sus propias profundidades.

Por ejemplo, centrémonos primeramente en las "poncheras". Estas habían encontrado un nicho en la fiesta cubriendo una función de refrigerio; a cambio de alguna cantidad de dinero ofrecían agua sola o "limonada"¹⁰⁸⁴ con alguna mezcla venial para mitigar la sed de los asistentes. Sus servicios perdurarían en el tiempo convirtiéndose en el espacio festivo de La Casilla en auténticas industriales especializadas como se indicará ulteriormente. Y si todavía sin salir de Albia indagamos un poco más sobre el tema, tras un expediente de Bilbao de 1870 (municipio al que a partir de ese año correspondía resolver todos los asuntos de Policía y Buen Gobierno por haberse iniciado el proceso de anexión), podemos atisbar las tensiones provocadas por el aumento de la competencia o el intento de establecer como un privilegio la "veteranía": había poncheras que conceptuándose como "estables" reclamaban un puesto de preferencia

1082- HORMAECHE: (1985), p.77.

1083- MAÑÉ Y FLAQUER, Juan: *El Oasis: Viaje por Vizcaya al final de su etapa foral*. Librería Villar, Bilbao, 1967 [1876], p. 147. Mañé admitió que para su recorrido vizcaíno usó como texto base la *Guía...* de Delmas (1864).

1084- "Limonada": bebida típica del País que se sigue haciendo muy localizadamente al batir en una "garrafa" hielo (antiguamente de las neveras de montaña), vino blanco, coñac, canela,...

frente a las "ocasionales". La decisión del alcalde Villabaso sobre el asunto fue tajante: "Siempre tendrá el puesto mejor la que primero llegue."¹⁰⁸⁵

Continuando con lo periférico había, al margen del baile, otros "servicios de entretenimiento" instalados en los alrededores de la campa accesibles por un nimio precio para el amplio público asistente. Como no habla de ellos Hormaeche, quizás no existieran en su época pero, veinticinco años más tarde, a pesar de su ilegalidad, se iban escurriendo por la fiesta como "top-manta" en plena Gran Vía actual a merced de humores menos rigurosos de los alguaciles desplegados. Nos referimos a diferentes tenderetes portátiles o desechables con juegos de ballesta, ruleta, trile, lotería,... Si hasta entonces habían permanecido recluidos en espacios de oscurantismo, su aparición pública y el aumento de clientela deberían mucho a la merma de los valores tradicionales que los repudiaban y a la relajación de la repulsa colectiva que favorecía el anonimato en una población que se agigantaba día a día. Aquellos juegos procederían de la imitación de unas técnicas sacacuartos actualizadas que tendrían su referente en las ferias mayores de la Villa y en la mensual o quincenal feria de ganados de Basurtu en lo local, pero que resuenan con tipologías recreativas o ludópatas y con la ambición humana por la ganancia rápida de todos los tiempos. Tratándose de un "tiro de ballesta", el periodista del Noticiero Bilbaíno lanzaba la piedra y escondía la mano como el aldeano de la bilbainada, cuando estimulaba la perspicacia de la autoridad azuzándola para que interviniera sobre la materia:

"Entre los entretenimientos y diversiones que suelen formarse en la romería de los días festivos por la tarde en la campa de Albia hay una que es peligrosa hasta el punto de exponer a los transeúntes a perder un ojo. Nos referimos a la ballesta, pues, colocado el blanco sobre un tronco de un árbol y no sobre una pared, como colocaban antes, disparan la flecha a cierta distancia dependiendo de la mayor o menor desviación de la recta el que vaya a clavarse en el árbol o en la frente o cabeza de algún mortal que por allí pase."¹⁰⁸⁶

"Aplaudimos el acto realizado el domingo por la tarde en la romería de Albia por el Sr. Inspector de policía D Sebastián Jiménez quien al encontrarse con varios juegos de lotería, ruleta, ballesta, etc..., que suelen absorber el fruto de los ahorros de la semana de muchos incautos, los obligó a levantarlos y desbandarse, desapareciendo todos en breves momentos."¹⁰⁸⁷

Sin embargo, debía haber mucho tahúr zurdo y diestro porque haciendo a la autoridad menos caso que al pito de un sereno enseguida volvieron a montarse las timbas:

1085- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 447/75, 1870. Este expediente, un suelto escrito a mano con el sello del Ayuntamiento, es el primer papel que hemos encontrado en el que se trata algún aspecto regulativo de la romería de Albia involucrando a su nuevo patrocinador, Bilbao.

1086- *N.B.* (12-I-1880).

1087- *N.B.* (27-I-1880).

"El domingo fueron dispersados por los agentes de orden público los jugadores de lotería de la campa de Albia. Deseamos que se emplee el mayor rigor para evitar tales juegos."¹⁰⁸⁸

La fiesta pública posibilitaba la concentración cada vez más numerosa de personas a medida que la población de ambas márgenes de la Ría se iba incrementando y favorecía el encuentro jovial, el roce y la desavenencia. Era, por tanto, fuente de oportunidades y de amenazas. Entre las últimas se iba haciendo más frecuente la de la inseguridad que, al margen de tantos escritores y de infinitas reseñas periodísticas que trataron de difuminarla o de escamotearla sistemáticamente, a su medida había existido siempre. En eso, la romería de Albia tampoco fue una excepción:

"Informe de la Guardia Municipal [de Bilbao]: A las 7 y media de la tarde de hoy el guardia municipal Emeterio Argote de servicio en la Campa de Albia detuvo a Ventura [ilegible] y acompañó al hospital civil de esta villa a Fermín Díaz que a consecuencia de una riña que habían tenido entre ambos en el baile, el [primero] había pegado una puñalada en el muslo a Fermín Díaz y, como según el informe del facultativo la herida es de gravedad, se ha puesto en disposición del Juez Municipal para los efectos que procedan, 23-V-1880."¹⁰⁸⁹

En este mismo sentido pero con un matiz distinto, la generalización de un altercado que recogía un suelto del Noticiero Bilbaíno del año siguiente destapaba los rencores aún no soterrados de una parte de la población con el ejército vencedor (liberal) de la reciente guerra, según nuestra interpretación:

"Anteayer tarde hubo gran alboroto en el ensanche de Albia donde se celebra el baile popular los días festivos por la tarde. Las versiones sobre el origen de los sucesos son diversas pero tenemos por la más exacta la siguiente: dos sujetos reñían en la plaza del baile y uno de ellos pidió el palo para pegar a su adversario a uno de los espectadores. Este se negó a dárselo y, entonces, el peticionario y muchos de sus amigos se arrojaron sobre él. El agredido hizo uso de una navaja hiriendo a uno de los agresores con lo que se generalizó la lucha, resultando dos mozos heridos. Llevábanse presos a algunos de los contendientes y como un gran gentío les siguiese insultándolos, un militar saco la cara por ellos entablándose entonces la lucha entre paisanos y militares. Acudió fuerza armada del cuartel y ésta llevó presos a algunos paisanos. Resultado de todo: algunos heridos, algunos presos y un gran escándalo. También en los Campos Elíseos hubo camorra entre paisanos y militares por cuya consecuencia fue conducido a prevención un soldado."¹⁰⁹⁰

Sirva el conjunto de lo expuesto hasta aquí de presentación del antecedente histórico previo al baile de La Casilla. Más adelante desbrozaremos los dos años inmediatos al definitivo traslado al extrarradio y lo que esto supuso a muchos niveles.

1088- *N.B.* (18-V-1880).

1089- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 19/86, 1880.

1090- *N.B.* (18-VI-1881).

4.2.1.2.3 Algo sobre el baile popular en Bilbao desde mediados del siglo XIX

No es nuestra intención elaborar una disquisición integral sobre los modelos del baile en el Bilbao del siglo XIX. No obstante, en el apartado presente se pretende indagar con cierta exhaustividad en el entramado de la escenificación de ese tipo de expresiones en sus aspectos populares de tal manera que queden esbozados los lugares por antonomasia de aquel Bilbao que por sus ofertas simultanearon preferencias con las de la Campa de Albia.

A lo largo de este epígrafe y en paridad de importancia con los aspectos más descriptivos, tendremos en cuenta la segunda consideración cardinal que atiende a la periodicidad con la que se llevaba a efecto el baile. Es decir, indagaremos si fueron semanales, ocasional-estacionales o anual-conmemorativos ya que eso implicaba que hubiera determinadas funciones comunes pero a la vez marcaba unas diferencias de fondo.

La Plaza Vieja o Plaza del Mercado

Por lo menos desde la mitad del siglo XIX, los tiempos dedicados a la socialización pública del ocio en los que intervenía música y baile en Bilbao estaban principalmente enmarcados dentro de las fiestas mayores de la Villa ("ferias" o "funciones profanas" en contraposición con las religiosas)¹⁰⁹¹. Descontando estas y las puntuales celebraciones carnavalescas -si eran consentidas por la autoridad-, el baile público de día festivo era una opción exclusiva de la cercana República de Abando. Esporádicamente y en correspondencia con la estratificación social, se organizaban bailes también en domicilios particulares, en la Plaza de toros y en el Teatro¹⁰⁹², en espacios reservados a socios, centros de asociaciones, gremios o cofradías, y en otros recintos sometidos a entrada estos últimos según práctica habitual por lo menos desde finales del siglo XVIII como prueban las informaciones documentales. A partir de 1860, algunas de estas sociedades y locales privados fueron estabilizando su actividad y periodicidad adquiriendo una visibilidad cada vez mayor al gozar de un público fidelizado procedente de las emergentes clases medias debido a comportamientos que luego revisaremos.

Más propiamente, el espacio público destinado al baile popular en aquel Bilbao nuclear de la época del Antiguo Régimen (y a las corridas de toros) quedaba circunscrito a la Plaza Vieja (también llamada Plaza del Mercado o Plaza de la Constitución) situada frente a la Iglesia de San Antón y a los pies del viejo Ayuntamiento, entre la Ría y los soportales de las cabeceras de las calles insignes del Casco Viejo (Fig. 108D y 167). Todo este entorno, reservado en la cotidianidad a la compraventa de géneros comestibles, estaba expedito ya que los primeros tinglados estables que se instalaron

1091- Hasta el tiempo de la guerra civil se seguían manteniendo estas denominaciones para el mismo Bilbao mientras que en las documentaciones municipales de las zonas rurales pervivirían bastante más; algunas notas en: GOMEZ TEJEDOR, Jacinto:

Remembranzas de un viejo bilbaíno. BBK, Bilbao, 1993, p.48.

1092- GORTAZAR, Juan Carlos: *Bilbao a mediados del s. XIX según un epistolario de la época*. Imp. Biblioteca Amigos del País, Bilbao, 1920, pp. 40-41.

para proteger a gentes y géneros fueron inaugurados hacia 1882. Sucesivas construcciones y remodelaciones han actualizado el mercado de la Ribera erigido en 1929.

Sin embargo debió de haber algunos interines en los que en esta plaza fue tolerado el baile dominical porque Bramsen relató algo de lo que vio en directo en 1822:

“En la plaza de la Constitución se reunían los domingos por la tarde individuos de ambos sexos, de clase modesta y ejecutaban los bailes nacionales (*national dances*) que el mismo autor describe de la siguiente manera: “El baile comienza generalmente así: dos señores uno de los cuales me señalaron como gran devoto de Terpsícore, paseaban delante de la señora a la que pensaban invitar, y el último bailaba varios minutos, recibiendo los aplausos de los numerosos espectadores, inclinándose aquellos ante la dama la cual respondía con una cortesía y daba su mano al caballero que no había bailado y continuaban de esta manera hasta que habían formado una fila de diez parejas”.

Claramente se ve que esta *national dance* que se describe es el *Aurresku*. Y continuaba:

“Era cómico -añade Bramsen- observar con qué gravedad bailaba este caballero. Era de pequeña estatura, sus pasos no muy regulares y aparentemente de su propia composición. Generalmente bailan hasta el oscurecer, nunca observé desorden alguno.”¹⁰⁹³



Fig. 167

El Arenal (Fig. 168A y B)

El Arenal y la Plaza Nueva, acabada de edificar a mediados del s. XIX¹⁰⁹⁴, fueron otras ubicaciones en donde se toleró el esparcimiento del baile pero siempre manifestando al ser autorizado su carácter de excepción. Por lo visto, las dificultades para bailar en el Arenal venían desde antiguo ya que Laglancé, viajero por Bilbao en 1778, al describirlo comentaba:

1093- BRAMSEN, Jhon: "Remarks of the North Spain (1822)", en URQUIJO, Julio: "Bilbao visto por dos extranjeros", en *RIEV* (T XIV, 1923), p. 145.

1094- DELMAS: (1864), p. .

"Tiene la Villa pagado tamboril el que todos los domingos y fiestas acude al Arenal donde van las mozas a bailar, pero entre sí, por no permitir el Sr. Corregidor bailasen con hombres."¹⁰⁹⁵

En 1829, fecha en que se elevaba a escritura pública el contrato con el tamborilero Francisco Arzuaga, entre las condiciones que le imponía el Ayuntamiento de Bilbao estaba la de:

"Tañer por las calles y plaza pública en unión de aquel [un criado que le acompañaría tocando] con el tamboril y silbo, según costumbre, todos los domingos y fiestas del año, a excepción de la Santa Cuaresma y a concurrir, así mismo, a los Arenales de esta villa en persona o su criado, a tañer los citados instrumentos desde Pascua de Resurrección hasta fin de setiembre de cada año y hasta la oración Angelical sin llevar a las gentes que se divirtiesen cosa ni emolumento alguno."¹⁰⁹⁶



Fig. 168

Estas dos citas consecutivas tan lejanas son congruentes. Sin embargo, algo fue emborronándose con el avance del siglo porque hasta en las romerías de calle se reproducía cierta morigeración evidenciándolo Hormaeche en 1852: "En el baile, hasta que anocheía no tomaban parte los varones"¹⁰⁹⁷. Si esperaban hasta tan tarde, poco o nada podrían compenetrarse con música porque justo era el momento en que, con el toque del Ángelus, el tamborilero estaba obligado a marcar la retirada dados el peso de la costumbre y la inexistencia de alumbrado público.¹⁰⁹⁸

Podemos pensar que la reserva se mantuvo muchos años hasta 1854 en que un grupo de hijos de las familias pudientes de la Villa, "Los de la Pastelería", animados para dar a las fiestas de agosto otros aires, fueron comisionados por el Ayuntamiento para dicho fin. En su programa novedoso figuraba baile en el Arenal como excepción. El éxito del proyecto debió de ser considerable aunque al final tuvieron que costear el déficit contable de las fiestas a escote:

1095- Citado en ENRIQUEZ, José Carlos: "La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos", en *Bidebarrieta* (III, 1998), p.145.

1096- AHDB. Fondo Municipal Bilbao. Antigua 505/001/30. Citado por IRIGOIEN: (2014), p.17.

1097- HORMAECHE: (1985), p.77.

¹⁰⁹⁸- El hábito del bailes con parejas del mismo sexo ha perdurado hasta la actualidad probablemente por una motivación que obliga a un análisis mucho más reposado y transversal. Aquí solo presentamos tres imágenes de tres épocas y lugares (Fig. 193A, B).

"Por la noche iluminarán el Arenal colocando en el frontón una luz eléctrica y el tamboril para que baile la gente del pueblo, se correrá un novillo con cuerda y embolado, concluyendo con el baile en el teatro como el de los años anteriores solamente que se espera que sea mejor."¹⁰⁹⁹



Fig. 169

Con una vehemencia manifiesta desde 1873, cíclicamente se fueron publicando Bandos de gran formato de la Alcaldía para ser colgados en lugares de gran visibilidad que fueron precisando la prohibición absoluta de bailar en el Arenal¹¹⁰⁰ (Fig. 170). El sonido de la banda de música contratada al efecto¹¹⁰¹ en sus tocatas festivas en invierno y de dos días a la semana en tiempos bonancibles y hasta con turnos de tarde y noche en la década de los noventa del siglo XIX, obraba como ambientación, solaz y recreo con foco en el kiosco pero sin impertinencias. La Policía Municipal, reconvenida al efecto, vigilaba y efectuaba frecuentes detenciones de desprevenidos vecinos locales y extranjeros quienes, ajenos a las peculiaridades bilbaínas, respondían con movimiento a

1099- GORTAZAR: (1920), p.162.

1100- Este punto se ha clarificado al consultar VILLABASO, Camilo: *Ordenanzas Municipales de Bilbao*. Imp. J. Delmás, Bilbao, 1873: Art. 2º "Petición de permisos para serenatas, romerías y bailes.", y las de 1884, 1889 y 1907. Ejemplos reincidentes de la prohibición que se comenta los hay en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 72/48, 1883; AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 496/159, 1884 (Fig. 194); en *N.B.* (11-VI-1893), etc.

1101- Desde 1880 hasta la fundación de la Banda de Música Municipal en Bilbao en 1895, eran contratadas para sonORIZAR el paseo del Arenal las bandas de regimientos militares destacados en la zona como los de Zamora, Castilla, Toledo o Garellano, y bandas particulares de la Villa como la Santa Cecilia o la Unión Artística. De uno de estos momentos anteriores a 1887 es la cita de ECHAVE: (1920), p.21: "Y una banda de música, la de la "Sociedad Santa Cecilia" que tenía por director a Federico García, amenizaba en el kiosco del Arenal con programas selectos para el gusto de la época al mediodía, a la noche, en los domingos y festivos sobre los meses de verano". Sobre la Banda de música Municipal de Bilbao puede consultarse RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006.

una de las funciones básicas de las bandas de música asociadas a sus lugares de origen: amenizar el baile.¹¹⁰²

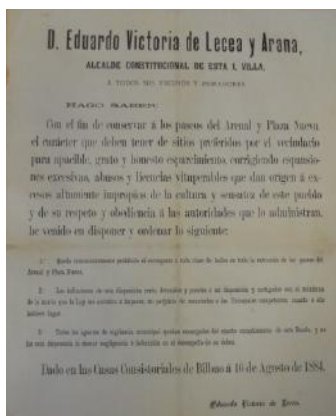


Fig. 170

En la década de 1880 a 1890 y con cierta regularidad, mientras insensibles al desaliento los músicos seguían a lo suyo, persistentes grupos de jóvenes reventadores provocaban escándalos reclamando repertorios "menos selectos" en desacuerdo con la línea oficial pero con resultados infructuosos igual que lo que venía aconeciendo en Vitoria-Gazteiz. En definitiva, el programa ideológico del Consistorio que blanqueaba los de la clase burguesa dominante, hizo caso omiso de los consejos que publicara el Noticiero Bilbaíno en 1895 tras la fundación de la Banda Municipal de Música:

" Han comenzado los conciertos diarios de la BMM que durarán todo el mes de agosto... [Su repertorio] deben constituirlo obras populares ni que decir tiene. Las obras de altos vuelos deben reservarse para los conciertos a los que solo asisten los inteligentes los cuales saben distinguir entre Wagner, Waldteufel, verbigracia, pero al pueblo hay que darle cosas alegres, fáciles, que las comprenda, que lleguen al alma."¹¹⁰³

Sorprende por contradictorio que, mientras se afanaban desde el Consistorio en darle un aura de seriedad y corrección a este "mirador social", autorizaran a la par otros eventos que, dada su peculiar naturaleza, podrían oscurecer intención tan pulcra supuestamente. Nos referimos, entre otros, a las evoluciones carnavalescas de las estudiantinas con su mimesis pelín zarrapastrosa y su letal desparpajo aflojando bolsillos ajenos junto a bromas y parodias de las máscaras particulares, al terrenal y ansiado "mercado de tocinos" una vez concluida la Cuaresma (Fig. 171), o a los paseos de "Gigantes, cabezudos y *Gargantúa*" (Fig. 186C) recuperados por los extravagantes del Kurdin Club no sin contestación desde los sectores más conservadores en Plenos municipales y prensa.¹¹⁰⁴

1102- Solo por hacer "piruetas" que no baile, acababan en la prevención de "La Galera" un par de graciosos: *N.B.* (28-VIII-1883); una mujer: *N.B.* (25-VIII-1889), dos ingleses: *N.B.* (18-VIII-1891), etc.

¹¹⁰³ - *N.B.* (4-VIII-1895).

¹¹⁰⁴ - Un buen relato de esta anécdota sin la segunda parte de escozor puede consultarse en *La Vasconia* (55, 10-IV-1895), p. 236. Lo otro se comenta en 4.4.2.3.1. *Decretos y Restricciones: IV Derivadas de la modificación de las Ordenanzas Municipales.*



Fig. 171

En el Arenal solo un baile estaba permitido y promocionado desde la Municipalidad: el del Dos de Mayo conmemoración del levante del cerco carlista a Bilbao gracias al ejército liberal en la guerra civil de 1874-78, asedió que vino a durar desde el 28-XII-1873 hasta el 2-V-1874¹¹⁰⁵. Confluían en esta celebración determinados intereses que hacían posible la circunstancia del baile¹¹⁰⁶: aunque ahora nos pueda extrañar, la gratuita verbena con sus tenderetes de restauración y bebidas más banda de música también a cargo del erario público, comenzaba a las cinco de la madrugada del día de autos¹¹⁰⁷. Hacia las diez de la mañana, la procesión cívica encabezada por la Corporación municipal con estandartes, tamborileros y maceros recalaba en el Arenal recogiendo a los "madrugadores" con una banda de música a plena potencia independientemente del estado en que se encontrara el respetable. Desde allí se enfilaban hacia un "Te Deum" en la (hoy) Basílica de Santiago para ascender hasta la meseta donde acaban las escalinatas de las Calzadas de Begoña (Fig. 172) en donde se ergía la estatua representativa de la liberación de la villa (cuyo pedestal de mármol de Ereño se puede observar aún porque el resto fue dinamitado por los franquistas). La permisión de dicho baile no dejaba de tener, por tanto, una función de cantera humana que engrosaría las filas de una representación que en cada repetición perdía fuelle. A medida que la evolución política del momento iba configurando unos escenarios cada

1105- Hubo alguna excepción como la del año 1891 en que la romería se trasladó a la Plaza Vieja del Mercado, *N.B.* (2-V-1891) y alguna permitida verbena en 1894 dentro de unas fiestas de Bilbao con marcado sabor vascongado, *N.B.* (20-VIII-1894).

1106- La coincidencia de conmemoraciones en la fecha del Dos de Mayo entre la liberación del cerco a Bilbao y los fusilamientos napoleónicos que dieron origen a la revuelta y expulsión de los franceses en 1808 añadían más simbolismo al día. Aunque solo la conocemos de referencias, podrá evaluarse el peso de esta fecha en el imaginario colectivo español puede de consultarse la tesis de DEMANGE, Christian: *Le Dos de Mayo. Mythe et fête nationale. Contribution à l'étude de la symbolique nationale en Espagne (1808-1936)*, 2 vols. Université de Paris-Sorbonne/Paris IV, Paris, XII-1997.

1107- Hay muchas descripciones de esta conmemoración, entre ellas: *N.B.* (2, 3 y 4-V-1894), o la del XXV aniversario en *N.B.* (3-V-1899). Los aspectos festivos musicales tienen parecido con los de la fiesta del 14 de Julio en Paris himnos incluidos, véase IHL, Olivier: "*Le bal du 14 Juillet*", en GÉTREAU, Florence (Com.): *Musiciens des rues de Paris*. ATO, Paris, 1997.

vez más alejados de la antigua polarización Carlismo-Liberalismo también se difuminaba la parte de revancha que el acto conmemoraba.¹¹⁰⁸



Fig. 172

Acabando con la cuestión del baile en el Arenal bilbaíno relacionada con el contexto del cerco militar al que veníamos refiriéndonos, no podemos olvidar otra cita muy conocida entre toda la casuística. Ya hemos comprobado cómo son legión los autores y reiterativos los comentarios en la prensa de finales del siglo XIX y comienzos del XX que hablan de la proverbial afición de los bilbaínos a acudir a las romerías de su entorno una vez empezada la temporada de buen tiempo. Una que gozó de mucha pleitesía fue la de los santos tutelares de San Miguel de Basauri en setiembre. De ella dijo Delmas:

"Durante esas horas de frenética expansión Bilbao queda casi despoblada, se cierran sus talleres, almacenes y despachos y permanece en la mayor quietud pero así que se aproximan las sombras de la noche los romeros penetran de nuevo en ella, discurren por sus calles ebrios de alegría y devuelven su normal vida de actividad y movimiento."¹¹⁰⁹

Pero para la desgracia de tantos adeptos, el rigor coyuntural que impusieron las tropas carlistas merodeando e instigando a los bilbaínos en los meses previos al asedio debió producir un grave tapón al furor festivo al impedir el movimiento fluido de la población extramuros. Imposibilitados de poder homenajear a San Fausto decidieron celebrarlo en el Arenal con todo el bullicio como si estuviesen en Basauri. Mucho de la fama de la anécdota se debe a Unamuno que la presencié con nueve años y la narró en varios textos como la versión novelada de "Paz en la guerra" (1897) o el publicado en "De mi país" (1903).¹¹¹⁰

Cuanto más se aproximaba el siglo XIX a su último tercio, más se pierden las trazas de un presunto baile dominical en Bilbao y más aumentan los datos que hacen sospechar que los bilbaínos preferían buscar en otros lugares lo que no había en casa, bien en Abando, bien en otras anteiglesias cercanas. Pensamos que quizás insistiendo entre las

1108- Un escritor costumbrista se atrevía a contrastar tanta pompa con una visión irónica del "enfriamiento" político para lo cual destacaba que a fin de saltarse la procesión y no ser partícipes del cuento en que se convertía cada aniversario del 2-V que pasaba, arreciaban las excusas.

1109- DELMAS: (1864), p.334.

1110- *N.B.* (1-V-1892): "Lectura del trabajo de Unamuno sobre La romería de San Miguel en el Arenal de Bilbao en la sociedad El Sitio por un socio". Algunos de los otros datos se han extraído de BASAS FERNANDEZ: (1978), pp. 131-134.

competencias de sus obligados amenizadores podría surgir alguna aclaración más contundente y acudimos a Carmen Rodríguez que, tan atenta siempre al rigor documental, en su libro *Los Txistularis de la Villa de Bilbao* pasa de puntillas sobre este asunto. Su texto está más centrado en desentrañar el papel del tamborilero en siglos anteriores al XIX y en derivaciones sobre las fluctuaciones de sus mercados potenciales y el proceso de adaptación de su función como músico a las dinámicas de una sociedad que camina hacia la modernidad en relación con sus propios intereses de clase¹¹¹¹.

En definitiva, nos devuelve a los inicios del compromiso de Francisco María de Arzuaga "Txango" con la Villa de Bilbao que fue luengo dilatándose entre 1825 y 1880 y no nos saca de dudas. Queda claro que a lo largo de tantos años y avatares fueron variando las normativas como ya se ha expuesto y de hecho, si nos fijamos bien, el encuentro con el aún tamborilero municipal Arzuaga en acción que relataba Mañé y Flaquer en 1876 se llevaba a efecto dentro de un espacio privado de baile dominical sometido a entrada, y, por tanto, con derecho de admisión restringido que era el de los Campos Elíseos¹¹¹². Volveremos a ello más adelante.

4.2.1.2.4. Otros lugares de baile en el Abando-Bilbao del último tercio del s. XIX

Evidentemente, hubo muchos otros lugares al margen de los espacios ya comentados que adheridos a otras vinculaciones generalmente privadas y a otras sociabilidades, posibilitaron el baile en Bilbao a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. La pulsión de la danza y del encuentro tejía un entramado cambiante en función de las posibilidades y los gustos que las diferentes generaciones y espectros sociales fueron deviniendo. Una vez más y a sabiendas del peligro de confundir el mapa con el territorio, aportamos varias referencias seleccionadas por su peso específico y por sus aspectos descriptivos enriquecedores de una visión más complementaria del tema que estamos tratando.

El cinturón de Anteiglesias: Bilbao, Deustu, Begoña

Muchos autores han querido generalizar la existencia del baile dominical en las anteiglesias de Bizkaia en base a que no es infrecuente que puedan localizarse contratos de tamborileros en sus documentaciones municipales. Pero si nos centramos en el periodo 1870-1920 sugerimos caminar con cautela ya que esa asimilación puede inducir a errores. Un poco más arriba, al definir los diferentes espacios de amenización para este intervalo temporal, decíamos que los ayuntamientos patrocinaban unos espacios exclusivos, generalmente a cargo del tamborilero, mediante los que protocolarizaban

1111- RODRIGEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. BBK, Bilbao, 1999, pp. 40 y 42.

1112- MAÑÉ Y FLAQUER: (1876), p. 147. Es una cita muy socorrida; la hemos manejado al describir la romería de Albia y volveremos a ella al extendernos sobre la actividad musical de Los Campos Elíseos.

musicalmente a los patronos terrenales y a los protectores espirituales a lo largo del calendario anual además de servir para sonorizar el baile popular en los días de sus señaladas onomásticas y romerías periódicas. Volvemos a repetir que identificar de manera extensiva esto a baile dominical lleva a equívocos.

Para reavivar la duda y avalar la afirmación anterior, por lo que respecta a una zona rural vizcaína, aduciremos el caso de la investigación del capítulo anterior sobre el Valle de Arratia en el que hemos manejado la documentación de este periodo con profundidad y (espero) soltura¹¹¹³. En ese trabajo concluíamos que para 1900 no había quedado ninguna reminiscencia ni recordatorio de que hubiera existido baile dominical constituido como tal en ningún municipio de dicho Valle viniendo a existir este al comienzo de la segunda década del siglo XX en que nuevos agentes como Bandas de música, acordeones y dulzainas accedieron a un mercado musical demandado por la ciudadanía en una relación biunívoca. En muchos casos no hay que rebuscar razones intrincadas, es tan simple como que no había tamborileros en Arratia como para atender a todos sus pueblos de haberse dado el caso.¹¹¹⁴

Ahora bien, volvamos a nuestro territorio específico más urbanizado y, presuntamente, menos celoso de perpetuar tradiciones monolíticas, es decir, a las repúblicas aún independientes que circundaban Abando. Primero recalaremos en el Deustu de 1880 antes de remontarnos a las alturas de Begoña. Su proximidad a Abando-Bilbao, el servicio de tranvías y trenes (1887) que lo atravesaban y su núcleo "pintoresco" con iglesia porticada, cementerio, consistorio, amplia plaza con tabernas, prados y frontón (1887), lo hacían muy tentador para los amantes del baile sin olvidarnos de que la ribera de la Ría empezaba a estar jalonada de talleres y pequeñas industrias.

Josu Larrinaga, moderno compendiador de su historia local, propone en su artículo "La encrucijada cultural de una antigua anteiglesia: Deusto" una aproximación a los tamborileros municipales hasta 1884 y las obligaciones que adquirirían con quien les contrató a lo largo de los siglos¹¹¹⁵. Por su parte, Iñaki Irigoien dentro de su ímproba labor de bombeo de información desde las fuentes documentales (en este caso de los Libros de Actas de Deustu) facilita y concretiza en su reciente trabajo ya citado repetidamente el listado de funciones que fueron impuestas por el Consistorio al recién nombrado tamborilero municipal Miguel Arzuaga en 1858. Destacamos entre ellas que, además de atender en las romerías exclusivas de la Anteiglesia (Fig. 86 y 173) y a las que fuera requerido por el oportuno mandato de la autoridad municipal, se le señalaba:

"[1858] 4ª Que todos los domingos y fiestas de ambos preceptos, a excepción de la que prohíbe la Iglesia, será de su obligación el tocar en la plaza pública de esta

1113- BERGUICES JAUSORO, Aingeru: *El acordeón en Arratia: Introducción, expansión y desarrollo hasta 1936*. Suficiencia investigadora UPV, Bilbao, 2007.

1114- En comandita con el aserto y desde nuestra visión del fenómeno del baile popular proponemos el modelo posibilista de "Ocio autárquico" para desentrañar todo un punto ciego etnomusicológico.

1115- LARRINAGA ZUGADI, Josu: "La encrucijada cultural de una anteiglesia: Deusto", en *Jentilbaratz* (2007), pp. 237-241.

Anteiglesia, dando principio después de concluir el rosario de la parroquial, y finalizando a la oración angelical."¹¹¹⁶



Fig. 173

Sin embargo, a la vuelta de la última guerra carlista, este modelo de romería de raigambre tradicional que en el caso de Deustu parecía de periodicidad dominical -si es que venía reproduciéndose- colapsó y resucitarlo o reproducirlo hubiera resultado a todas luces insuficiente para atender las necesidades y gustos de las nuevas generaciones y de los intereses económicos que se incorporaban como parte importante de la red festiva. Si en tiempos anteriores, siguiendo la costumbre del Antiguo Régimen hubiera bastado con que el tamborilero se diera de víspera una vuelta completa por el pueblo para que los vecinos estuvieran avisados de la inminencia de la fiesta, en ese presente pasado de 1880 como los asistentes a la misma iban a ser mayormente foráneos, los medios para el convite hubieron de ser adaptados a lo que traían los tiempos: la publicitación en prensa. Como un largo muestrario de ello entresacamos, entre otros muchos, algunos sueltos de entre 1880 y 1885 del Noticiero Bilbaíno:

"[1880] Esta tarde en la magnífica plaza y campa de Deusto se celebrará la primera de las romerías que se proyectan para este verano. Al efecto y entre otras varias diversiones se correrán dos magníficos novillos de Orozko."¹¹¹⁷

"La romería de San Pedro de Deusto pretende ser muy animada a tenor de los preparativos de industriales que construyen un "Pabellón ruso" para refrescos y comidas."¹¹¹⁸

"La romería de Deusto animadísima; los coches del tranvía transportaron contingentes sin interrupción. La de Lujua también muy bien."¹¹¹⁹

"Romería en Deusto con la banda de música "Vasco-Navarra" y mañana también. Se llevará a efecto en la campa hasta las 8 y en la Ribera hasta las 12."¹¹²⁰

"Muy concurrida la romería de Deusto llamada *De la Ofrenda*."¹¹²¹

1116- IRIGOIEN: (2014), p.21.

1117- *N.B.* (29-III-1880).

1118- *N.B.* (27-VI-1880).

1119- *N.B.* (1-VII-1880).

1120- *N.B.* (4-VII-1880).

1121- *N.B.* (6-VII-1880).

"Animadísimas como ningún año prometen estar en este las romerías que en la vecina anteiglesia de Deusto se celebrarán los días de San Pedro y siguientes, pues sabemos que la comisión de festejos no ha perdonado para ello medio alguno. Al efecto ha contratado cuatro bravos toretes de Orozko que se correrán el jueves y lunes próximos; ha encargado vigorosos fuegos artificiales que se quemarán en la ría la noche del miércoles; además, habrá cucañas y otros entretenimientos. Respecto a la función religiosa, la misa será a toda orquesta cantada por profesores y aficionados de esta villa. El sermón... A la noche prueba del alumbrado que se proyecta en la Ribera de dicha Anteiglesia."¹¹²²

"La función religiosa en Deusto con motivo de San Pedro fue todo lo brillante que de semejante acto era de esperar. Por la tarde se celebró la romería de costumbre todos los años siendo tanta la concurrencia que apenas podía transitarse por la espaciosa plaza y extensos campos en que se celebraba. El número de personas transportadas a la anteiglesia de Deusto con motivo de la romería de San Pedro ascendió a 7.900."¹¹²³

"Parece que a la repetición de la romería de San Pedro en Deusto se preparan a acudir mañana numerosos aficionados y aficionadas de Bilbao que trajeron gratos recuerdos del primer día de romería, del segundo, del tercero y del... hemos perdido ya la cuenta de las veces que se ha repetido este año la famosa romería de San Pedro en Deusto. Que se diviertan ustedes."¹¹²⁴

"¡Eh, señores aficionados a romerías, no hay que apurarse! Ahí tienen ustedes la anteiglesia de Deusto, que ha dispuesto celebrar una serie de ellas todos los domingos y días festivos del actual verano. Esta serie de romerías empezó el domingo con mucha concurrencia y animación, y de creer es que concurridas y animadas estarán siempre. El sitio donde se celebran, es ameno, la gente que a ellas acude, de buen humor; hay música, ciegos, poncheras, chacolís, chicas guapas, etc. Con que, digamos con uno de nuestros primeros romeros: bendita y alabada sea la anteiglesia de Deusto, y quiera dios que no se acabe nunca el verano."¹¹²⁵

[Módulo de anuncio:] "Romería en Deusto. El próximo domingo día 15 de los corrientes continuará la serie de romerías que durante todo el verano han de tener lugar en esta anteiglesia de Deusto. Se correrán bravos novillos de acreditadas ganaderías de Orozko y amenizarán la función tanto la banda de música "Santa Cecilia" como los corros de los mejores tocadores de guitarra y bandurria. También se preparan para los siguientes domingos grandes peleas de carneros y gallos y, en fin, todo aquello que pueda servir para entretenimiento y

1122- *N.B.* (28-VI-1881).

1123- *N.B.* (1-VII-1881).

1124- *N.B.* (7-VII-1883).

1125- *N.B.* (11-VII-1883).

solaz del público que tanta deferencia presenta siempre por las romerías de Deusto."¹¹²⁶

"Esta tarde habrá romería en la vecina anteiglesia de Deusto amenizada por la banda de música Unión Artística."¹¹²⁷

"Procesión Viático en Deusto. La cerrará la numerosa y excelente Banda de música; formada por individuos del mismo pueblo bajo la inteligente dirección de D. Pedro Martínez que por primera vez dejará oír sus acordes. Tenemos las mejores noticias de esta Banda de música; y si nuestros lectores quieren juzgarla, no dejen de acudir a Deusto el domingo por la tarde pues con motivo de su inauguración se situará en la plaza y tocará piezas escogidas alternando con el tamboril. Habrá también novillos."¹¹²⁸

Quizás pecamos de farragosos al habernos extendido con tanto detalle sobre el fraguado de este acontecimiento. Lo justificamos de la siguiente manera:

.- Su instauración corrió casi pareja al arranque de la de La Casilla produciéndose los primeros movimientos que conducirían a ellas a partir de 1880. La romería había dejado de ser una presunta inercia del calendario del tamborilero para pasar a ser competencia de una comisión proactiva municipal encargada de organizar la fiesta al efecto.

.- Ideológicamente destacamos el interés y la frescura con que la prensa reflejaba las sucesivas convocatorias de la romería *deustuarra* con fragancias de paraíso foral perdido frente a las de La Casilla que habían nacido con el "estigma" de la proximidad al lumpen-proletariado del que hablaremos en su lugar y a las excrecencias de las minas del Arraiz y del Fanguillo.

.- En ambas convocatorias dos eran los elementos musicales que servían de reclamo como activos aglutinadores: las bandas de música y los variados coros de músicos. Aunque con ciertas diferencias, también en ambos casos la banda de música que consolidó el éxito público acabaría adquiriendo un estatus preeminente. En Deustu el Municipio pasaba de haber tenido bandas contratadas como la Vasco-Navarra o la de Santa Cecilia, al patrocinio de una de nueva creación en 1884. La oportunidad del hecho ya quedaba clara para un vecino observador perspicaz de la época y la relación causa y efecto que explicitaba serviría como argumento a reproducir en otros muchos municipios al apoyar la formación de sus propias bandas de música:

"(1885) El Ayuntamiento actual, comprendiendo que los arbitrios municipales están en relación directa de las diversiones públicas que ofrezcan los pueblos a la juventud alegre que busca en los días festivos el solaz y la expansión de espíritu necesaria al trabajo de la semana, organizó el pasado año una banda de música

1126- *N.B.* (14-VII-1883).

1127- *N.B.* (21-X-1883).

1128- *N.B.* (11-IV-1885).

compuesta de 43 instrumentales, la cual toca durante las tarde de los domingos y fiestas en un kiosco que existe en la plaza."¹¹²⁹

Resumimos. En Deustu una comisión municipal organizaba en 1880 y años sucesivos desde Pascua hasta Octubre sucesivas romerías cuya frecuencia se incrementaba y se publicitaba a partir de la fiesta patronal de San Pedro. Se engalanaba el lugar e industriales de la restauración montaban choznas y barracas; como complemento a los bailes amenizados por bandas de música, tamborileros (citados residualmente) y corros de músicos, se programaban fuegos artificiales y se corrían novillos entre otras diversiones. El objeto de tanto ajetreo era el de visibilizar su especificidad local con la ostensible intención de atraer público ajeno al vecindario local y mejorar la actividad económica de la Anteiglesia. Esta es una misión copiada y compartida con la de La Casilla que las fue alejando rápidamente de un modelo de fiestas patronales al uso en muchos otros municipios que, azuzados por inminentes cambios, no pudieron sustraerse a despabilar el letargo de siglos empeñados en la repetición de unas fórmulas constreñidas por la tradición.

El éxito respaldó las convocatorias y si estimáramos que la cifra de asistentes el año de 1881 rondó la mitad de la que avanzaba la prensa (7.900 personas), creemos que ha de considerarse como una aglomeración extraordinaria. En 1885 ya con la banda municipal constituida, la romería se iba convirtiendo en dominical pero solo en la amplia franja estival. Al mismo tiempo, Deustu conservaba las celebraciones de sus onomásticas particulares reducidas a un sabor más local¹¹³⁰. Podremos hacernos una idea sobre cómo evolucionó este evento dominical en Deustu los siguiente 40 años si lo parangonamos con lo que sucedió en La Casilla.

En Begoña tampoco hemos constatado baile dominical por lo menos desde 1840 año en que Francisco Arzuaga era contratado para cubrir las romerías y funciones del Municipio¹¹³¹ ya que los domingos amenizaba en pasacalles por Bilbao de donde también era tamborilero municipal. Su plaza de la República con Consistorio propio estaba situada detrás de la cabecera de la Basílica (sobre los actuales túneles) pero sin kiosco (Fig. 174A y B).

Da cuenta de su vocación eminentemente agropecuaria la celebración con romería de su ferial de ganados, primero anualmente y luego incrementando su frecuencia, en la

1129- ITURRIZA Y ZABALA, J.R.: Historia de Vizcaya general de todo el Señorío... desde su fundación...y ampliada hasta nuestros días por Manuel de Azcarraga y Régil. Imp. Cipriano Lucena, Bilbao, 1885, p. 330; citado en LARRINAGA ZUGADI: (2007), p. 239. Diez años más tarde la banda continuaba tocando en el kiosco según N.B. (30-VI-1894).

1130- Sobre ese ciclo anual de Deustu puede consultarse LARRINAGA: (2007), pp. 178-225.

1131- IRIGOIEN: (2014), p.22.

que más tarde se denominaría "Campa de Basarrate", hoy difícilmente imaginable dada la abigarrada urbanización de su territorio más parecido a un enjambre.¹¹³²



Fig. 174

Constituían el corazón festivo del calendario municipal de Begoña el trinomio San Juan de Letrán (12-VIII), Nuestra Señora (15-VIII) que por lo menos desde mediados del siglo XIX venían congregando multitudes desde muchos vientos de Bizkaia y la más tardíamente introducida de San Roque (16-VIII)¹¹³³. San Justo (6-VIII) en Arbolantxa, Santa Teresa (15-X) en Uribarri¹¹³⁴ o San Isidro¹¹³⁵ festejo de tinte campesino se alternaban con celebraciones generales como San Ignacio¹¹³⁶ y con otras que por su proximidad a factorías o a barrios de Bilbao resultaban más "de calle" como Santa Ana en Bolueta (21-VII)¹¹³⁷. Todas estas festividades conformaban un periplo festivo que hacía de julio y agosto dos meses repletos de jolgorios en esta República. Para cubrir todas esas funciones y, probablemente, debido a la incapacidad de Arzuaga para atenderlas por su avanzada edad, en 1876 empezaron a ser sonorizadas por el tamborilero Eleuterio Larrinaga sacándose a provisión su plaza el año siguiente.¹¹³⁸

Varios expedientes municipales separados por pocos años aportan un interés especial en lo que respecta al intrínquilis festivo begoñés. Como en otras poblaciones se detecta el auge de la iniciativa privada para participar en la organización festiva ante el incremento de su regulación¹¹³⁹. Al igual que en otros municipios la operativización de estas componendas no fueron nada fáciles porque los Consistorios, siempre menos dinámicos, no renunciaban a ser relegados a un papel de mero arbitraje en una competencia peliaguda como era la de Policía.

1132- Hay noticias que confirman estos feriales de ganados como *N.B.* (22-III-1880), (27-IV-1884), (26-III-1899), (2-XI-1899), etc.

1133- *Irurac Bat* (15-VIII-1857). Por poner un año de ejemplo: *N.B.* (31-VII-1899), (11 y 16-VIII-1899) y (8-IX-1899).

1134- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 157/25, 1898.

1135- La celebración de San Isidro adquirió preeminencia en Bizkaia a partir de la segunda década del siglo XX. AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 195/79, 1911.

¹¹³⁶ - *N.B.* (1-VIII-1899), etc.

1137- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 104/35, 1898.

1138- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 104/30, 1869-1897; y 104/31, 1886.

1139- Como en el caso de la "Petición de permiso para organizar prestidigitación y baile con un cuarteto de instrumentos de cuerda", en AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 104/30, 1889.

En el primero de los documentos se retomaba una vieja y recurrente controversia repetida también en muchos otros lugares: la propiedad particular de los terrenos de la romería; pero a diferencia de otras ocasiones no se trataba de la clásica limitación potestataria de uso por parte del propietario sino que en Begoña llovía sobre mojado¹¹⁴⁰. Lo aireaba así el Noticiero Bilbaíno en 1887:

"Se ha acercado a nosotros un vecino de Begoña diciéndonos que el campo contiguo a la iglesia parroquial donde se celebraban la feria y la romería la adquirió su actual propietario al estado que procedió a subasta pública con las formalidades de la ley. Solo se concibe en la desastrosa administración que por tantos años ha reinado en la Anteiglesia de Begoña que se haya consentido por el Ayuntamiento la venta de una finca tan indispensable para el servicio público como lo era aquella."¹¹⁴¹

Al año siguiente, la nueva propiedad, soliviantada, volvía a restringir el uso de la parcela arguyendo que la romería quería celebrarse en tiempo de Cuaresma, una limitación que no dejaba de tener un cierto tufo a chantaje de índole "religiosa". Dado el año en que se producía el desencuentro, la trasgresión podría antojársenos de marca mayor y los argumentos que enarbolaba la parte contrariada por muy cargados de razón que estuvieran, serían insuficientes para quebrantar y doblegar una norma social que perduraría hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente:

"Los que suscriben vecinos de esta Anteiglesia, todos con establecimientos abiertos y suscritos también como rematantes en el actual ejercicio de los ramos de vinos, abacerías y carnes... Los perjuicios que tal prohibición trae consigo a los recurrentes y de rechazo al pueblo en general... En el supuesto de que al erario municipal en nada se le perjudica por la celebración de dichas romerías y si, en cambio, vienen a dar vida y prosperidad..."¹¹⁴²

Por el momento no queda claro el resultado de la solicitud que parece encubrir la petición de un baile dominical, porque en el expediente no se indica si se llegó a darle curso. Claramente colocaba al Cabildo en una encrucijada de doble vínculo y, probablemente, quedaría sobre la mesa. La pretensión era similar a otras que venían cursándose en municipios cercanos que más pronto que tarde habría que zanjar. Algo debió de moverse porque a partir de 1900 el Consistorio fue avanzando con antelación toda la programación festiva de cada año aunque en ninguna de ellas se dio cabida a la pretensión expuesta. Eso sí, en muchas de las fechas introducía el atractivo de una

1140- Sobre la misma temática pueden consultarse: AHDB. Fondo Municipal, Abadiño. 5/10,1881 [Disputa sobre el terreno de la romería de San Antolín de Muntzaraz]; AHDB. Fondo Judicial. AJ 2263/22, 1880 [Disputa sobre el terreno de la romería de San Roque de Bentabarri, Bilbao].

1141- *N.B.* (1-X-1887).

1142- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 157/24, 1898.

banda de música contratada y desterraba a los pianos de manubrio de sus romerías onomásticas siguiendo el ejemplo bilbaíno.¹¹⁴³

Romerías campestres y "Romerías de calle". Los tres circuitos.

Primer circuito.- Queda comprobado por el simple hecho de la acumulación que durante el final del siglo XIX se asistió a un incremento hipertrófico de la afición a acudir a las romerías por toda Bizkaia. Esta costumbre que se ha mantenido variando de formatos hasta la actualidad, ya había sido detectada en el pasado por muchos viajeros y reelaborada por escritores pintoresquistas a la postre. Por si no fueran pocas, el cómputo de las celebraciones tradicionales campestres se vio incrementado por la proliferación de las "romerías de calle", designación con que la prensa las diferenciaba de las otras. Este tipo de celebraciones de muy antigua raigambre en las calles del Casco Viejo de Bilbao¹¹⁴⁴, fueron reproducidas por los barrios de Abando y Begoña a medida que estos dejaban de ser aldeas o casas aisladas para convertirse en calles o alineaciones de casas en proceso de urbanización conectiva con el resto de la ciudad.

En los casos de nueva génesis, la búsqueda de un pretexto pertinente como fuera el de autoasignarse un día concreto para la celebración, abocó en que se erigieran patronos como San Lorenzo, Santiago, San Francisco, San Miguel,... rescatándolos de un antiguo protector de una ermita, eremitorio o convento aledaño que quizás hubo en el sector, del que lo fuera de algún gremio ahora en desuso cuyos miembros menudeaban por la zona, de los nombres de las calles, o de consensos llevados a efecto en reuniones de taberna.

Los convecinos se constituían en comisiones incombustibles que rivalizaban en poder de convocatoria como taifas festivas; la pelea se centraba en ofrecer el programa más molón intentando sobresalir entre sus pares de otras zonas y en atraer con la imagen más vistosa de su calle engalanada con arcos, gallardetes, luminarias y festones coloristas. Para ello no contaban más que con el dinero que consiguieran recaudar entre los particulares y comercios locales ya que el ayuntamiento del que dependían -cuya autorización era rigurosamente obligatoria para llevarlas a cabo- si contribuía, lo hacía concediendo servicios gratuitos de sus músicos en plantilla.

1143- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 157/29, 1900; 165/111, 1904; 184/67, 1906, etc.

1144- IRIGOIEN: (2014). En la página 33 da un salpicado de datos sobre estas fiestas desde 1639; también de alguna de sus prohibiciones y de su presunta desaparición a mediados del siglo XIX un tanto precipitadamente como se verá. En HORMAECHE: (1852), p. 77 y ss. y en ARRIAGA, Emiliano: *Vuelos cortos de un chimbo*. El Tilo, Bilbao, 1994, p. 136, se listan los santos de cada calle y otros detalles pero este último también atestigua la eclosión de un nuevo desarrollo del fenómeno que la prensa recogería con mucha fruición. No obstante, de este nuevo ciclo festivo ya habían desaparecido funcionamientos como la competencia exclusiva del sexo femenino en la diversión y organización del baile, o la exhibición y manteo de pieles, habituales en épocas pasadas. Bilbao no fue la única población en donde se mantuvo la celebración de estas fiestas de calle; también se hacían en la Cuchillería de Vitoria-Gazteiz como se atestigua en *La Vasconia* (20-VII-1897).

"Romerías de calle" las hubo en Bilbao La Vieja (San Antonio "Txikito", Iturribide, San Francisco, Barrenkale, Belostikale (NB 10-VII-1882), el Cristo, Atxuri (San Antonio de Padua), Urazurrutia, Las Cortes... Competían con otras que provenían de onomásticas inherentes a las distintas Repúblicas y que, por tanto, eran de atención obligada por sus Municipios respectivos como las que se llevaban a efecto en Los Mimbres, Mena, La Peña, San Adrián, San Vicente, Elexabarri, Olabeaga, Zorrotza..., y las que se han comentado de Begoña y Deustu hoy en parajes completamente integrados en el espacio urbano de Bilbao.

No ha de caber duda de que el núcleo del programa de aquellas romerías de calle era habilitar un espacio de socialización bailada con buena sonorización. La versión con más gancho era, por supuesto, la de la banda de música a la que seguirían en preferencias los corros de instrumentos de cuerda, pianos de manubrio, tamborileros, gaiteros, etc. Si hacía buen tiempo resultaban exitosas pero desde la prensa siempre había agoreros que no las veían con buenos ojos al ir perdiendo el presunto tipismo originario.¹¹⁴⁵

Si hacemos un pequeño seguimiento de la de Bilbao la Vieja (Fig. 113 y 175) con su ascenso, muerte y resurrección de Ave Fénix, podremos entender algo de esta casuística:

"(1880) Entre los organizadores de las romerías de la calle de Bilbao la Vieja que se celebró ayer y anteayer hemos visto con satisfacción que ha habido un gran criterio vascongado al fijarse en un detalle (que para algunos pasará desapercibido, pero no para nosotros) que es el de haber formado la autoridad que presidiera la romería con tres vecinos vestidos a la usanza del país con el histórico traje del *gizon* euskaro y sus chuzos correspondientes. Ya que hablamos de este asunto debemos ampliar una gacetilla que en otro lugar publicamos diciendo que ayer por la tarde concurrió un inmenso gentío a presenciar el regateo de chanelas remadas por hombres metidos en sacos que se verificó a las cuatro y media de la tarde."¹¹⁴⁶

"Hemos convenido y esta es la fija, en que las romerías de calle se fueron, tal vez para siempre. Dígalo si no la romería de Santiago en Bilbao la Vieja otros años tan animada y tan concurrida que se ha deslizado en..."¹¹⁴⁷

"Hubo romería en Portugalete, en Pedernales, en Urduliz, en Laukariz... Por las noticias que tuvimos anoche en todas ellas reinó gran animación... Y todavía quedó gente en Bilbao para honrar con su presencia los Campos Elíseos, el Olimpo, La Casilla, el frontón, los chacolís, las playas de Portugalete y Las

1145- Todavía en 1880 en las fiestas de Atxuri se colgaban banderolas y peles de los balcones como se había hecho en siglos anteriores, según *N.B.* (15-VI-1880). Para entender a los quejicas volvemos a sugerir la lectura de MARTI, Josep: *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996 y su sentido del "Folklorismo". Ver Cap. III.

1146- *N.B.* (27-VII-1880).

1147- *N.B.* (28-VII-1890).

Arenas, y otras diversiones; por ejemplo, la fiesta de Santiago en la calle Urazurrutia cuyos vecinos tuvieron los balcones engalanados con colgaduras y banderas. Durante la tarde reinó en aquel barrio animación que fue mayor por la noche en el que se bailó con el entusiasmo propio de esta clase de fiestas, las cuales van ya perdiendo su primitivo carácter. Hubo música, corros de ciegos y organillos. ¡Organillos! ¡Qué mejor prueba de que las romerías callejeras ya no son lo que fueron?"¹¹⁴⁸

Una romería de calle podía llegar a congregar desde varios cientos de personas hasta un par de millares en condiciones favorables según su hinterland geofísico y su prosapia. Demos un ejemplo más; en la celebrada en San Francisco en 1889 animaban al mismo tiempo dos bandas de música, la del Regimiento de Garellano y la de Santa Cecilia, además del tamboril y corros de ciegos¹¹⁴⁹. Las Comisiones populares, en vista de respuestas tan favorables por parte de vecindario y público en general, fueron ganando confianza y de la autogestión pasaron a reclamar ayuda oficial a medida que en Bilbao el Ayuntamiento se vanagloriaba de tener música patrocinada. El siguiente paso fue reclamar la cesión de la banda de música o los tamborileros municipales sin esperar a que cayeran del cielo y así aliviar la incertidumbre de poder sufragar el gasto mayor.¹¹⁵⁰

Probablemente, todo este incremento de complejidad en la socialización festiva unido a cuestiones de seguridad ciudadana perturbaban a quienes querían mantener inalterable el rol festivo Municipal como dijimos en el caso de Begoña. Cabría que los concejales pudieran pensar que el asunto se les estaba yendo de las manos y el hecho de que muchas de las romerías de calle se llevaran a efecto en verano abocó -no sin unos años de prohibiciones por el alcalde Alonso de Celada¹¹⁵¹ - a un proceso de integración en el programa de fiestas de Bilbao liderado por la Comisión Municipal pertinente de turno.



Fig. 175

En un Expediente municipal de Bilbao de 1910 se despliega gran parte del replanteamiento del tema: la distribución de romerías por distritos; las condiciones para

1148- *N.B.* (26-VII-1894).

1149- *N.B.* (7-X-1889).

1150- Antes y después de 1895, fecha en que la Banda Municipal de Bilbao estuvo operativa, el Ayuntamiento mantuvo estrechas relaciones contractuales con la del Regimiento de Garellano, la de Santa Cecilia y alguna otra que solían derivar para estos bolos.

1151- La primera prohibición general constatada data de 1894 según *N.B.* (14-VI-1894), en ese caso por motivos de inestabilidad política.

dar cabida a la iniciativa ciudadana de cara a mejorar con su sufragio la ayuda estándar de 500 Pesetas, Banda de música del Ayuntamiento, tamborileros y farolillos para cada evento, y se avanzan programas concretos como los de las calles Cortes y Atxuri. Como se desequilibra un colgante móvil cuando se desplaza una de sus piezas, feriantes e industriales del Campo de Volantín en donde se situaban las barracas de las fiestas mayores ese año e industriales de La Casilla protestaron al sentirse perjudicados porque el incremento de las actividades festivas por doquier mermaba la ansiada asistencia a sus propios chiringos y Plaza; sabido es que nunca llueve a gusto de todos.¹¹⁵²

Pero la idiosincrasia de las "Romerías de calle", sus particulares parámetros contenidos en lo nuclear y las estrechuras, no competían en preferencias con desplazarse a espacios abiertos y alejados sino que los complementaban. Junto al baile dominical en La Casilla, Deustu, Campos Elíseos, Olimpo y otros pagos cercanos, las romerías locales a las que ya nos hemos referido, conformaban un primer circuito de socialización omnipresente: el cercano, el próximo, el de la distancia corta.

2º Circuito.- Por otra parte, para un aficionado vecino de Bilbao-Abando-Deustu que se preciara de habitual a estas expansiones, las romerías patronales de San Miguel de Basauri, Arrigorriaga, Lezama, Sondika, Loiu, Santa Ana de Lamiako, Algorta, Las Arenas y Portugalete (estos dos últimos con bailes dominicales en temporada de baños), y Bengolea por Nuestra Señora del Rosario en Barakaldo, por citar las más socorridas. Constituían los hitos de un segundo circuito referencial de distancia media que reclamaba su atención y en cuya discriminación se impondrían los gustos de la familia, cuadrilla o vecindario.

3º Circuito.- Aún así y con toda esta abundancia en lo próximo, quedaban las largas distancias; romerías que por su naturaleza ancestral como Urkiola en Abadiño, Santa Lucía de Eremu en Llodio, Santa Águeda de Castrexana y Albónika en Bermeo contaban con afiliados in crescendo año tras año aunque para acudir a ellas hubiera que hacerlo en largas travesías a pie, en coches de caballos o en tranvías y trenes (cuando los hubo). Hemos nombrado las más sobresalientes, aquellas de las que la prensa se hacía eco un año sí y otro también. Sin embargo, periódicamente se recordaban a sus incondicionales las de Somorrostro con su extenso calendario a partir de San Juan, las de Balmaseda por San Severino, ambas en Bizkaia, las de Eibar por San Juan y por San Ignacio en Azpeitia en Gipuzkoa, las de San Fermín en Pamplona, las de Logroño por San Bernabé, las de Medina de Pomar y las de Sotoscueva (ambas por San Bernabé en Burgos) que no sabemos si tendrían entonces tanto poder de convocatoria como el que ahora tienen sobre todo la última bajo la visera rocosa de las cuevas de Ojo Guareña.

De casi todas esas romerías que hemos enumerado hay amplia documentación en textos especializados y prensa siendo posible testar su repercusión, las afecciones, contenidos y vicisitudes que atravesaron en menor o mayor medida desde 1880 en adelante. Desgraciadamente (para nosotros), a partir de 1900, estas reseñas fueron perdiendo visibilidad literaria en prensa probablemente por el agotamiento del correlato "estimación de lo rural y pérdida foral" al que podría asimilarse toda esa expansión

1152- AHDB. Fondo Municipal Bilbao. 1ª, 458/5, 1910.

informativa con sus dejes románticos junto al progresivo decantado de sus redacciones en el sentido de ensayar unos estilos periodísticos más asépticos.

Si las miramos con cierta ligereza podría parecer que estas romerías no fueran sino un viaje turístico de ida y vuelta con el paquete de la comensalidad y baile incluidos, pero en muchos casos trascendieron en algo más. En las publicidades que sus comisionados enviaban a la prensa para azuzar el ánimo de participantes potenciales puede detectarse que el deseo de vigorizar la economía local no era el único interés presente. Por lo visto, en esas reuniones se creaba un ambiente campechano de camaradería, bromas, participación, intercambio e identidad compartida que las hicieron muy gratas.¹¹⁵³

Los Campos Elíseos

Unos párrafos más arriba extractábamos un pleito y una cita de Hormaeché que venía a colación por su descripción de la romería de Albia en 1852; esta última acababa con la siguiente frase: "Algunas veces en los caseríos contiguos o en algún sitio retirado al compás de música menos vulgar se bailan valeses y rigodones"¹¹⁵⁴. Entendemos que eran los espacios que se reservaba aquella "aristocracia" local bilbaína que, según él, se mantenía más elusiva respecto del corro de baile popular. Esta segmentación de la sociabilidad bailada para la que el mismo autor avanzaba una interpretación válida en nuestra opinión, ya se venía observando desde tiempo atrás como se contemplaba en el también citado pleito de 1845.

Precisamente para ocupar ese nicho de mercado se fundó la empresa de los "Campos Elíseos" en mayo de 1864 con el propósito de ofrecer un espacio privado acomodado para bailes campestres¹¹⁵⁵. De facto, su puesta en marcha visibilizaba públicamente la jerarquización de clases en la fiesta y ocio y daba cobertura a la corriente que reclamaba y fomentaba el exclusivismo frente a quienes, todavía entonces, manejaban en su imaginario una representación colectivista del baile como elemento de la sociabilidad compartida universalmente por los vascos.¹¹⁵⁶

Estos jardines cercados se servían de una finca particular de la familia Chávarri que comprendía una importante fracción de una mancha mayor segregada del verde

1153- Hay multitud de autores con perspectivas divergentes sobre este asunto.

Volveremos tangencialmente a ello al centrarnos en la romería de La Casilla.

1154- HORMAECHE: (1985), p.77.

1155- Los "Campos Elíseos" eran en la mitología griega la parte paradisiaca del Inframundo. Es a partir de esa idealización y de un género literario renacentista en el que se hacía dialogar a los muertos en dicho escenario, que su campo semántico fue ampliándose a "sitio delicioso donde se goza del espectáculo encantador de una naturaleza siempre lozana y risueña". En la mente de muchos resonará "Campos Elíseos" ("*Champs Élysées*") asociándolos al famoso bulevar parisino del que la denominación de los jardines de Abando sería probablemente un remedo, como lo fue repetidamente para paseos de nueva traza en muchas capitales provinciales como Oviedo, Logroño, etc. N. del A.

1156- Las tensiones provocadas por este proceso dialéctico siempre fueron habituales y abundantes los disturbios desatados cuando se querían utilizar par ese mismo fin selectivo los salones de los concejos.

originario de Abando. A partir de 1880, por el sur limitaban con la incipiente calle de Hurtado de Amezaga que se superpondría al trazado del tranvía a Santurce y Portugalete separándolos de la zona ferroviaria; al noroeste confinaban con la finca del antiguo colegio de San Antonio en donde se construirían en 1895 el frontón Euskalduna y el último Teatro Circo del Ensanche; y por el resto de los aires hasta la calle Lutxana lindaban con otra finca arbolada, la denominada de "Zumelzu" con el palacete de los Plaza y Salazar más otra de los Zababuru en la que, más tarde, se asentó el palacio de la Diputación en 1900¹¹⁵⁷. También ese mismo año los jardines sufrieron una buena mordida al construirse el Teatro del mismo nombre y otra mayor y definitiva cuando se abrió la calle Bertendona hacia 1910.

Los restos de la finca desaparecieron en parcelas al completarse el trazado de las calles del Ensanche y al erigirse los Institutos centrales en 1926. Los últimos árboles y la pequeña plaza de toros destacados dentro de su perímetro se derribaron a comienzos de los años cincuenta para dar paso al actual edificio de Correos y Telégrafos. Puede que el único superviviente de aquel vergel sea un magnolio que con impertérrito además observa de reojo el ensayo vespertino de las estrategias baloncestísticas del alumnado en el patio de los Institutos librado por los pelos del perímetro de un parking subterráneo.

Los Campos Elíseos, referencia mítica para los bilbaínos del agarre de una determinada época, se perpetuarían con funciones parecidas -mejoradas o empeoradas según opiniones- y en aires distintos hasta los años de la guerra civil del siglo XX. Lógicamente, una empresa con una andadura tan dilatada en el tiempo estuvo sujeta a múltiples vicisitudes reconvirtiéndose paulatinamente a medida que lo hacían los modelos sociales de consumo del ocio. En este sentido se ha de comentar que tuvo dos ubicaciones más: en 1914 se trasladó a un solar en la mismísima Plaza de La Casilla, y en 1930 a la esquina de Autonomía con Alfonso XIII (luego Avenida José Antonio Primo de Ribera y hoy Sabino Arana). Como ya hemos señalado antes, la existencia de los Campos Elíseos supuso para la ritualización del baile en Bilbao un cambio trascendental por lo frecuentados y lo asiduo de su programación dominical en un ambiente de socialización privada progresivamente más accesible en la Bizkaia de fines del siglo XIX, algo inexistente hasta entonces.

Es comprensible que para quienes hemos conocido desde siempre urbanizado el Ensanche de Bilbao sea un esfuerzo ímprobo de imaginación columbrar el atractivo natural que pudieron tener estos lugares. Sirva para recreación de algo de esa belleza perdida una foto bien antigua de la finca de Zumelzu al paso de algún afluente embalsado del arroyo Elguera hace ya muchos años soterrado (Fig. 176).

1157- RODA, Damián: "Alma y paisaje de Bilbao", en CALVO FERNANDEZ, Luis (ed.): *Bilbao*. Exclusivas Triunfo & CAMB, Bilbao, 1954, p. 73.



Fig. 176

A los primitivos Campos Elíseos se accedía por la actual calle Lutzana y por otra puerta construida más tarde por la calle Euskalduna como vomitorios para dar fluidez a la numerosa concurrencia en las entradas y salidas (Fig. 178A y B). Se aparejaba en su interior un kiosco para la música, una placita de toros, zonas cubiertas como pista de baile y un pabellón para ambigú y servicios, todo ello con poblados jardines, arbolado y caminos para pasear. Cava Mesa recogía lo siguiente sobre el ambiente de los primeros años de ese lugar de recreo:

"Hasta allí llegaban los turistas que Bilbao supo atraer a mediados de esa década. Los viajeros que en "vapores" llegaban hasta el Arenal (de procedencia santanderina), incluían en su jornada turística la inevitable cita en este nuevo lugar de bullicio y alegre diversión... También el baile "político" fue igualmente habitual. El Eco Bilbaíno (VI-1865) comentó con ironía que mientras el partido "aristocrático" decidía dar sus bailes en los Campos Elíseos, el partido "democrático" trabajaba por hallar otro local con el mismo objetivo."¹¹⁵⁸

Por de pronto, aquel ambiente selecto de sus primeros tiempos favorecía que en su recinto se recibiera o agasajara a diferentes entidades y personajes con cierta repercusión en el Bilbao del momento ya que redundaba en empaque, estima o glamur por los convidados. Y a una de esas anécdotas vamos. Casimiro Jausoro (Vitoria, 1842-?) fue un personaje con aficiones literarias que acabaría oficiando de juez en Bilbao y editando esporádicamente libros sobre diferentes temáticas explicadas en verso y alguno en prosa, eso sí, costeados de su peculio. Jausoro y su cuadrilla de vascos y navarros, constituidos en estudiantina con flautas, violines, bandurrias, guitarras y percusiones varias, acudieron a amenizar los carnavales bilbaínos de 1869 y 1870 siguiendo arcana tradición del bachiller en su etapa universitaria¹¹⁵⁹. Después de apabullar al respetable con rondas y murgas por la Villa y municipios del bajo Nervión, en aquellos jardines de esencias clásicas se les dedicó un *Aurreku* por su humor y entusiasmo contagioso. Este

1158- CAVA MESA: (2000), p. ¿?

1159- Sobre las estudiantinas y asociaciones de este estilo ya nos extendimos en el Capítulo II 2.2.2.1.9. Guitarras, Estudiantinas, Rondallas, Violines y otros cordófonos.

hecho debió afectar considerablemente a aquel lejano pariente ya que levantó constancia poética del mismo nada más regresar a la universidad de Madrid.¹¹⁶⁰

Desatada la guerra civil de 1874, los Campos Elíseos hicieron frente a las inclemencias militares manteniendo una fachada de orgullo y tentetioso; algún extraño afán empujó a sus gestores a seguir anunciando en plena contienda la celebración de grandes bailes y diversiones al igual que otros locales de Bilbao¹¹⁶¹. Una vez apaciguados sables y cañones, los Campos Elíseos rebajaron sus expectativas volviéndose menos selectos y más asequibles ya que los jóvenes artesanos alcanzaban a pagar el precio de acceso. A la par que su oferta musical fue volviéndose más permeable a los géneros musicales de moda que imperaban por toda Europa y a los exitosos corpus de bailables que se filtraban desde el teatro lírico, segregó dos recintos diferenciados según puntualizaba Mañé y Flaquer al visitar el lugar:

"La tarde de uno de esos días festivos después de pasar un rato de la alegre y franca expansión de los que bailan en la campa [de Albia], trasládase a unos jardines [los de los Campos Elíseos] donde, mediante una módica entrada, van a bailar los artesanos de Bilbao. Allí vi, por primera vez al tamborilero Arzuaga [era casi octogenario (1800-1881)], redoblaba con la gravedad del que desempeña una comisión importante. Los jóvenes de ambos sexos pasaban por delante de él con indiferencia para ir a bailar polkas y "americanas"¹¹⁶² al son de una orquesta. Me acerqué a hablarle y se mostró afligido del mal gusto de la juventud que prefería los bailes y músicas extranjeras a los bailes y músicas del país. Yo también miré con tristeza los dos campos, el concurrido y animado sitio donde se bailaban los bailes exóticos y el desierto en que, ante una soledad absoluta el "Txango" lucía su indisputable maestría, exclamando para mis adentros: Aquello matará a esto."¹¹⁶³

Durante décadas, en el Noticiero Bilbaíno semanalmente se anunciaban sus novedades, recordaban puntualmente el comienzo de temporada pasada la Cuaresma, las dominicales funciones corrientes y, también, aderezos novedosos como programaciones de peleas de carneros, toreo de "vaquillas no resabiadas" (¿?), cambio de banda de música, bailes especiales de carnaval o nocturnos en fiestas, fonógrafo, iluminaciones, ambigú, etc. Paralelamente, a medida que se fue haciendo más habitual a finales del s. XIX la confección de guías turísticas y anuarios comerciales, solían incluir su publicidad reseñándolos bajo el epígrafe "Espectáculos" como en este anuncio de 1882:

"Campos Elíseos. Están situados en la calle de Lutzana, Albia, y data esta diversión pública desde el mes de abril de 1864. Los domingos por la tarde y

1160- JAUSORO, Casimiro: *Los Carnavales en Bilbao*. Imp. Carlos Frontaura, Madrid, 1870. La más conocida de sus obras fue : *El Fuero y la revolución. Defensa de las instituciones vascongadas y comparación del sistema descentralizador con el régimen político-administrativo actual*. Imp. Española, madrid, 1872.

1161- *La Guerra* (29-VI-1874), citado en CAVA MESA: (2000), p. 83.

1162- "Americana" o "colombiana": aire de habanera pero sin canto.

1163- MAÑÉ Y FLAQUER: (1967), p. 147.

días de fiesta se corren novillos en la pequeña plaza destinada al efecto. Hay salones al aire libre para bailes, columpios, argollas y trapecios para los aficionados a la gimnasia, tiiovivo o sea círculo de caballos de madera para niños, fuegos artificiales y salón de refresco. Por la tarde ameniza la reunión una banda de música militar o una de las de la Villa. La concurrencia es grande y hay mucha animación."¹¹⁶⁴

Los treinta años que sucedieron a 1880 los Campos Elíseos centraron al alimón con La Casilla y cada vez en mayor proporción las actividades de los Carnavales llegando a tener por esas fechas un despacho para alquiler de disfraces y demás adminículos. Con el baile de Piñata del domingo de Ramos (al igual que en el Salón Romea y en el Teatro Circo del Ensanche) se daba por concluida la temporada no volviendo a abrir hasta llegada la Pascua de Resurrección.¹¹⁶⁵

La bondad de sus instalaciones hizo que fueran estimados por diferentes asociaciones que alquilándolos celebraran en ellos su fiesta anual; destacamos, por su postín, la Sociedad Bilbaína o la Sociedad el Sitio (16-XII-1890) que lo hicieron hasta que dispusieron de sus propios locales, o excepcionalmente, si juzgaban que la concurrencia iba a sobrepasarlos. Otras asociaciones lo alquilaron para eventos más esporádicos como la Sociedad Coral, el Orfeón Bilbaíno, la Sociedad La Amistad, etc. Desde mediados de la década de los 90 del siglo XIX sirvieron también para festivales o mítines socialistas, para eventos benéficos organizados con el fin de recabar fondos para paliar inundaciones o desgracias marítimas o para otras convocatorias más veniales como la organizada para redimir al músico Federico Corto del servicio militar, becario de la Diputación y conocido componente de una de las bandas de música habituales de la empresa, la de Santa Cecilia¹¹⁶⁶. Señalar también que como atalaya polivalente sirvió algunos años de observatorio meteorológico.¹¹⁶⁷

1164- DE LA CAVADA MENDEZ DE VIGO, Agustín: *Guía de Bilbao para 1882*. Delmás, Bilbao, 1882, p. 117. Aparece, así mismo, en COLL MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya*. Edición del autor, Imp. El Nervión, Bilbao, 1892, p. 154, y en muchas otras más tardías. Guías del viajero, Guías de Bilbao o de Bizkaia y Anuarios comerciales (al fin y al cabo reconversiones inmediatas de los anteriores) pueden encuadrarse dentro del movimiento más general de occidente preocupado en someter a escrutinio y censo todas las esferas de la sociedad y de la naturaleza en el siglo XIX por la ilusión de control que podría llevar asociada. Precisamente la de DELPONT, Adolfo: *Guía de Bilbao y conductor del viajero en Vizcaya*, Edit. Pean, Imp. Delpont, Bilbao, 1846 y la de DELMAS, Juan Ernesto (con ELEJAGA, Juan & HORMAECHE, Francisco: *Viaje pintoresco por Vizcaya*, 1846, Bilbao, fueron las primeras en publicarse en la Península. Puede afirmarse que en el caso vizcaíno desde 1890 ya hay series completas anuales de las mismas hasta 1936 como las de Larrañaga, Artaza, Repáraz, Viciola, las del Sindicato de Fomento de la Diputación, etc. En GARCIA MERINO, Luis Vicente: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*. HAAE/IVAP, Oñati, 1987, p. 47 se subraya la relevancia de este tipo de literatura para analizar la actividad económica de una ciudad pero que nosotros estiramos también hacia otros campos.

1165- *N.B.* (10-III-1889), (23-II-1890), (6-IV-1890), etc.

1166- Alquilaron los Campos Elíseos para celebraciones privadas: la Sociedad Bilbaína, en *N.B.* (26-VIII-1881), (25-IV-1885), (19/30-V-1886); la Sociedad El Sitio, en *N.B.* (15-VIII-1883), (17-VIII-1884), (25-VIII-1885), (17-VIII-1886), (20-VIII-1887), 21-VIII-1896); Festivales Socialistas, en *N.B.* (27-IV-1894), (21-I-1895); la Sociedad Coral, en *N.B.* (17-VIII-1886); el Orfeón Bilbaíno, en: *N.B.* (25-VII-1890); el Círculo La Amistad, en *N.B.* (9-VII-1890); redención del servicio militar de Federico Corto, en *N.B.* (17-VI-1896); etc.

1167- *N.B.* (29-V-1886).

Entre 1880 y 1900 los Campos Elíseos compitieron por ganarse las preferencias de nutridos sectores sociales que, en función de las posibilidades del momento, podían permitirse un dispendio morigerado en espera de beneficios mayores. Sobre su concurrencia y ambiente decía lo siguiente Sáenz de Balmaseda en el Noticiero Bilbaíno de junio de 1881 justo en la antesala de la puesta en marcha del baile de La Casilla:

"El público que acude a estos hermosos jardines tiene un grado más en la jerarquía social que el de la plaza de Albia. La pequeña cuota de entrada es una especie de barrera que separa a ambas clases, de la niñera a la modista puede decirse que media una distancia de 25 Céntimos de Peseta. Aquí ya no se baila al son de una mala murga, sino de toda una música de Regimiento; no al aire libre sino en un salón espacioso, cubierto por un toldo de lienzo para poner a las parejas a salvo de cualquier chubasco "impremeditado" de esos que frecuentemente nos obsequia el delicioso mes de junio del año de gracia que corre y que, maldita la gracia, no está haciendo. Acabado el baile se "lidian" un par de novillos embolados, léase embobados que es epíteto más propio. Esos bichos de puro verse en el redondel conocen por su nombre y apellido a todo el personal que sale a divertirse con ellos aunque creo que se divierten más "ellos" con los lidiadores a los cuales cuando se vienen a las "bolas" les propinan sus correspondientes revolcones."¹¹⁶⁸

Una vez desbancadas de su feudo entre las clases altas se cernía una ambivalencia cínica respecto de la participación de sus retoños masculinos en actividades de este tipo mientras reservaban a sus hijas para ambientes más exquisitos. En 1887 Diego Mazas en su libro que recoge la vida e hitos de la Sociedad Bilbaína decía lo siguiente:

"El muchacho [de las clases pudientes] corría alegre y descuidado a los Campos Elíseos, lo que había penetrado tanto en nuestras costumbres que si no era bien visto, era, por lo menos, tolerado."

"[Y en otro lugar repite los lugares que frecuentaban estos mismos "pollos" durante las fiestas mayores de Bilbao] Y por fin, los bares de la Sendeya, el baile en los Campos Elíseos en pos de una habanera con la linda costurerita que sería la única compañera que endulzaría este invierno con su ingenua ternura femenina."¹¹⁶⁹

Esta bobalicona condescendencia abominable contrastaba con otras perspectivas como la del pudoroso Alfredo Echave (1872-1926) que, más polarizada en su intención, cargaba las tintas sobre lo que allí pasaba esos mismos años:

"Una moral sana arraigada por la costa y la tradición en la bruma del pueblo, resplandecía en las costumbres... En los jardines de los Campos Elíseos, y que después fueron burdelería, bailábase con decoro, paseaba allí el señorío de

1168- SAENZ BALMASEDA, Cesáreo: "Diversiones del domingo en los Campos Elíseos", en *N.B.* (26-VI-1881).

1169- MAZAS, Diego: *La Sociedad de Bilbao en 1887*. Imp. Emeterio Verdes, 1918, pp. 19 y 28.

ambos sexos y, aún por Carnaval, la exclusión de la desvergüenza e impudicia era rigurosa."¹¹⁷⁰

Entonando su opinión, el comentarista del Noticiero ponía una guinda de templanza que convidaba a darse una vuelta y que cada uno sacara sus personales conclusiones:

" [1883] Los Campos Elíseos se han visto muy concurridos estos días de fiesta, lo cual no tiene nada de extraño atendiendo al hermoso tiempo que ha hecho y a lo agradablemente que se pasa el tiempo en aquel ameno lugar."¹¹⁷¹

En otro orden de cosas, los empresarios gestores de los Campos Elíseos tenían ribetes del animador sociocultural de hoy en día al ser, en muchos casos, individuos conocidos públicamente por estar identificados con la imagen comercial que querían ofrecer en cada momento. Lejos de mantenerse en su despacho, recibían a la entrada y empujaban en la salida, estaban accesibles a peticiones como ampliaciones de horario y sus decisiones podían estar en entredicho como cuando se cuestionaba el alza en los precios de los billetes de entrada. En sueltos locales del Noticiero Bilbaíno del tipo "De lunes a lunes" y tratando de quitar hierro y correr cortinas sobre graves asuntos como crisis, guerras, etc., ocurridas en latitudes no siempre lejanas, se especulaba en cómo influirían éstas en dicho personaje usando su apellido con cierta familiaridad.



Fig. 177A (1876) A la derecha de la línea vertical que representa la calle Hurtado de Amezaga del centro del plano y bajo el círculo de la plaza de toros antigua se ve una mancha de espacio ajardinado gran parte de la cual pertenecía a los Campos Elíseos.

1170- ECHAVE: (1920), p.19.

1171- N.B. (9-I-1883).

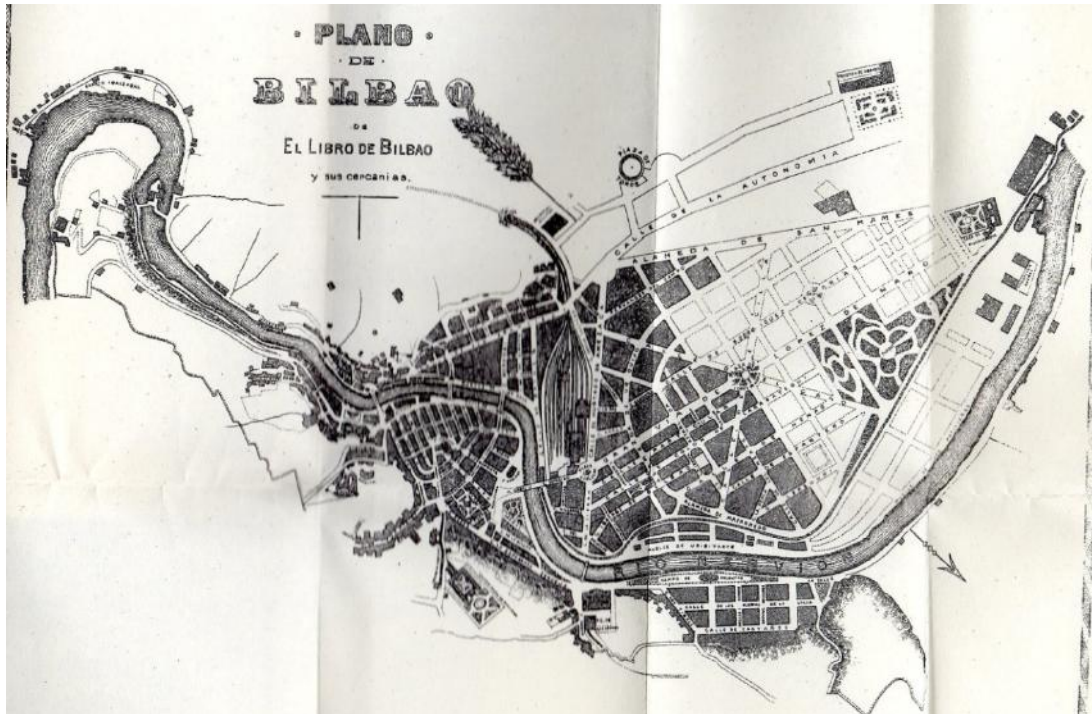


Fig. 177B (1895) Se evidencia el progresivo relleno con edificaciones de la cuadrícula del Ensanche. En los arrabales, dirección Zorrotza arriba a la derecha, se puede apreciar el solar del frontón de Abando junto a la Plaza de La Casilla y el círculo de la Plaza de toros algo más hacia la izquierda.

Habla de la habilidad comercial del gestor de los Campos en 1898 la prontitud con que incorporó como atracción chic para la clientela un fonógrafo tan solo cuando hacía cuatro años que habían aparecido en Bilbao por primera vez como extraño objeto de exhibición restringida¹¹⁷². En el mismo sentido, fue uno de los primeros locales que instaló focos con luz eléctrica con lo que desbancaron a los románticos "farolillos a la veneciana" y así posibilitaron los bailes nocturnos en fiestas de Bilbao.

Al acercarse 1900 los Campos Elíseos y La Casilla repartían preferencias de facto entre amplios sectores sociales; es por ello, que seguimos analizando con cierta profundidad la repercusión pública que tuvieron y que se reflejó en prensa y ciertos textos. En esta pugna por ganar usuarios, los gestores de los Campos Elíseos se vieron impelidos a reproducir una imagen mimética con los gustos de moda compatible con los usuarios que los frecuentaban. Debido a esto, a nivel de oferta musical siempre tuvieron en programa una banda de música y tamborileros del país completándolos intermitentemente con coros de guitarras y ciegos desde 1881, imprescindible aditamento para las fiestas de carnaval. En concreto, durante el periodo 1880-1900 su amenización principal corrió a cargo de las bandas de música militares destinadas en Bilbao o alrededores: Banda del Regimiento de Zamora (1880), Banda del Regimiento San Marcial (1881), Banda del Regimiento de Toledo (1883), Banda del Regimiento

1172- *N.B.* (6-VIII-1898). Para consultar algo sobre la introducción de estos aparatos ANSOLA, Txomin: "El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una Aproximación", en *Bidebarrieta* (III, 1898), pp. 265-276. Ver Glosario.

Zamora de nuevo (1884-1887), Banda del Regimiento de Garellano (1887-1894). A esta última le sucedió la Banda Santa Cecilia (1894-1897), regresando la del Regimiento de Garellano más tarde (1898). De los tamborileros u otros instrumentistas que también contribuyeron a la amenización con su presencia no hemos localizado nombres propios salvo el temprano de Arzuaga ya comentado al comienzo del epígrafe.

A comienzos de 1898 la gerencia de los Campos Elíseos pasaba de la Viuda de Ibáñez a José Rojas que aportó sus propias novedades. Empeñado en adaptarlos a los tiempos impulsó la creación de una Academia y Club taurinos con capeas a la vez que hacía público su deseo de incorporar conciertos sacros a las actividades ya en marcha. El precio de un abono para los tres días de carnaval era de 3,03 Pesetas caballeros y 1,80 Pesetas señoras y anunciaba que seguirían los bailes a pesar de estar adentrados en la Cuaresma.¹¹⁷³



Fig. 178

En 1899 comenzaba a rumorearse cambios en las intenciones de los hermanos Chávarri propietarios de la finca que ante la rampante urbanización del Ensanche querían destinarla a otros fines con mayor rendimiento pecuniario. Previendo lo peor, gestores y asociados se prepararon para una posible retirada:

"La venta concertada de una gran parte de los pertenecidos del caserío llamado de "Manteca" en el Ensanche de esta villa entre los propietarios de dicho caserío y los arrendatarios de los Campos Elíseos hace suponer a muchos que los terrenos de "Manteca" van a ser destinados por los nuevos adquirentes a campos de recreo y de diversión y que los actuales de la calle Luchana donde tanto se ha bailado durante más de treinta años se urbanizarán por sus dueños los señores de Chávarri hermanos. El precio de venta de los pertenecidos del caserío de "Manteca" se nos asegura que es el de tres y medio reales por pie cuadrado."¹¹⁷⁴

Los rumores no quedaron en bulos ya que precisamente el año siguiente comenzaba la merma de la finca al edificarse la casa de pisos en la manzana que hacía esquina de Hurtado de Amezaga con la futura calle Bertendona a la que siguió el edificio que replicaba el nombre de los jardines pero con una finalidad distinta: Teatro Campos Elíseos (Fig. 178A y B). Aún así y todo, el baile dominical aguantó otra década en esa sede hasta que la apertura de nuevas calles la redujeron a una mínima expresión. Pero, en clave de no perder comba, cuando tocó trasiego de kiosco y trastos, la estrategia para

1173- *N.B.* (25-I-1898), (18/20/27-II-1898) y (7/25-III-1898).

1174- *N.B.* (23-XI-1899) y (6-XI-1899).

encontrar enclave de reinstalación fue una analogía de la conocida de "Mahoma y la Montaña", parecía clara la conveniencia de acumular sinergias.

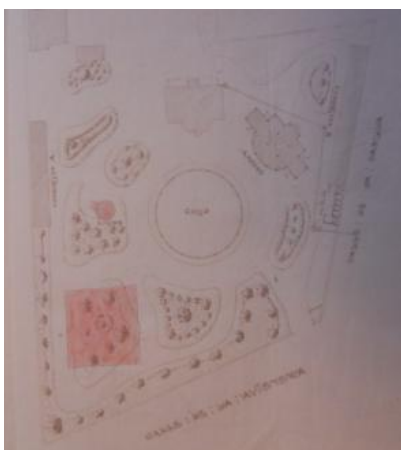


Fig. 179

O sea, en 1914 y bajo la tutela de Ernesto Ercoreca¹¹⁷⁵, futuro alcalde de izquierdas de Bilbao, se reubicaban en la confluencia de Autonomía con la misma Plaza de La Casilla (Fig. 179) tentando claramente a quienes se acercaran al baile dominical libre por ubicación y por todos los carteles que le había permitido colocar el Municipio por esquinas de la Villa¹¹⁷⁶ para anunciar las atracciones del día. Una vez asentados en menos de mil metros cuadrados, fueron dotados con estructuras parecidas a las que antaño poseyera: kiosco, pabellón cubierto, jardines, arbolado y cobertizos para ambigú y servicios¹¹⁷⁷ pero sin coso (que para eso se acababa de construir una nueva plaza de toros en Indautxu), todo ello iluminado con una instalación reciclada de los eventos del Arenal de las fiestas patronales de 1910 que yacía olvidada en un almacén, y que fue alquilada primero y enajenada después¹¹⁷⁸. Puede decirse que con el traslado de la empresa de bailes al nuevo punto se consumaba el mismo proceso de proletarización que había ido verificándose en sus usuarios.

Años después, en 1930, el goloso solar de La Casilla también fue objeto de venta para edificar casas. Empero, Ernesto Bengoa se apropiaba de la idea reproduciendo nombre empresarial y diseño de jardines para instalarlos con ligeras modificaciones en Basurtu, en los antiguos terrenos del ferial de ganados, justo en la esquina de la avenida actualmente llamada Sabino Arana (entonces Alfonso XIII) y Autonomía¹¹⁷⁹ (Fig. 180A y B, y 216B). En el transcurso de su última época, se bailaba con la música enlatada del gramófono y del piano de manubrio, este último una adquisición con cierta solera:

1175- Sobre la biografía de Ernesto Ercoreca puede consultarse VILLAR, Félix: *Recuerdos del Bocho*. Internacional Publishing Projects S.A., Las Arenas, 1984. Y también bajo la faceta de alcalde en AGIRREAZKUENAGA, Joseba & SERRANO, Susana: *Bilbao desde sus alcaldes*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2002, Vol. ¿?I, pp.

1176- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 298/69, 1915.

1177- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 598/8, 1914.

1178- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 385/11, 1916. Recordemos que las iluminaciones públicas eran cosa muy reciente.

1179- Pueden consultarse algunos planos del mismo en AHDB. Bilbao Ensanche, 112/69, 1935.

"Yo creo que fue en los Campos en donde se instaló una de las primeras discotecas de Europa. Se paraba la gramola y era el alegre *txistu* el que lanzaba al aire las más alegres *biribilketas*. Se paraba el *txistu* y comenzaba el "pianillo del Margallo" lanzando sus sones "pa bailar sobre un ladrillo". Debo decir que "el Margallo" y su manubrio fueron famosos y procedían de los antiguos jardines Campos Elíseos de La Casilla."¹¹⁸⁰

Dejamos el final de su historia oculto tras un grueso cortinón que quizás descorramos en otra ocasión.

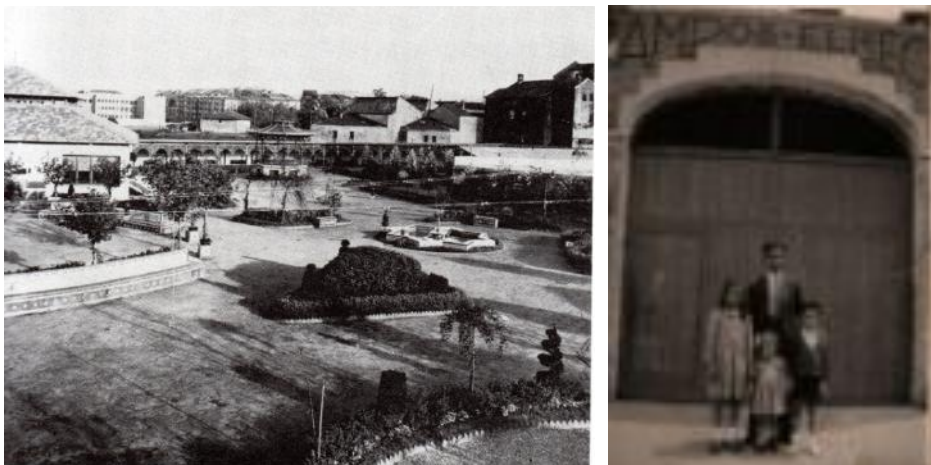


Fig. 180

Salón Gimnasio / Teatro Romea

El Salón del Gimnasio fue fundado en 1869 por un portugués llamado Paulino Charlén en pleno ascenso de las actividades "higienistas" en Bizkaia. Bien pronto se produjeron dos circunstancias que degradaron la posibilidad de éxito como local de entretenimiento y entrenamiento físico: la guerra que sobrevino el siguiente año y la desacertada ubicación del local en la calle La Laguna de los barrios altos. No obstante, el que estuviera radicado cerca de la Plaza de la Cantera en medio de uno de los barrios bandera de las clases subalternas -y por ello un tanto marginal respecto de sus potenciales usuarios como gimnasio- contribuyó positivamente a su habilitación para organizar bailes ocasionales por el propietario; la buena aceptación de tal destino hizo que fuera alquilado como salón en 1877¹¹⁸¹. Más tarde, en 1883, fue definitivamente adaptado para teatro multiusos, aunque, en la práctica, ya venían intercalándose entre las sesiones de baile obras menores de géneros variados como juguetes cómicos, zarzuelas de un acto, sainetes, compañías de cante y baile flamenco (Fig. 181), etc.

Ya dijimos en el primer capítulo que los barrios Atxuri-Encarnación y Bilbao La Vieja-San Francisco-Cortes-Zabala-Mirivilla eran los lugares de residencia del proletariado. No sin excepciones, a lo largo de esas dos franjas se yuxtaponían las casas de mancebía

1180- K-TOÑO FRADE: (1990), p. 84.

1181- VITORIA ORTIZ, Manuel: "La Gimnasia y los gimnasios en Bizkaia", en *Bidebarrieta* (II, 1997), pp. 224 y 226., y en CAVA MESA: (2000), p. 83.

sin llegar a la aglutinación que se produjo hacia 1920 en Cortes-Plaza de la Cantera¹¹⁸². Sin embargo, lo lóbrego del escaso alumbrado de gas y el ambiente sórdido de la zona del Romea en horarios tardíos se prestaban a incidentes de novela negra, como un sucedido precisamente entre dos inspectores de Orden Público. El desembrollo del suceso se dirimió a batacazos entre los palcos y enseñándose las pistolas en medio de una función probablemente porque mediaban entre ellos "resentimientos enquistados" que era como el Noticiero Bilbaíno justificaba estos sobresaltos en su código de estilo.¹¹⁸³



Fig. 181

Lo mismo que el Ayuntamiento de Bilbao regulaba con precisión el devenir de prostíbulos y meretrices viandantes, el Romea y antros del estilo eran tratados también con suspicacia por el consabido apego a la nocturnidad del local y clientela asidua. Tener a la autoridad escrutando por encima del hombro obligaba a esmerarse en ser cuidadosos y es por ello que ha quedado mucha documentación sobre peticiones de permisos de los gerentes del Romea para todo tipo de bailes en expedientes municipales aunque ello no les dispensara que algún desliz escandaloso lo llevara eventualmente al cierre por decreto.

Ya se va viendo que sobrevivir en un ambiente tan sofocante obligaba a trabajar con perspicacia y es por ello que se afanaban en incentivar sus bondades bien desde el lado de la calidad musical como desde los artistas que contrataba. Sirva como ejemplo el que en 1880 aireara en su publicidad que todos sus músicos del sexteto eran profesores del teatro Principal¹¹⁸⁴, o que en 1882 trajera a una de las mejores compañías de canto y baile flamenco del momento que, una vez visto su elenco, seguramente lo fuera¹¹⁸⁵. Por

1182- GONZALEZ GARCIA, Sonia: "La prostitución en Bilbao. Último tercio del s. XIX y primeros decenios del XX", en *Vasconia* (35, 2006), p. 227.

1183- AHDB. Fondo Judicial. JCR 4372/1, 1880.

1184- *N.B.* (30-X-1880). Unos comentarios sobre el pluriempleo histórico de los músicos bilbaínos y su relación con los barrios altos pueden leerse en BLASCO, Rogelio: "Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano", en *Bidebarrieta* (III, 1998), pp.330-331.

1185- *N.B.* (6-XII-1882).

otra parte, congraciarse con el cuarto poder obligaba a sus gestores a una generosa mano izquierda y pies de plomo:

"Anteanoche con motivo de ser víspera de la apertura del Salón Teatro del Gimnasio con el primer baile de la temporada, obsequiaron el propietario de la finca D. Paulino Charlén y el empresario D. Fermín Ugarte con una cena a varios amigos particulares y a los representantes de la prensa bilbaína. La cena fue exquisita y los brindis numerosos, entusiastas y cordiales. El Salón del Gimnasio ha quedado convertido en un lindísimo y espacioso teatro, a cuyo amplio escenario, foso y contrafoso se han aplicado todos los adelantos modernos de la maquinaria escénica. En el nuevo y lindo Teatro del Gimnasio las representaciones escénicas empezarán cuando termine la actual temporada en el principal, cuyo derribo, para la construcción de otro digno de Bilbao y en el mismo sitio, comenzará inmediatamente... Tanto el Sr. Charlén como el Sr. Ugarte se mostraron obsequiosísimos con los invitados."¹¹⁸⁶

"Con gran concurrencia se verificó anoche la inauguración del Salón Teatro del Gimnasio que ha quedado convertido en un verdadero y elegante teatro. La compañía [de zarzuela] es muy buena, gustando muchísimo según lo demostró el público con sus aplausos."¹¹⁸⁷

Por lo que respecta a la temporada de baile, la gerencia consideraba que comenzaba a finales de setiembre con los de disfraz, de máscaras y convencionales durando hasta el domingo de Ramos, cuando con el baile de Piñata se daba fin a la serie de los de Carnaval¹¹⁸⁸. Ese día el local se cerraba hasta el de Resurrección en deferencia al ya reducido precepto Cuaresmal de la Iglesia con la que tampoco convenía mantener contenciosos abiertos¹¹⁸⁹. En fiestas de Bilbao también los organizaba diariamente pero lo habitual es que ocuparan un segundo horario, tras el teatro o las variedades, en su segunda función de 10 a 4 de la madrugada lo que atraía noctámbulos y noctámbulas impenitentes sábados, domingos y festivos.

Un oportuno lavado de cara fue un paso más en la puesta en valor de este pequeño Coliseo en el intento de captar público al desaparecer temporalmente el Teatro Principal tras ser derribado. En breve, su gerencia era asumida por el mismo director de la banda que amenizaba La Casilla:

"La empresa del salón-teatro del Gimnasio ha pasado a manos del Sr. D. Federico García, previa la correspondiente escritura de cesión. Dadas las simpatías que este inteligente profesor tiene entre el público bilbaíno, y sus

1186- *N.B.* (6-XI-1882).

1187- *N.B.* (16-II-1883).

1188- *N.B.* (20-IX-1893).

1189- *N.B.* (10-III-1889).

conocimientos en el arte, es de creer que el teatrillo del gimnasio seguirá viéndose tan favorecido como desde su inauguración."¹¹⁹⁰

La Banda Santa Cecilia tenía una vocación socialista sentimiento imbuido por la Sociedad de Socorros de la que fue deudora originaria. Su director, Federico García, comulgaba con esta tendencia y, probablemente por ello, el local del Gimnasio solía utilizarse para asambleas y mítines obreros quizás en un intento de empatizar con unos vecinos doblemente apaleados por el trasiego de bohemios, buscones con posibles y busconas sin ellos, y por los ruidos y escándalos justo en los días en que normalmente no estaban obligados a levantarse a las cinco de la mañana. Esta actitud generosa, conciliadora y postulante se decantaba esporádicamente ofreciendo zarzuela para recabar fondos para instituciones benéficas como la Casa de Misericordia o el Hospital civil aunque probablemente eran condiciones compensatorias pactadas previamente con el Ayuntamiento.¹¹⁹¹

Al igual que hicieron los gestores de los Campos Elíseos, los del Salón Gimnasio publicitaron casi diariamente en prensa desde 1880 sus programaciones tanto de sus carteles artísticos de teatro en verso, lírico o de tablado flamenco, como sus horarios y novedades bailables, comienzos de temporada, bailes de carnaval y piñata, etc.¹¹⁹². Cuando estaba a punto de inaugurarse el Teatro Goyarre en 1885, el gestor del Salón Romea intentó romper una punta de lanza a favor del género chico al producir por su cuenta obras en vez de ser únicamente el empresario que contrataba una compañía de gira. Parece que esta vez el proyecto culminó con éxito temporalmente aunque pasado el furor volviera al "marasmo" habitual:

"Desde su inauguración no hemos visto tanta concurrencia como anoche en el Teatro Romea, donde se cantó por primera vez el *Bocaccio* que agradó extraordinariamente al numeroso público que llenaba casi todas las localidades del coliseo, colmando de aplausos diferentes veces a los artistas que tomaron parte en su interpretación."¹¹⁹³

1190- *N.B.* (1-III-1883). Federico García Amorrosta fue un músico, empresario y funcionario de la policía municipal. Su actividad en esos campos acaparó toda la segunda mitad del siglo XIX en Bilbao y han quedado muchos comentarios del aprecio que se le tuvo en la Villa. De él hay una temprana mención como violinista en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 84/167, 1854; y otra de su deceso en 1913 en ARANA MARTIJA, José Antonio: *Música Vasca*. CAV, Bilbao, 1987, p.185. En medio de ello lo encontramos como director de bandas de varios teatros: Nuevo, Romea, Goyarre, Banda de Música Santa Cecilia, empresario de teatros: Nuevo (1872-1875), Romea; y adaptador de música a todo tipo de agrupaciones.

1191- *N.B.* (20-IV-1885).

1192- Cuando en 1894 en "El Olimpo" introdujeron el patinaje como atracción novedosa para los adinerados, el "Romea" se afanó en remodelar su patio de general con el mismo fin ofertándolo en un tercer horario desde la mañana hasta las 4 de la tarde, *N.B.* (17-X-1894).

1193- *N.B.* (16-IV-1885).

La sonorización corría a cargo de una orquestina, normalmente un sexteto con músicos destajistas cuya dirección fue pasando por diferentes batutas. Federico García como hemos visto, fue uno de los primeros encargados en adaptar cualquier género de moda yailable, luego José Arilla acabando la década de los ochenta, José Martínez y Cipriano Rosaenz en los noventa; todos ellos un poco a salto de mata de la demanda musical que surgiera en el Bilbao del momento.

Debido a su régimen de actividades, el Teatro Romea estuvo sujeto a la cotización impositiva municipal que ya existía desde fecha tan temprana como 1878; este impuesto era la piedra de toque del sector siempre en discordia entre el fraude y la reclamación de rebajas¹¹⁹⁴. Aunque fue un local popular, su vida como teatro y sarao se finiquitó el 28-IV-1911 en que fue vendido por 40.000 Pesetas para travestirse en "Casa del Pueblo" del Partido Socialista¹¹⁹⁵. Curioso acto de desagravio para desvelados vecinos tras cientos de noches de jarana ajena a horas intempestivas. Años después fue demolido y se construyeron casas de pisos en su solar. Panegiristas de la vida bilbaína quisieron magnificar su trayectoria sugiriendo parangones de adamascados y deslumbres de una *belle époque* parisina de la que no llegó a ser siquiera coetáneo.¹¹⁹⁶

El Olimpo

Otro llamativo lugar de expansión que condensó todo el recorrido histórico de los Campos Elíseos pero en tan solo un sexenio fue "El Olimpo" (Fig. 182). Construido por Enrique Gana un millonario excéntrico de la Villa, fue inaugurado con un apoteósico baile el 22-VI-1893¹¹⁹⁷. De alguna manera fue ideado en copia de los Campos en cuanto a instalaciones pero se alejaba de él tanto en altura geodésica -ya que fiel a su título ocupaba un altozano artificial cerca de lo que hoy conocemos como "Ciudad Jardín"-, como en que servía para deleite de los hijos de los "dioses" adinerados aprovechando que muchos de ellos vivían a sus pies en la zona baja de Huertas de la Villa y Castaños repleta de hoteles y chalets. Recreémonos con lo que decía de él José de Orueta:

"Por aquel tiempo Enrique Gana hizo unos jardines en "La Salve" especie de Campos Elíseos que llamó "El Olimpo". Mientras los construía, hizo tal cantidad de paredes que le llamaron "Forrapeñas", pero a fuerza de forrar hizo de aquel terreno ingrato un lugar ameno y estuvo muy de moda siendo lo más interesante un *skating-ring* famoso donde patinó con ruedas toda nuestra generación."¹¹⁹⁸

Concretamente se refería a toda la generación de su mismo poder adquisitivo ya que como veremos a renglón seguido, las señoras cotizaban mientras que en los Campos Elíseos entraban gratis. Ofertaba lo siguiente:

1194- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro Índice de Acuerdos del Ayuntamiento. 4ª, 603/1, 1878, fol. 145.

1195- N.B. (28-IV-1911).

1196- ARANAZ CASTELLANOS, Manuel: *Cuadros Vascos*. Biblioteca vascongada Villar, Bilbao, 1969 [1904-1924], p. 100. RODA: (1954), p. 104.

1197- N.B. (22 al 26-VI-1883).

1198- ORUETA: (1929), p. 119.

"El Olimpo. Todos los domingos y días festivos desde las 3 de la tarde hasta el anochecer estarán abiertos estos amenos jardines aunque haga mal tiempo. Salas de patinaje, tiros al blanco y de bolos, columpios para niños y esmerado servicio de restaurant servido por el Sr. Scala con platos del día servidos a precios sumamente módicos. Precios de entrada: Señoras 15 céntimos; Caballeros: 25 céntimos."¹¹⁹⁹

Da muestras del poderío de Enrique Gana -que también poseía un buen paquete de acciones en la empresa del Tranvía Urbano de Bilbao- el que consiguiera que fuera construida una línea de tal medio de transporte que se aproximaba hasta su establecimiento facilitando su acceso¹²⁰⁰. Como otros locales del género se publicitaba en el anuario comercial de 1895 dentro de la sección "Espectáculos Públicos"¹²⁰¹. Contaba para la amenización de sus bailes con un sexteto bautizado como "La Sirena" aunque esporádicamente podía concurrir la banda de música Santa Cecilia u otras orquestas si la ocasión lo requería por contratarse para fiestas privadas, conciertos, banquetes de ingenieros o bailes distinguidos¹²⁰². De la amplitud de sus locales da muestra que en ellos se celebraron las oposiciones a director de la Banda de Música Municipal en 1894.¹²⁰³



Fig. 182

Tras una remodelación con la que se trataría de fidelizar y ampliar la concurrencia de otros sectores sociales, se confeccionaron brillantes programas para los carnavales de 1895 y 1896. Quizás con la misma finalidad empezaron a alquilarlos para los festejos con los que los socialistas celebraban el aniversario de la *Comune* de París estando documentados los de los años 1895, 1896 y 1899¹²⁰⁴. Pero aquellas expansiones que el monte de los dioses posibilitaba como patinaje, gimnasia, esgrima, bailes, laboratorio fotográfico de ferrotipias en dos minutos¹²⁰⁵ y ensalzamientos revolucionarios, pronto se

1199- *N.B.* (16-XI-1894).

1200- CAVA MESA, Begoña: *Historia del tranvía urbano en la villa de Bilbao (1884-1954)*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990, p. 38.

1201- LARRAÑAGA, Luis: *El libro de Bilbao y sus cercanías*. Imp. Antonio Apellániz, Bilbao, 1895.

1202- *N.B.* (22-X-1893), (5-II-1894), (22-X-1894), (13-XI-1894).

1203- *N.B.* (13-XI-1894).

1204- *N.B.* (2-V-1895), (27-IV-1896), (19-III-1899) y (29-IV-1899).

¹²⁰⁵ - *N.B.* (2-VI-1895).

irían al traste ya que el Noticiero Bilbaíno anunciaba en setiembre de 1899 un contundente golpe de timón para las instalaciones:

"Asegúrase que muy en breve comenzarán en el terreno que ocupan los jardines del Olimpo las obras para la construcción de un edificio destinado a enseñanza bajo la dirección de los religiosos hermanos de las escuelas cristianas."¹²⁰⁶

El Teatro Circo

El Teatro Circo de la Gran Vía, Teatro Circo de La Concordia o Teatro Circo del Ensanche, tres denominaciones para tres ubicaciones distintas, fue otro local que arrancó sus funciones en 1886 y tuvo mucho predicamento a finales del siglo XIX en Bilbao. Tras muchos años en la zona en donde se trazó la Gran Vía, en 1894, tras el derribo de sus destartaladas instalaciones, paso por una corta estancia en los terrenos del antiguo convento de La Concordia entre el edificio de la Sociedad Bilbaína y la Ría. Pero al construirse la estación del tren Bilbao-Portugalete fue desmantelado y fue reubicado cerca de los actuales Institutos centrales en Licenciado Poza en la antigua finca de Zumelzu en 1902. Quedó en los anales de la historia y tradición oral bilbaína por el trágico suceso que se produjo el 24-XI-1912 con resultado de 130 víctimas mortales tras la estampida que produjo la falsa alarma de incendio que llevó a su clausura.

Como indicaba su nombre, en realidad se programaban todo tipo de espectáculos desde los gimnásticos, ecuestres, géneros líricos en funciones enteras o por horas, cinematógrafo y cualquier otro como bailes, por supuesto. Una de sus características destacadas es que tenía orquestina propia y gustaba de destacar en la publicidad de prensa las bondades de su director: Ortega (1895), José Arilla (1897),... Pero en donde sobresalió sobremanera fue en la preparación de los bailes de carnaval y domingo de Piñata y todo su aforo resultaba insuficiente para acoger a una parroquia bullanguera y popular. Por poner un ejemplo, en 1898 comenzaba su andadura de bailes dominicales siendo otra posibilidad más de recreo para la población bilbaína como los otros locales del sector que aclamabaque la prensa.¹²⁰⁷

Salón El Recreo / Salón La Naja (1885) / Teatro Vega

Probablemente este local haya sido el más longevo de los dedicados al baile y espectáculos variados de Bilbao. Radicado en la calle la Naja nº 13, perduró desde los años 80 del siglo XIX cuando aún la calle Bailén solo era un proyecto, hasta 1974. Siempre reconvertido a merced de los tiempos, ocupó el escalafón de menor exigencia artística y de mayor escándalo y sicalipsis de la cartelera de la Villa. Pero hasta bien entrado el siglo XX, además de ser un madrugador cinematógrafo, programaba bailes

¹²⁰⁶- *N.B.* (7-IX-1899).

¹²⁰⁷- Resumen elaborado a partir de las informaciones recogidas en *N.B.*

(1/9/16.X.1887), (7-V-1894), (21-VI-1895), (28-X-1895), (9-II-1896), (22 y 28-I-1898), (21-IX-1898), etc.

dominicales en los que el organillo solía ser el sonorizador por antonomasia. En 1911, su propietario Pablo Vega, era multado por utilizarlo como reclamo publicitario:

“El piano de manubrio se tocaba en la fecha de la prohibición y de la imposición de las multas en la parte exterior e izquierda del pabellón cinematográfico y por tanto en sitio en que según el Art. 29 de las Ordenanzas Municipales están prohibidos esta clase de ruidos que pueden molestar al vecindario.”¹²⁰⁸

Otras sociedades de admisión pública o privada con programaciones de baile

Avaladas por la Ley de Asociaciones de 1887 que fue promulgada durante el Parlamento largo de Sagasta (1885-1890), el número de sociedades que fueron creándose aumentó exponencialmente en toda la Península. Nos referimos no solamente a las que servían para la confluencia de intereses de trabajadores tipo sindicatos o a las de ambiente religioso por dar dos ejemplos, sino a las específicamente recreativas, bien para élites, bien para las clases medias que empezaban a concretarse o bien de las clases populares que también se incrementaron ostensiblemente. Muchos autores describen el fenómeno del asociacionismo como algo que no es privativo de la península sino que se dio en todos los países del continente como un fenómeno idiosincrático de la sociedad de masas.

En nuestro caso particular sucedió otro tanto. Haciendo un pequeño repaso histórico en lo cercano, Agirreazkuenaga computa seis sociedades en Bilbao en 1869 de las cuales dos tenían relación con bailes y que se ha de suponer que los alternarían con los que programaban los empresarios del Teatro de la Villa para atraer público a sus locales¹²⁰⁹. En nuestra registro particular, solo entre las citadas en el Noticiero Bilbaíno en 1880 por celebrar algún baile contabilizamos siete: "Sociedad Liceo Bilbaíno", "Sociedad Capellanes"¹²¹⁰, "Salón La Amistad", "Círculo de la Unión", "Salón El Capricho", "Sociedad el Recreo", "Sociedad Artesana" y la "Sociedad El Sitio". Evidentemente, algunas fueron flor de un día y pocas de ellas consiguieron cuajar una andadura de años porque el desgaste para mantener una programación continuada elaborada por comisiones integradas por aficionados era muy grande.

Sin embargo, al margen de las que estaban sustentadas tras agrupaciones con referentes políticos o lobbies económicos cuyo calendario de eventos siempre era escueto pero periódico e inalterable, las otras fueron sucediéndose unas a otras reinventándose y reutilizando los mismos locales, a menudo. Durante la última década del s. XIX a sociedades como "Euskal Herria", "Sociedad La Amistad" o "Euskalduna", les sucedían otras como las importantes "Unión Vascongada", "La Confianza", la "Sociedad

¹²⁰⁸ - AHDB. Fondo Administrativo, Bilbao. R 254/10, 1911. Resumen elaborado sobre expedientes de AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 145/27; 2ª, 94/49; y 3ª, 171/94.

¹²⁰⁹ - AGIRREAZKUENAGA, Joseba: "Génesis de la sociabilidad urbana en el Bilbao de 1800-1876", en *Bidebarrieta* (II, 1997), pp 233-252. Bailes en el Teatro de la Villa en BASAS, Manuel, BACIGALUPE, Carlos & CHAPA, Alvaro: *Vida y milagros del Teatro Arriaga*. Laga, Bilbao, 1995, p. 32-34.

¹²¹⁰ - La "Sociedad Capellanes" organizó bailes hasta mediados de 1880. Copiaba el nombre de uno de los dos locales de baile popular más famosos del Madrid de la época junto a "El Elíseo".

Armonía" que se convertiría en el "Círculo Bilbaíno", "El Círculo de Comercio", etc. En 1894, el Noticiero Bilbaíno alertaba de que la veda estaba abierta y que se: "disputa[ba] por el elemento joven entre las sociedades de baile y círculos"¹²¹¹.

Había sociedades muy dinámicas capaces de programar una actividad mensual bajo el formato de "velada" y otras que directamente empezaban con lo que las otras acababan, con el baile, para lo cual se contrataba un grupeto de cuerda y se gestionaba la cuestión económica, entradas, publicidad y algo de restauración con una periodicidad semanal. Pero las "veladas", como decimos, mucho más laboriosas y en horario dominical de tarde y noche, de ocho a doce y más tardías, estaban necesitadas de colaboraciones externas y de esfuerzos personales de los socios que llegaban a convertirse en diminutas compañías de aficionados. Un brillante programa del año 1894 del "Círculo Bilbaíno" estaba constituido por: "Sinfonía"; el juguete cómico en un acto "Los diputados"; una pieza teatral titulada "Me conviene esta mujer" y "Fin de fiesta"¹²¹² que era propiamente el baile. Del mismo año y con un toque más lírico la "Sociedad el Centro" daba otra versión más de encargo y políticamente correcta de su velada, aunque el periodista omitía el previsto final:

"Con motivo de la elegante velada celebrada en la elegante Sociedad "El Centro" se vieron concurridísimos los salones de la misma a los que acudieron muchas y distinguidas familias. La parte musical no pudo ser más esmerada. Dio principio a ella el Sr Losada (Don Mario) que como lo hace siempre cantó con suma perfección la romanza de Tossi "*Povera Haorma*" con la que arrancó muchos y nutridos aplausos. El segundo número del programa lo bordó la bella Señorita Concepción Gómez la que ejecutó en el piano con suma maestría y elegancia un "*Capriche Elegiaque*" de Gotschalk y la "Perla andaluza" de Oscar de Cinna a cuya finalización recibió de manos de un socio un precioso bouquet regalo de la Sociedad El Sr Menchaca lució sus preciosas facultades y su delicadísimo gusto en la romanza de Rotoli "*Ho sognante*" que la dijo como debe decirla un artista de su talla. Terminada la primera parte del programa y después de un pequeño descanso dirigió la palabra a los asistentes el Sr. Arluciaga acerca del tema "La influencia de la familia en la sociedad". El Sr Arluciaga que tuvo verdaderamente emocionado al auditorio recibió al final los plácemes de todos. Terminado el "*petit lunch*" con que fueron obsequiados los señores dio principio a la tercera parte del programa el Sr. Losada con la melodía de "*Borrei*" luciendo sus facultades de buen cantante. La Señorita Concepción Gómez volvió a lucirse en el bonito "Vals" de Godart y en el "*Saltarello*" de Dupato así como el Sr Menchaca en la romanza titulada "*Perche destarmi*" escuchando ambos largos aplausos. Acompañó al piano el Sr. Larrea con su acostumbrada maestría. La velada acabó a las doce."¹²¹³

¹²¹¹ - N.B. (5-XI-1894).

¹²¹² - N.B. (14-I-1894).

¹²¹³ - N.B. (4-VI-1894).

Esta misma explosión del asociacionismo no fue privativa de zonas urbanas o industriales ya que alcanzó a toda la geografía vizcaína. En muchos pueblos se fueron fundando Círculos y Casinos políticos republicanos, tradicionalistas y liberales y muchas sociedades recreativas con una vocación bastante menos tertuliana y más lúdica. Sobre todo en los pueblos costeros los ritmos de sus actividades vinieron dados por la estacionalidad en función de los afortunados veraneantes concurrentes mientras que en otros casos eran agrupaciones que congregaban a los jóvenes de familias pudientes de la zona o asociaciones de obreros agrupados por afinidades.

Dentro del intervalo 1880-1900 se programaron bailes esporádicamente en el "Casino Algorteano" desde 1880, en el Casino de Plentzia" desde 1887, en la "Sociedad La Unión" de Portugalete desde 1887, en el "Casino de Las Arenas" desde 1888, en la "Sociedad Deusto" desde 1889, en el "Casino Orduña" desde 1890 en donde también germinaron otras sociedades como "La Amistad" o "El Oasis". Hacían lo propio la "Sociedad Gallarta" en 1890, la "Sociedad Recreativa Erandio" en 1893, "La Fraternidad Mundaquesa" en 1893; en 1894 arrancaban el "Casino Bermeano", la "Sociedad Recreativa de Lekeitio" con su compañía de aficionados al teatro, la "Sociedad Recreativa de Las Arenas", la "Sociedad Zalla" y la "Sociedad Juventud Bermeana". Así sucesivamente aparecen en la documentación la "Sociedad La Tertulia" (Gorliz 1895), la "Sociedad Recreativa de Llodio" (1895), la "Sociedad Recreativa de Mendexa" (1895), la "Sociedad Lemona" (1896), la "Sociedad Balmasedana" (1896), la "Sociedad Barakaldesa" (1896), el "Casino Arceniega" (1898), la "Sociedad La Vizcaya de Sestao" (1898), la "Sociedad La Guirnalda" (Barakaldo, 1898), el "Círculo Recreativo Arrigorriaga" que llegó a programar teatro y fue el germen de la banda de música local ¹²¹⁴, etc.

Dos instituciones encopetadas con escaso pero recurrente calendario de bailes fueron la "Sociedad El Sitio" y la "Sociedad Bilbaína" ambas con destacadas funciones de representación en Bilbao. La primera, estandarte del liberalismo en la Villa, se encaramó a su nueva sede de Bidebarrieta en 1890 lo que no le había privado de pianista entretenedor (1888) en su anterior ubicación. La segunda se acomodaba en la suya en 1913 en el Ensanche de Abando como un símbolo de su cornucopia en la nueva Jauja y sinónimo de la opulencia y poderío de sus asociados para poder mirar por encima del hombro a la anterior y al edificio municipal de paso sin ser inoportunos. Tres o cuatro fechas al año eran suficientes para mantener esa tensión representativa a través de la socialización bailada en el mejor de los casos que abarcan todo el periodo estudiado: carnavales, en torno al 2-V, fiestas de Bilbao y navidades. También podían convocarse por motivos extemporáneos como visitas reales y de otros personajes públicos como ministros, y por motivos protocolarios ocasionales. ¹²¹⁵

¹²¹⁴- Una vez más nos abstenemos de citar los ejemplares del Noticiero Bilbaíno en donde se mencionan estas agrupaciones para no saturar lo ya abultado de las Notas.

¹²¹⁵- A cuenta de la cuestión de los bailes en estos cenáculos se hacía patente la áspera socialización de esta casta desde los escuetos pero interesantes comentarios de MAZAS: (1918).

A pie de calle las oportunidades de escuchar música y aprovechar para echarse un baile no fueron muy infrecuentes porque Cafés preparados para estos fines los hubo abundantes. Las programaciones de cuadros flamencos estaban relegadas a las zona de Bilbao la Vieja, San Francisco y calles adyacentes y podían acabar en saraos colectivos y prohibiciones por escándalo¹²¹⁶. Enumeramos unos pocos: "Café La Victoria" (1880), "Café el Recreo" (1882 - 1899), "Café La Paz" y "Café de Cayo" (1887), "Café Las Cortes" (a partir de 1893), "Café La Alegría" (1894), etc. Pero muchos otros en estas ubicaciones o por el resto de la Villa y Ensanche ofertaban conciertos de música con fines de fiesta bailados. También varios de ellos tuvieron pianista entretenedor o grupetos musicales contratados por largas temporadas como el "Café El Brillante" (1892-1895...), el "Café La Concordia" (a partir de 1894) o el "Café Barrera" (a partir de 1898), etc. Su lista es muy extensa y a algunos de ellos les ha concedido Bacigalupe su ración de detenimiento.¹²¹⁷

Los Balnearios

Aunque en otro lugar ya hablamos de los balnearios, una característica colateral a la bondad salutífera que suele pasar inadvertida cuando se habla de ellos es que fueron un circuito musical de consumo estacional¹²¹⁸. Sin ir más lejos, el de Larrauri llegó a congregarse una pequeña orquesta de cuerda entre sus usuarios en algún momento¹²¹⁹, y el de Zaldibar atrajo hasta al mismísimo Caruso. Un alud de anuncios en prensa prologaba la temporada de baños y, como reclamo, además de las propiedades científicamente comprobadas de sus aguas, servicio y paisaje, alababan las comodidades del "salón de estar, de música y baile"(Fig. 183A y B)¹²²⁰. Los almacenes de música y venta de instrumentos, avisados por dar salida a sus mercancías, ofertaban para esta clientela específica de élite pianos con buenas cualidades sonoras en venta o alquiler por temporada.

¹²¹⁶- Una de tantas prohibiciones en *N.B.* (16-VIII-1895): " El Sr. Gobernador Civil ha dado orden para que se suspendan las funciones de *cante* (sic) en todos los cafés donde actualmente se celebran".

¹²¹⁷- BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: Del Romanticismo a la Belle Epoque*. Café Baque, Bilbao, 1995; *Cafés parlantes de Bilbao: Del Gobierno de la República a la Dictadura de la televisión*. Café Baque, Bilbao, 1998; *Cafés parlantes de Bilbao: De lo que no se dijo y había que decir*. Café Baque, Bilbao, 1998. Bacigalupe no engaña al destapar en cada caso la mínima porción de rigor y la textura de anovelamiento del resto.

¹²¹⁸- *N.B.* (30-VII-1880): " El domingo por la noche, terminado el concierto de la galería balnearia de Las Arenas, saldrán los profesores que componen el sexteto que viene dando aquellos conciertos, para los baños de Santa Águeda, donde se proponen dar uno en la noche del lunes y otro al día siguiente. Desde Santa Águeda se trasladarán a Elorrio y a Urberuaga. Están, pues, de enhorabuena los bañistas y veraneadores que se encuentran en dichos puntos."

¹²¹⁹- XX.: *Mungia. Herri baten aldiuneak*. Edit. Iparraguirre SA, Bilbao, 2007, p.123.

¹²²⁰- Por ejemplo, cuando se estaba construyendo el de Larrauri, *N. B.* (8-VIII-1894), o el espacioso salón de baile del de Artea, en *N.B.* (21-VIII-1894). Vislumbres de cómo se entendía este ambiente en la época en "Sección literaria: sobre la vida en los balnearios", en *N.B.* (25-IX-95).



Fig. 183

A través del anecdotario literario de la prensa de aquel tiempo parece traslucirse una relación neogalante con la música que va más allá de presentar en la sociedad termalista a los vástagos en acción. Aunque ciertamente acumularían méritos si iban destacando en su formación pianística del conservatorio madrileño o en algún otro italiano si eran cantantes, a la vez que sonorizaban y entretenían las melifluas tardes veraniegas, era en los bailes nocturnos donde reproducían aquellos patrones funcionales. La velada nocturna en presencia de los progenitores servía para ejercitarse en rigodones, lanceros, mazurcas, polkas, cotillones y otros géneros de moda y de esta guisa se descargaban del hastío generaciones jóvenes poco necesitadas de sulfurarse la piel o de hidratarse estómagos. Posteriormente, una vez repuestas y entroncadas las familias en el calendario central del año, aquellos ensayos y dispendios eran amortizados vía sociedades recreativas o eventos de postín. Son ejemplos de aquellos ejeercitamientos lo que trasladaban Vicente Arana desde Zaldibar y el ocasional corresponsal del Noticiero en sus crónicas sobre el establecimiento de Areatza (antiguo Villaro) primero y después sobre el de Urberuaga de Ubilla (Fig. 183B y 185) todos ellos en Bizkaia:

"Balneario de Zaldibar. Es de los hermanos Gortazar. Una Banda de música militar toca en el parque dos veces a la semana. En el salón, que es espléndido, en donde nos reunimos antes y después de la cena, reina la mayor animación y la más encantadora cordialidad. El baile y los juegos de prendas y sobre todo las piezas de música clásica que la hermosa señorita Doña Asunción Delgado toca en el piano con exquisito gusto y con singular maestría hacen que las horas transcurran con asombrosa rapidez."¹²²¹

"El salón de baile se ve todas las noches muy animado. Al son del piano se baila de largo hasta altas horas."¹²²²

"Después de cenar gran baile en el hermoso salón del establecimiento como todas las noches."¹²²³

Como entre su clientela solía haber músicos y cantantes, en seguida se improvisaba algún concierto espontáneo o se contrataba a otros profesionales de gira por las capitales aledañas. El relajo podía convertir en fiesta cualquier oportunidad como sucedió en el de Zuazo el día de la fiesta del pueblo en 1894 y el año siguiente:

¹²²¹ - N.B. (28-VIII-1882).

¹²²² - N.B. (4-IX-1894).

¹²²³ - N.B. (12-IX-1894).

"A las ocho vinieron los gaiteros de Salinas de Añana y entraron en el parque tocando una alegre diana entre el disparo de infinidad de cohetes. Hubo misa, partido de pelota y por la tarde a las cinco comenzó de nuevo a oírse la gaita y se improvisó un baile con cohetes y globos, función que duró hasta muy entrada la noche."¹²²⁴

"Balneario de Zuazo. El barítono de la Zarzuela de Madrid Sr. Beso que a su llegada estaba molesto de la garganta ha ofrecido una buena sesión de canto para despedida como prueba del buen resultado que ha obtenido con estas aguas. Para hoy tenemos concierto de arpa y para el final piezas bailables."¹²²⁵

En otros casos, como en Elorrio, incluso estando rodeado de personalidades musicales, el mismo director era el factótum musical por excelencia:

"Sección literaria. Baños, tumbas, fiestas, solomillo... En las Delicias se ha bailado, se ha antañado.... El director (un bilbaíno) Joaquín Velilla, sentado al piano toca, canta, horas y horas cuanto le piden y lo hace admirablemente y pasa con suma habilidad de la divina "Siciliana" de Mascaguy a las coplas de "Las cigarreras", de un *zortziko* de "Los Hugonotes" o de unas peteneras a los saladísimos responsos "Para el rico y para el pobre". [Eran asiduos clientes] el pianista José Tragó, su discípula Dolores Zebaran y bailadores de renombre..."¹²²⁶

Como colofón va un extracto de un buen conocedor de este tipo de veraneos, José de Orueta recordando esos tiempos y ensalzando el cariz de la juventud:

"Los balnearios. Después de esas veladas [en los salones de espectáculos de los balnearios con cantantes, prestidigitadores o hipnotizador...] había baile y los rigodones, mazurcas, polkas y vales los mejores y más valiosos mediadores en nuestros tanteos y amoríos; Zaldibar el más aristocrático..., Villaro [Areatza] y Arteaga [Artea] eran más antiguos y populares, pero muy frecuentados, Markina,..."¹²²⁷



Fig. 184



Fig. 185¹²²⁸

¹²²⁴- N.B. (1-VII-1894).

¹²²⁵- N.B. (20-VII-1895).

¹²²⁶- N.B. (27-IX-1895).

¹²²⁷- ORUETA: (1929) pp. 92 y 95.

¹²²⁸- Esta foto y la Fig. 207 muestran dos vistas del Balneario de Urberuaga de Ubilla (Bizkaia) hoy en completa ruina.

Un balneario que destacó especialmente por su actividad musical fue el de Las Arenas (Fig. 184). Las imágenes de la época muestran un paisaje de costa arenosa con muy pocas edificaciones entre las que sobresale imponente la galería balnearia que tiene que competir con Portugalete y Santurtzi por la clientela. Tenía a su favor la entonces amplia playa y el tranvía y tren que la comunicaban con Bilbao. Desde sus primeros tiempos contrataba una banda particular de música para el baile de su salón que acabó actuando en el exterior los domingos como elemento amenizador y de atracción para el público antes de que el patronazgo de esa actividad recayera en el Ayuntamiento de Getxo.¹²²⁹

Por si no fueran pocas las oportunidades comentadas para ejercer la danza sin subirse a un escenario como artista, cabe reseñar que había en Bilbao otros locales privados que figuraban como "casas de baile" ubicadas en pisos distribuidos por la ciudad. Algunas de ellas publicitándose como academias para pazguatos coreográficos, quizás también encubrieran otras finalidades como favorecer el encuentro entre sexos. En este sentido, las "casas de mancebía", con dedicación específica a esos tratos, fueran de 1ª, 2ª o 3ª, siempre completaban su oferta global con manubrios, pianos mecánicos, pianistas u otros músicos en directo para que dar un empaque general de entretenimiento.¹²³⁰

Gazte-Leku

Llegados al final de este repaso a los espacios de baile bilbaínos por antonomasia de finales del siglo XIX y comienzos del XX queremos hacer una aclaración respecto a uno de ellos del que nos llegaron referencias orales directas de muchas personas nacidas desde 1915 en adelante que, por supuesto, tienen su correlato en textos más modernos. Se trata de la empresa que se llamó "Jardines de Recreo" conocida popularmente como *Gazte Leku* (Fig. 216A). Quienes los frecuentaron los recordaban así junto al resto del panorama bailable en un horizonte muy próximo a la guerra civil de 1936:

"En invierno [rondábamos] cines y bailes..., Los Campos Elíseos, Casino de Artxanda, *Gazte Leku*, *Coliseum* (que anteriormente se llamó "La Terraza") y los jueves los famosos bailes organizados por la "Juventud Bilbaína" con sede en la calle de Santa María."¹²³¹

"Solo había ocasión de ejercitar tal pasatiempo [el baile] en lugares abiertos: el de La Casilla ("El Casillón" como era llamado), el de los Campos Elíseos (jardines situados allá por la calle Autonomía) y el de *Gazte Leku* (detrás y encima del Ayuntamiento). Cada uno tenía su público específico: "El Casillón"

¹²²⁹- *N.B.* (24-VI-1880), etc.

¹²³⁰- Hay cita de una de las primeras instalada en la calle de La Fuente en *N.B.* (6-II-1896). Afloran las segundas en numerosos pleitos incoados por molestias y ruidos continuados que tales actividades generaban así como propase en los horarios. Un ejemplo de esto último puede consultarse en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 403/74, 1899: "El Alcalde de barrio de Bilbao La Vieja responde a una queja de varios vecinos porque en la casa de tolerancia sita en el nº 11 tocan el piano de manubrio hasta las doce de la noche".

¹²³¹- K-TOÑO FRADE: (1976), p.30.

lo era de “chachas” (dicho sin ningún sentido peyorativo) y soldados rasos, principalmente. Los “Campos” de personas que ya habían sobrepasado los veinte años e incluso los treinta; para nosotros, mocosos, que comenzábamos a vivir, era coto vedado. Y el tercero *Gazte Leku* disfrutaba de nuestra exclusiva predilección.”¹²³²

Nuestra intención con las citas es, simplemente, ubicar lugares y descripciones en el tiempo dada la imprecisión que siempre ha rodeado a dichos locales aprovechando las percepciones memorizadas por unos ojos jóvenes sobre lugares que reseñaremos ampliamente. El *Gazte Leku* fue promocionado por el empresario Felipe de la Villa y diseñado como espacio abierto de baile con dos pistas, kiosco, bar, barracas y servicios en un proyecto que fue registrado en el Ayuntamiento de Bilbao en 1931 y suponemos que entraría en funcionamiento para el otoño de 1932¹²³³. Nos queda, por tanto, ya lejano de nuestro ámbito de estudio para esta ocasión.

Conclusión

Si tenemos en cuenta que Bilbao concentraba en 1880 una población de 40.000 personas, en 1892 cerca de 60.000, en 1900 sobrepasaba los 80.000, en 1910 unos 90.000 y en 1920 se aproximaba a los 120.000, esta amplia oferta que supone el listado anterior habla de una estratificación de la sociabilidad del tiempo de ocio bailado en este caso que se culmina definitivamente en una ciudad que triplica su población en 40 años. Esos ámbitos que iban desde la destajista plaza del baile dominguero hasta el reservado salón de Ayuntamiento para bailes privados que aguijonearía a los sectores populares incentivando una reventada popular, pasando por el tugurio de mala nota o la sociedad exclusiva, representaron un abanico de realidades muy diferentes a la imagen monolítica que escritores como Hormaeche, Ruiz de la Peña y tantos otros quisieron vender preñada de igualitarismo bailado y focalizado en un *Aurresku* de plaza o calle muy testimonial, endémico y moribundo.

Estos son antecedentes próximos de una estructura jerarquizada para el ocio que se implantó definitivamente con ambientes elitistas como el Kursaal en Donostia, El Club Náutico y el Hotel Terminus en Bilbao, el Hotel de Txatxarramendi en Sukarrieta, en un extremo, y el Teatro Vega y los garitos y bulines de San Francisco, Cortes y Mirivilla, por el opuesto. Entremedias, una extensa oferta de locales y sociedades conformaba un muestrario rotundo y mutable distribuido por edades, precios de entrada y atractivos volubles en cuanto a decoración, ambiente y programaciones según las modas. Muchos de ellos elongarían su actividad hacia el futuro perdurando hasta la arribada de las influencias del mundo de la contracultura en 1970, y en algún caso más allá, hasta comienzos del siglo XXI.

Pero desde otro punto de vista más transversal que consideramos sobremanera, nos tropezamos con la cuestión de la frecuencia en la repetición del baile. Se ha de inferir que en una plaza pública o en una sociedad privada en donde la periodicidad de los

¹²³²- GOMEZ TEJEDOR: (1993), p.79.

¹²³³- AHDB. Bilbao Ensanche. 101/70, 1931-1934.

encuentros bailados fuera semanal, había, consustancialmente, no solo una afición sino una sociabilidad más entretejida en la que se forjarían lazos amicales, matrimonios y proyectos colectivos tanto para el ocio como para la vida laboral. En cualquier caso, los momentos del año en los que la oferta presentaba picos eran, previsiblemente, Carnavales, hacia el comienzo de mayo y desde San Juan hasta finales de agosto en que se aglutinaban muchas de las romerías patronales veraniegas. Como decimos, a esta característica de la periodicidad le daremos una importancia crucial correspondiente con lo que ya se ha practicado en el Modelo de amenización y a lo largo de la investigación.

4.2.2 Una narrativa del desalojo Albia-La Casilla. La ideología expansionista sectaria de clase.

4.2.2.1 El dipolo Abando-Bilbao

Abando y Bilbao, anteiglesia y villa, aposentadas en márgenes opuestas del Nervión, izquierda y derecha respectivamente, escenificaron un desencuentro de siglos defendiendo intereses contrapuestos en el Señorío de Vizcaya. En esta pugna también participó la anteiglesia de Begoña y, en menor medida, Deustu por su situación algo más alejada. Pero sin querer ir muy atrás en ese pasado de pleitos que tiene sus especialistas concienzudos, solo nos fijaremos en algunos de los asaltos finales del contencioso que culminó en que la Campa de Albia pasara a ser Bilbao para hacer nuestra propia composición de lugar aunque sea fraccionada y topográficamente interesada.

Aquel antiguo Bilbao nuclear quedaba circunscrito al actual Casco Viejo y esa estrechura de terreno constreñía la pujante actividad artesanal y comercial que venía desarrollándose a lo largo del siglo XIX con la exclusividad de la explotación portuaria de ambas márgenes. Aproximándose al siglo XX, la escasez de parcelas edificables agudizó el problema de dar cabida en su término municipal a la avalancha inmigratoria que acudía en busca de una subsistencia menos penosa que en sus lugares de procedencia. En la búsqueda de una respuesta a aquel problema que cíclicamente se ponía en evidencia, urbanistas visionarios como Alejo Miranda ya se percataron en 1802 de que podría ser más idónea la ubicación de Abando -en comparación con Bilbao- como sede de un augurado comercio prospero.¹²³⁴

Los sucesos políticos de esa centuria fueron paralizando o activando periódicamente los proyectos agregacionistas según el vaivén de las distintas sensibilidades políticas en el poder central, más o menos proclives a los intereses de los influyentes comerciantes de la Villa¹²³⁵. Pero la inminente llegada en 1864 a la estación de Abando del tren Tudela-

¹²³⁴ - En ASTIAZARAN ACHABAL, Maia: "Una propuesta de Alejo Miranda para habilitar el comercio de Bilbao en Abando", en *Bidebarrieta* (II, 1997), pp. 135-143. Se avanza un proyecto de 1802 que contemplaba la edificación de una nueva ciudad en Abando con todas las mejoras que suponría frente al Bilbao nuclear de entonces.

¹²³⁵ - VILLABASO, Camilo: [Fuente desconocida, quizás algún periódico de la época] (25-IV-1857). "Hoy [que] germina en la mente de muchos de nuestros convecinos la idea de la anexión de Bilbao y Abando, creemos oportuno tributar un recuerdo de gratitud al distinguido patricio que concibió primero este pensamiento, al honrado vizcaíno que sacrificó su vida en aras de las instituciones y prosperidad vasca. Aludimos al nunca bien estimado D Simón de Zamacola...". Extractado del blog de César Estornés: <http://www.elblogdecésarestornés..>

Miranda-Bilbao -concesión otorgada a una sociedad de empresarios vascos como Epalza, Olagibel, Abaitua, Urigüen y otros en 1857¹²³⁶- que uniría Bizkaia con la línea Irún-Madrid, recrudesció la presión de estos sectores sobre el gobierno de Madrid que dispuso un Decreto Ley de anexión lisa y llana. Nuevas diferencias de redacción provocaron su retraso aunque de su remoción surgió el Proyecto del ingeniero Amado de Lázaro en 1861 que ya incorporaba todo un argumentario a favor de la ampliación de la Villa con su arsenal de planos y nuevos diseños de límites jurisdiccionales concretos. No obstante el revuelo y descontento general que produjo este proyecto, fue tomado como base para el estudio definitivo de diseño del Ensanche que sería presentado por Achucarro, Alzola y Hoffmeyer en 1873. Antes de ello los bilbaínos ya habían conseguido la connivencia del Gobierno de la Nación y el expolio¹²³⁷ a Abando y Begoña se hizo efectivo por Real Orden en un acto posesorio a fecha del 2-IV-1870 ante la protesta de sus alcaldes respectivos.¹²³⁸

Con este mordisco Abando no solamente perdía las vegas más suculentas sino, además, el edificio consistorial y su espacio de representación pública y de socialización bailada por antonomasia: la Campa de Albia, aunque mantenía su fábrica y parroquia San Vicente de Abando por mor de su distinta jurisdicción. En el plano económico se le desligaba definitivamente del control sobre los arbitrios del terreno desgajado en vistas de su pronta edificación y, volatilizaba la histórica pretensión de explotar los muelles de su margen de Ría que tan vehementemente llevaba siglos blindando el Consulado de Bilbao para sus comerciantes. A partir de ahí, el advenimiento de la última guerra carlista (1868-1872) con las secuelas de ruina económica y humanas consecuentes, retrasaron la urgente reconstrucción de símbolos tan emblemáticos para el municipio de Abando en otro emplazamiento.

"En el Bilbao de 1892, los grandes propietarios, una de las fracciones de la burguesía urbana, considerados bajo ese término los 177 que poseían más de 10.000 Ptas. de rentas brutas, no solo eran poseedores del 57,4% de las rentas producidas por los inmuebles, sino que les pertenecían el 35% del número total de fincas de la ciudad. Ahí entraban, desde luego, todos (los) inmuebles de gran valor de la Villa, pero también una parte relevante de los de menor categoría,

¹²³⁶- ALZOLA MINONDO, Pablo: *Monografía de los caminos y ferrocarriles de Vizcaya*. DFV, Bilbao, 1898, p. 100.

¹²³⁷- "Expolio": Despojo con violencia o iniquidad (maldad, injusticia grande); REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Diccionario esencial de la lengua española*. Espasa SA., Madrid, 2006.

¹²³⁸- De la época hemos consultado a GUIARD, Teófilo: "La Villa de Bilbao", en ECHEGARAY, Carmelo: *Geografía general del País Vasco-Navarro. Provincia de Vizcaya*. Alberto Martín, Barcelona, 1921, pp. 611-620; Y más exhaustivamente a GONZALEZ PORTILLA, Manuel (Dir.): *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Fundación BBV, Bilbao, 1995, p. 402. Entre las páginas 345-444 de este volumen se hace un profundo estudio sobre los antecedentes, las tensiones y conflictos generados por el proceso de la Anexión de Abando, la estructura de la propiedad del suelo y la distribución por clases sociales, distritos y tipos de edificaciones.

distribuidos por todos los distritos y niveles de renta. Incluso, limitándonos al restringido grupo de los 76 propietarios con más de 20.000 Ptas. de rentas brutas, resulta que su 37,2% sobre el valor monetario suponía el dominio del 22% del total de las fincas."¹²³⁹

"Se vislumbra una toma de posiciones iniciales [por parte de las familias vinculadas al comercio] en el área con más futuro de la ciudad, que puede interpretarse como un primer paso, previo a la posterior entrada masiva de personas y capitales vinculados al desarrollo industrial y minero. Fueron ellos quienes terminarían por hegemonizar la propiedad en la ciudad y toda su área de influencia durante el periodo inmediato."¹²⁴⁰

Consultando expedientes y el texto seminal de las citas anteriores, parece seguro que durante las décadas que mediaron entre el fin de la primera guerra civil y 1880 se dio en la anteiglesia de Abando un desplazamiento del sustrato nativo. Los ricos comerciantes de Bilbao en un movimiento de búsqueda de aires saludables e inversiones más rentables aún recrudecieron ese diástole usurpatorio mediante la compra de fincas y la construcción generalizada de "Villas, Chalets y Hoteles" de las que años después se desprenderían multiplicados sus rendimientos. El nacimiento y engrosamiento del nacionalismo y socialismo en los años finales del siglo en Bilbao no fueron ajenos a la percepción por esos colectivos de los tejemanajes del sector plutocrático en su desmesura por el reparto del pastel especulativo del Ensanche a imitación de la impunidad con la que sin arredro alguno se afanaban en amasar enormes fortunas en los sectores mineros e industriales mientras que unas plusvalías desmesuradas sentenciaban a un mantenido descalabro a las clases proletarias.

Suponemos que también tuvo relación con esa germinación la arraigada vivencia plebeya de sentirse consternados, atrapados y, finalmente, contagiados por las oleadas de cólera, tuberculosis y tifus que iban asolando la península -y más intensamente Bilbao, con unas condiciones de salubridad nefastas y un hacinamiento de su población opresivo- que observaban impotentes cómo gran parte de aquellas familias pudientes emigraban lo más lejos posible para salvarse de la tumba¹²⁴¹. A su regreso idearon un nuevo asentamiento más exclusivo en los acantilados y arenales costeros de Getxo dando la espalda no solo a los conciudadanos sino a aquellos solares que recalificados pian, piano producían enormes rentas en su explotación inmobiliaria.

En sus luchas internas por la ostentación del poder, el golpe de mano de la nueva generación de industriales y "mineros" frente a la antigua de comerciantes se materializaba, más que simbólicamente, cuando sus testaferreros en el Consistorio repercutían vía decretazo inamovible a aquellos con el famoso "impuesto de los huecos" frente a un inexistente impuesto sobre los capitales y factorías¹²⁴². Visto desde la distancia en el tiempo, el "Gargantúa" que paseaban por las calles tirado por bueyes

¹²³⁹- GONZALEZ PORTILLA: (1995), p. 402.

¹²⁴⁰- GONZALEZ PORTILLA: (1995), p. 411.

¹²⁴¹- Y así lo contaron en sus escritos con la mayor despreocupación y espontaneidad.

¹²⁴²- N.B. (6-III-1899). Algo más adelante se tratará este asunto.

(Fig. 186) más parece una cortina de humo y una metáfora propia del insaciable tipo bilbaíno vestido con levita y chistera afín a las camarillas que detentaban el poder que a la de un aldeano con boina, blusa y jubón de la época.



Fig. 186

4.2.2.2 La expulsión del "Paraíso de Terpsícore"¹²⁴³

“¡Oh aquel Bilbao de 1874, cuando eran estradas festoneadas de zarzales con sus rosas silvestres, las que hoy son calles del Ensanche! ¡Aquel Bilbao de la plaza de la República de Abando, de la plaza de Albia adonde solía ir los domingos a presenciar los corros de baile aldeano!”¹²⁴⁴

Con estos visos de nostalgia recordaba Unamuno cincuenta años más tarde sus andanzas infantiles en vísperas del advenimiento de una guerra y de tantos otros cambios próximos a suceder. Planeaba sobre este recuerdo compartido por compadres de aquellas generaciones que se posicionaron en bandos enfrentados, la herida de la pérdida de los fueros y el sueño imaginado de un tiempo idílico anterior pletórico de inocencia, paz, bonanza económica y social, e hidalguía universal que autores varios definen como "Paraíso Foral" pero que nunca fue. Por de pronto, para los aficionados al baile comenzaba el año de 1880 con un contundente anuncio en la prensa:

"La romería que desde tiempo inmemorial se ha venido celebrando todos los días festivos en la antigua plaza de Albia se ha trasladado desde el día 1º de este año a los terrenos del Ensanche, al espacio de terreno destinado para mercado (Fig. 187A y B)... Los árboles que se han derribado en la plaza de Albia al comenzar las obras para la formación de jardines no tienen relación con estas obras sino con la apertura de una nueva calle en aquel sitio del Ensanche.... Que el Ayuntamiento comprende lo que los árboles valen..."¹²⁴⁵

¹²⁴³ - "Terpsícore": En la mitología griega, era entre las nueve musas la que presidía a la música y al baile. Cultismo usado en la literatura y prensa de la época hasta la saciedad, no exento, a veces, de cierta virgulilla canalla para denostar la advocación preferida de los romeros. N. del A.

¹²⁴⁴ - UNAMUNO, Miguel: "Del País Vasco", en *El Liberal* (1-I-1924).

¹²⁴⁵ - N.B. (4-I-1880). Los primeros pabellones de dicho mercado ya estaban levantados hacia 1899 según N.B. (21-IX-1899).

Pero no nos engañemos no era protoecologismo, era una nota de prensa con la que el Ayuntamiento salía al paso de las críticas ante el clima de alarma que la tala había desatado entre aquellos "chimberos" que veían peligrar los refugios de sus preciados pajaritos (por gustosos) cada vez menos abundantes¹²⁴⁶. Quedaba claro que el realojo del baile en una explanada pública 300 metros más al interior (en la que todavía hoy en día junto a una ajardinamiento sobre un parking subterráneo se yergue un remozado Mercado del Ensanche que no es el edificio metálico original) era una medida profiláctica y que con él se acometía uno de los primeros actos de poder de los triunfantes y crecidos liberales bilbaínos sobre el territorio anexionado implementando un plan largamente meditado. No habían transcurrido ni cinco meses desde la noticia anterior cuando desembarcaba en la orilla de Abando la "espontánea" iniciativa privada dispuesta a todo:

"(1880) Estos días se han hecho en Albia ventas de terrenos para edificación de casas por valor de más de cinco millones de reales. Entre los terrenos vendidos se cuentan los del Sr. Allende-Salazar, la Sra. Viuda de Uhagón y el Sr. Rotaeché. La edificación en aquella zona va tomando y va a tomar gran desarrollo. El Sr. D Andrés de Arana va a emprender inmediatamente la de unas hermosas casas junto al lindo palacito del Sr. Saracibar, y donde se está levantando otro que no va a ser menos lindo. También allí va a edificar el Sr. Landa. Las grandes y suntuosas casas que está levantando D Juan Diez en la calle de la Estación adelantan y los Sres. Sota y Otaola han emprendido ya las obras de otras no menos capaces y hermosas contiguas a las del Sr. Diez. La gran manzana que se ha levantado en la calle de la Sierra está a punto de terminarse casi lo mismo puede decirse de las dos grandes casas que el Sr. Castaños ha construido en la calle García de Salazar."¹²⁴⁷



Fig. 187

Si atendemos a que tanto del Bilbao nuclear como de los asentamientos domiciliarios mayoritarios de las clases subalternas en sus aldeaños (Mirivilla, Miraflores, Ollerías,

¹²⁴⁶ - Sobre lo que suponían los "chimberos" para un bilbaíno de la época y sus distintas especies volátiles puede consultarse ARRIAGA: (1960), pp. 72-78; o más concretamente: L.: "Adiós chimberos", en *N.B.* (5-X-1896), en el que el autor ponía el grito en el cielo cuando el ministro del ramo elevaba a 6 duros de plata el precio de la licencia de caza.

¹²⁴⁷ - *N.B.* (16-V-1880). En *N.B.* (6-I-1896) se recoge otro listado del estado de levante de las casas correspondientes a las manzanas en las proximidades de la iglesia de San Vicente.

Bilbao la Vieja, Cortes, Zabala,...) y la nueva "pista" de baile a la que se accedía por un parcelado tortuoso, había una gran distancia que los separaba, cabría pensar que en la decisión municipal de traslado pudo haber intenciones de destierro. Además, para el Consistorio bilbaíno que desde 1870 disponía a su antojo sobre la romería de Albia, la transitoria ubicación del baile en terrenos de una futura plaza de mercado reproducía las connotaciones urbanas de las romerías de fiestas patronales en la Plaza Vieja de abastos junto a San Antón.

Con esta arbitrariedad se alejaban bullicio y aglomeraciones de una zona en plena urbanización. Se acababa de abrir la veda especulativa e inmobiliaria en los terrenos de Albia-Gran Vía y convenía demudar de ella definitivamente cualquier recuerdo de baile rural o de tinturas identitarias que pudieran servir de ocasionales plataformas reivindicativas para añorantes aspiraciones carlistas como sucedía habitualmente en anteiglesias no lejanas¹²⁴⁸. Ciertamente, todavía hoy en día puede constatarse la rotundidad y solidez de aquellos edificios que se construyeron en los solares de la zona específicamente destinados a viviendas de las clases mejor posicionadas que abandonaban su ancestral residencia en la zona antigua por otras más saneadas.

En definitiva, con el cambio el Cabildo posponía el problema de una romería proletaria y muy concurrida que le había caído de refilón por mor de la anexión para arrostrar otros más acuciantes como el del pórtico y cementerio de la iglesia de San Vicente con sus complicaciones de jurisdicción, olores, insalubridad, saturación, refugio de maleantes, inseguridad y escándalos, ahora prioritarios debido a la obligación de tener que corresponder con los pudientes y recién llegados habitantes a la zona.¹²⁴⁹

¹²⁴⁸- MAÑE Y FLAQUER: (1967) p. 162: "La última vez que estuve en Las Arenas, los bailes de los días festivos tomaban cierto carácter de manifestación fuerista pues los jóvenes más distinguidos del país se dieron a bailar *zortzikos* llevando en la cabeza la característica boina".

¹²⁴⁹- Desde 1880 a 1883 son muy abundantes las quejas que se hacen en el N.B. desde plumas testafellos para que Ayuntamiento y Gobernación tomen cartas en el asunto sobre estos temas. Un ejemplo del *N. B.* (24-III-1881): "De dos cosas se quejan amargamente y con sobrada razón los vecinos de las cercanías de la iglesia y los jardines de Albia: la primera es que el pórtico de la iglesia, que parece hecho a propósito para celadas, sea de noche madriguera de gente cuando lo menos sin casa ni hogar, y, por tanto, ningún vecino se atreve a transitar por sus cercanías, y, la segunda, que los nuevos y lindos jardines no tengan siquiera un par de faroles y parezcan como hechos de encargo para escándalos nocturnos que vedan a toda persona decente acercarse a ellos."



Fig. 188

No cabe duda de que la iglesia de San Vicente (Fig. 188), aunque aún capada de espadaña, tocaba campanadas de cambio para su romería situada ahora en una plaza y dependiente de un Cabildo que le hacía ascos. Añadamos una impresión polifacética más, plena de reflejos multitudinarios y turbulentos, para nada exenta de vehemente sarcasmo, con más menosprecio que desconsideración y saturada de condescendencia clasista. Casi se podría decir que su autor Sáenz Balmaseda, al plasmarla en el Noticiero Bilbaíno en 1881, materializaba en palabras y hacía emerger desde esa tribuna una opinión que la hacía menos peligrosa que un discurso institucional pero que era el juicio de aquellos potentados en cuyas manos residía todo el poder económico y político de Bilbao y Bizkaia. La parte descriptiva nos servirá de previo y puente para los comienzos de la de La Casilla:

"Es Bilbao el pueblo por excelencia de las romerías. Apenas hay día festivo en el año, sobre todo desde que empieza el buen tiempo, en que no se celebre una en este o en el otro barrio. Es más, el que acostumbra a visitar semanalmente la Plaza nueva de Albia no podrá menos de pensar que ya se ha descubierto la "romería continua". Yo me atrevo a recomendar a los curiosos desocupados que no dejen de pasear sus personalidades respectivas por ese delicioso campo de Agramante donde el pueblo se agita desde los pies a la cabeza, es decir, la masa social de "niñeras" y sus "adláteres" bailan que se las pelan. Os prometo que habéis de ver cosas muy buenas y las oiréis mejores; porque allí todo es típico y original. ¿No habéis admirado en alguna de esas serenas noches del estío la discorde armonía de la naturaleza, en un frondoso campo donde a la vez chillan el grillo, cacarea la rana y silba la culebra? Pues una cosa parecida resulta en ese revuelto berenjenal llamada Plaza de Albia.

Hay allí una colección de "bardos" y "bardas" que estrujan con horrible impiedad las tripas de un destemplado violín o rasgan sin compasión las entrañas de una guitarra, ese instrumento nacional que bien tañido conmueve las fibras del corazón y mal arañado altera hasta los órganos digestivos. "Ciegos" de profesión que ven hasta nuestras antípodas, tiples acatarradas y tenores de voz aguardentosa, unos y otros dando pescozones a la música y a la literatura. Todos tocan y cantan a la vez formando tan extraña algarabía que parece música del porvenir a cuyo desafinado compás una abigarrada multitud se divierte en levantar polvo con los pies haciéndose la ilusión de que baila. Y a fe que hay

alguno que se despacha a su gusto pues se de cierto individuo que pagando a dos cuartos la pieza (“bailable”) ha soltado la respetable suma de 24 reales en una sesión. Con que calculen ustedes como se pondría el cuerpo el infeliz. Pero no todo es canto y baile en esas romerías; el billar romano y el tiro de ballesta son otros espectáculos obligados. En este último juego el tirador, nuevo *Guillermo Tell*, apunta sobre un pequeño círculo y, si derriba el blanco, salva la vida de... media peseta que apostó algún incauto.”¹²⁵⁰

Únicamente con el fin de completar el panorama volvemos a puntualizar lo que se dijo de los disturbios que las romerías llevaban frecuentemente aparejados incluso con cruentos desenlaces. En Albia también los hubo y, como era lo corriente, tenían más que ver con asuntos de celos, faldas y peleas de gallitos, y menos que con cuestiones de robos y asaltos que también los hubo.

Parece que el portazo de cierre final a la romería de Albia vino de la mano del Ayuntamiento de Bilbao aprovechando, probablemente, que acababa de arrancar la de La Casilla en Abando. Efectivamente, corría marzo de 1883 cuando a través de una nota que trasladaba a la prensa para su publicación, sin justificación alguna y muy escuetamente se comunicaba al tamborilero municipal Pedro Uría el acuerdo que le dispensaba de tocar todos los días festivos en Albia como hasta entonces venía siendo obligación de su cargo. De tan extraordinario método para contactar con un subalterno de la Casa cuando con un Oficio interno hubiera sido más que suficiente, no tenemos parangón en los 21 años consultados del periódico. Más que un aviso parece un subterfugio para evitar informar directamente a la población obviando el tener que darle explicaciones sobre la decisión tomada y que se llamara a andadas por su cuenta leyendo entre líneas¹²⁵¹. Otra información quizás algo contradictoria respecto a este punto la encontramos en la designación de Luis Ecenarro, proveniente de la nómina de Abando, para el puesto de atabalero de Bilbao tras la muerte en 1883 de Pablo Gorriaran compañero de Arzuaga. Entre las obligaciones del recién nombrado estaba la de:

"Concurrir con el tamborilero a la Plaza del Mercado de Albia los días festivos desde Pascua hasta fines de setiembre por las tardes hasta el anochecer.”¹²⁵²

1250- SAENZ BALMASEDA, Cesáreo: "Diversiones del domingo en Albia", en *N.B.* (26-VI-1881).

"Campo de Agramante": Nombre del jefe mahometano que sitió a Carlomagno y sus ejércitos en la catedral de Paris. Atemorizados se encomendaron a Dios y Éste, quizás ofuscado ese día, tomó partido por los cristianos y remedó Babel enviando la confusión, el desorden y la discordia de manera imponderable a dicho lugar. Se describe por Ariosto en el canto veintisieteavo de "Orlando el Furioso". N. del A.

"Billar romano": Juego que consistía en hacer pasar bolas esféricas por anillos fijados en tierra. De alguna manera antecesor del criquet. N. del A.

¹²⁵¹- *N.B.* (20-III-1883). Semeja un destello fugaz de animación musical en esa plaza de Albia un contrato sin solución de continuidad para la noche de San Juan con una banda de música de nombre "La Bilbaína". Fue heredera de la "Unión Artesana" vía "Nueva Santa Cecilia", datos en *N.B.* (24-VI-1890).

¹²⁵²- IRIGOIEN: (2014), p.24. No cita fuente.

Pero no sabemos si es una cláusula que se les coló por la inercia burocrática municipal o un cometido que se llevó a la práctica real. Con posterioridad a la anterior cita referida a Pedro Uría no hemos localizado en el Noticiero Bilbaíno referencia alguna sobre que ese punto volviera a mantenerse amenizado periódicamente.

4.2.2.3 Consecuencias en Abando derivadas de la Anexión en lo musical y el baile público

4.2.2.3.1. Cambio de jurisdicción

Como ya se ha aclarado, la primera consecuencia evidente del cambio de jurisdicción de la Campa de Albia fue que la institución reguladora de su romería pasó de ser el Ayuntamiento de Abando al de Bilbao. Problemáticas sobre la distribución de "poncheras", competencias de Policía como la vigilancia de la seguridad durante la verificación de la romería, ubicación, permiso y cobro de impuestos (si los hubo) a los tenderetes de diversiones y parecidas circunstancias pero referidas a los músicos que la amenizaban, hubieron de ser dirimidas a partir de entonces por los representantes del Consistorio bilbaíno y, en definitiva, por el Jefe de la Policía Municipal, Cabo y guardias en el punto. Sin embargo, el desarrollo de la romería en sí misma no parece que cambió de formato en sus últimos doce años largos salvo el consabido traslado de su lugar de celebración en sus mil días finales a la plaza del mercado del Ensanche (Mercado de Albia).

4.2.2.3.2. Modificaciones en el rol del tamborilero

Cuando nos extendíamos sobre el histórico de la romería de Albia comentábamos que, a tenor de la documentación consultada al respecto, por sus características peculiares podía incluirse dentro del tipo de los espacios de amenización abiertos a todo tipo de músicos salvo los de rango municipal. Resumimos haciendo un breve repaso a hitos como flashes lo enumerado allí: en 1840 el Fiel de Abando informaba que "en el campo de Albiartu los tamborileros asalariados no tienen su tamboril o romería"; en 1852 Hormaeche, fijándose en los detalles pintorescos, hablaba solo de silbo y tamboril; en 1876 Mañé y Flaquer, compartiendo el punto de vista del anterior pero en clave identitaria, no podía desechar la presencia de guitarras y panderas junto al silbo y tamboril; en 1881 Sáenz Balmaseda otorgaba la primacía a guitarras, violines, ciegos y sus repertorios cantados¹²⁵³. Sin embargo, en el aviso de la clausura de aquel espacio para la danza pública de 1883 si algo quedaba claro era que Pedro Uría, en ese momento tamborilero asalariado de Bilbao que había sucedido en el puesto a Francisco Arzuaga "Txango" desde 1881, había tenido la obligación de estar presente en ella. Esta obligación no parece que incumbiera a su antecesor ya que Mañé lo localizaba tocando dentro de los jardines privados de los Campos Elíseos.

1253- Todo estos datos pueden consultarse ampliados en el epígrafe 4.2.1.2.2. El baile en Albia de Abando.

Tendemos a creer que el estatus del tamborilero asalariado se estaba tambaleando y nos explicamos. Recibir el mandato de que sí o sí, tenía que mezclarse con la "marabunta" de corros de guitarras, bandurrias, violines, dulzainas y demás, era poco menos que lanzarle al ruedo de leones literalmente hambrientos en un momento en que sus encasillados repertorios no atravesaban las horas más felices en cuanto a popularidad. Carmen Rodríguez aporta otra de las claves para entender el devenir del tamboril en Bilbao:

"Sólo las *Fiestas Euskaras* que empezaron a convocar concursos de *txistu* en 1880 mostrarían una cierta atención a la música de los tamborileros... Las transformaciones administrativas a que obligó la abolición de los Fueros habían provocado la desaparición de la ya agonizante capilla eclesiástica, y aceleraron también el proceso de desubicación del viejo tamborilero. En los años finales de su vida, "Txango y sus epígonos" debieron contemplar todo esto como el desmoronamiento de una tradición."¹²⁵⁴

A pesar de atisbar condiciones tan adversas, los oficiantes de tamborileros y atabaleros pugnaban febrilmente por hacerse un hueco en las instituciones municipales como fuera para de allí catapultarse y prosperar¹²⁵⁵. Con el cambio de jurisdicción que venimos comentando sucedió algo parecido. Felipe Larraza (Tolosa, 1821-1876), cuñado de Arzuaga, que había ejercido de tamborilero en Abando desde 1848, pedía al Ayuntamiento de Bilbao en 1871 que le confirmase ahora como titular de la parte anexionada de Abando favor que se le concedía. Por el contrario, una vez fallecido éste, la solicitud de José de Uranga, quien ya había hecho algunas suplencias en ese puesto con la aquiescencia del tentacular Arzuaga, era desestimada por el Gobierno Municipal bilbaíno al integrar definitivamente aquel servicio entre las obligaciones de los tamborileros regulares de la Casa.¹²⁵⁶

1254- RODRIGUEZ SUSO: (1999), p. 92.

1255- Esta manera de actuar repetía esquemas ya manidos. Resulta paradigmático el caso de José Javier de Etxebarria Azkue, tamborilero municipal de Bilbao entre los años 1798 y 1809, que fue: "el primero del que nos consta que intentó deliberadamente valerse del oficio para alcanzar una posición social más elevada", en opinión de RODRIGUEZ SUSO: (1999), p. 8. Julián Uria, irunés que accedió al puesto por oposición tras la muerte de Arzuaga, dimitiría cuatro años más tarde para probar fortuna como tenor en Italia; los tres hitos en *N.B.* (14-VI-1881), (3-X-1885) y (1-V-1886).

1256- Estos últimos datos provienen de IRIGOIEN: (2014), a su vez extractados de AHDB. Fondo Municipal Bilbao. Libro de Actas nº 304, 1871. Sesión 23-II-1871; y AHDB. Fondo Municipal Bilbao. 1ª, 194/130, 1876.



Fig. 189

4.2.2.3.3. Supresión de la Banda de Música de Abando

Sin embargo, por lo que respecta a Abando hay diferentes consecuencias en lo musical derivadas de la Anexión que sopesamos a continuación. Quizás la de más calado fue la supresión de su Banda de música con seguridad la más antigua entre las de patrocinio municipal moderno en Bizkaia que llegó a consolidar una larga andadura periódica en el siglo XIX.¹²⁵⁷

Aunque no hayamos encontrado datos sobre su fundación dado el estado tan fragmentario y lamentable de la documentación de la Anteiglesia de Abando, podemos decir que simultaneó y prolongó su presencia en las romerías de calendario de Abando más años que lo que lo hizo la surgida de la "Sociedad Musical La Harmonía" en la Villa de Bilbao constituida al alimón entre la iniciativa pública y privada. Además, si interpretamos acertadamente la descripción que hace de este último proyecto Carmen Rodríguez¹²⁵⁸, tenía un tanto de acartonamiento ampuloso dado que su decálogo de intenciones, reflejo del de sus mentores, estaba más orientado al fomento de la escucha de la música -línea que después oficializaría la Banda de Música de Bilbao en 1894- que a la práctica de batir el latón animando los bailes de la concurrencia.

Las diferencias entre las colindantes anteiglesias de Abando y Barakaldo por asuntos de competencias musicales festivas debieron de arrancar en el pasado y volvieron a reproducirse en un nuevo contencioso entre 1866 a 1868 con la Banda de Música de Abando como telón de fondo¹²⁵⁹. Obiando los antecedentes, en el momento de la escalada el conflicto resumido había tomado el siguiente cariz: la víspera de la Natividad de Nuestra Señora (8-IX), patrona de Barakaldo, era fiesta muy celebrada en Burtzeña y congregaba a muchos expedicionarios de Bilbao y alrededores. El Ayuntamiento de Abando decidió sacarle partido a esa migración golondrina y con la sana intención de aflojar las andorgas a peregrinos romeros a cambio de aliviar sus necesidades creaba en la mitad del camino, en Basurtu una celebración romera de nuevo cuño aprovechando la existencia de una vieja ermita. A la protesta inmediata de los de

1257- Hay informaciones sobre otros intentos de constitución de bandas de música en AHDB. Fondo Administrativo, Plencia. AR 2537/3, 1860; y AHDB. Fondo Administrativo, Amorebieta-Etxano. AR 1786/10, 1861, pero no constancia de que cuajaran.

1258- RODRIGUEZ SUSO: (2006), pp. 18-20.

¹²⁵⁹ - AHDB. Fondo Administrtrivo. AJO 1312/008, 1840; a cuenta de la romería de Santa Águeda de Kastrexana. A su vez, Barakaldo pleiteaba con Sestao a cuenta de la romería de la Virgen del Carmen, etc.

Barakaldo que temían que la pausa de avituallamiento se convirtiera en meta de llegada, el Gobernador civil prohibía no la nueva onomástica sino la asistencia de la Banda de Abando, y sus razones eran que:

“Pudiera alterarse el buen orden que siempre ha reinado en tan antigua romería [la de Burtzeña] y que durante el año tienen lugar en esa Anteiglesia [la de Abando] multiplicadas diversiones donde puede solazarse ese vecindario sin perjuicio alguno.”¹²⁶⁰

Los dos años siguientes, al llegar las fechas conflictivas, volvían a recrudecerse los desencuentros. Era de rabiosa novedad la noticia de que Abando había construido una ermita justo antes de salvar el río Cadagua para penetrar en Burtzeña como intentando disuadir a los romeros antes del asalto final. El Gobernador civil fallaba de nuevo a favor de los de Barakaldo y esta vez el argumentario, que confrontaba tamboril y banda de música con sus alegatos respectivos, era verdaderamente elocuente de la diferencia de tirón de convocatoria que ya se les asociaba a cada uno. Ante el puente de Landa: “Se detuvieron los romeros al son del tamboril” como las huestes de Moisés antes de asaltar el Mar Rojo y que seguido tragara a los enemigos perseguidores. Hacer la pausa debía de ser indiscutible porque los de Barakaldo afirmaban que eso era una buena costumbre y que el fuero lo contemplaba. Pero como ahora los de Abando organizaban la romería en su lado del río y programaban que la “música” amenizara allí desde la mañana, pensaban que eso mermaría romeros a Baracaldo ya que:

"Aquella Anteiglesia, como pueblo más rico, tiene música y otros elementos de que carece Barakaldo para dar más realce a su fiesta y atraerse las gentes como sucede con todo vecino rico que siempre tiene medios de dejar oscurecido al más pobre.”¹²⁶¹

Tratándose de bandas de música del siglo XIX anteriores a 1880 es difícil cerciorarse sobre cuántos elementos las componían. Sus pocos músicos de solvencia vivían a salto de mata tapando con un trasero todas las sillas posibles, capillas musicales incluidas, sobre todo las mejor retribuidas en cada oportunidad, y el resto de los elementos eran infantes o simples aficionados como repetiremos varias veces. Por eso, mal que pese que estas condiciones estaban estrictamente estipuladas en los contratos, a menudo eran conculcadas de lo que devenían conflictos periódicos con las partes contratantes como se pormenorizará al discutirlos en La Casilla. Para poder cuantificar esta cuestión respecto de la Banda de música de Abando contamos con dos expedientes municipales, uno el suscrito con el quizás encargado de montar el atrezzo en donde se especifica que

1260- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 7/20, 1866. Desde un punto de vista barakaldés centrado en los años iniciales del siglo XX da noticia sobre esta romería HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: “Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Baracaldo contemporáneo (1858-1914)”, en *Bidebarrieta* (13, 2003), pp. 284-286.

1261- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 54/5, 1868; y 1/88, 1867.

han de ser 36 las sillas que ha de trasladar pero el texto es dudoso y nos parece un número abultado para una banda tan antigua.¹²⁶²

Más exhaustivo y esclarecedor resulta un segundo expediente que por tratarse de un inventario de haberes, estipendios, remate de sillas, personas y patrimonio instrumental específica cuáles son los instrumentos en poder de las 25 personas que la integraban en ese momento, a saber: 2 Flautines, 1 requinto, 4 clarinetes, 4 cornetas, 1 tenor en F, 3 trompas, 1 barítono, 1 bombardino, 4 trombones, 2 bajos, platillos, Caja viva(?) y redoblante y aún sobraban los siguientes: 1 Requinto, 3 Clarinetes, 3 cornetines, 2 fiscornos, 1 tenor en si b, 1 tenor en F, 1 trompa, 1 bombardino, 1 helicón, 1 bombo, 1 platillos¹²⁶³. El listado comprende todo un arsenal sonoro para la época que atestigua un claro compromiso del municipio con este tipo de agrupaciones y que nos estimula desatando múltiples especulaciones y asociaciones sobre su procedencia y destino postrero.¹²⁶⁴

Según el mismo expediente, entre sus obligaciones estaban las de concurrir por 100 reales/bolo a las dispersas romerías de la Anteiglesia: La Peña-Ibaizabal, San Roque, La Cruz, Olabeaga y su repetición, Zorrotza y "funciones cívicas" en Bilbao, mayormente. La gratificación anual que tenía asignada era de 3000 reales de los cuales había consumido en el periodo enero/setiembre de 1869 2.250 reales. Se ha de suponer que esta Banda de música tendría cabida en las fiestas patronales de San Vicente y en sus procesiones que sabemos que las había, y si han de cuadrar las cuentas y tenían de 25 a 30 fechas de contrato anuales, quizás participarían en algunas de las dominicales de la Campa de Albia, pero sobre estas tres últimas cuestiones no hay ningún dato fidedigno.

La última noticia referida a esta banda de música data del 1-X-1870 momento en que José Erro, su maestro y director, dimite alegando:

"Que no siendo posible continuar con dicho cargo por causas ajenas a su voluntad y por la necesidad en que se encuentra de que su trabajo le produzca inmediatos y seguros recursos, se ve precisado a recurrir a VI [y] se sirva admitir la renuncia..."¹²⁶⁵

Esos años de la primera anexión están muy confusos y todo apunta a que las cuentas municipales no debían de estar muy boyantes puntualmente. Como ya se dijo, hay quien afirmaba ya que en la negociación de la Anexión con Bilbao, se acordó que la Banda de Música pasara a depender de Bilbao¹²⁶⁶. La solicitud de dimisión se aceptó y las promesas de los Alcaldes de que continuarían se quedaron en agua de borrajas para director y banda. Lo único que se afirmaba en ese escueto texto del Decreto de

1262- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/82, 1867.

1263- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/83, 1869.

1264- Recién finiquitada la Banda de música de Abando, la guerra asoló la Anteiglesia en manos carlistas. Hay tres jugosos expedientes de 1874 y 1875 que pueden estar relatando las vicisitudes de todo el instrumental convertido en alijo y una reconstrucción anovelada de su posible trueque en BASAS FERNANDEZ: (1978), pp. 453-455.

1265- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 86/14, 1870.

¹²⁶⁶- ELORZA ARRIETA: (1981). En la Nota nº 5 de este Capítulo IV mostramos nuestro desacuerdo a la idea.

resolución es que Erro, hasta dicho momento: “se ocupaba en los días festivos con la Banda de música” como una carta de presentación y recomendación para otro posible puesto.¹²⁶⁷

4.2.2.3.4. Los últimos tamborileros de Abando

Ya hemos revisado el devenir del nuevo espacio de competencia en cuanto a amenización que supuso la Anexión por Bilbao de la zona de Albia; pasamos ahora a echar un vistazo a cómo se recompuso Abando. Mientras la sombra de su Banda de música se iba difuminando en el pasado, la Anteiglesia siguió apadrinando y reponiendo a sus tamborileros y atabaleros como acérrimos apósitos solidarios que le acompañarían hasta el hundimiento del barco. En efecto, una vez consumada la trasposición de Felipe Larraza como tamborilero de la parte anexionada del Ensanche por Bilbao, el Ayuntamiento de Abando convocó para sí plaza por oposición en 1871 que fue cubierta por Leandro Alberdi (Elorrio, 1852-¿?)¹²⁶⁸. Una vez muerto Arzuaga, Alberdi pretendió la plaza de tamborilero bilbaíno sin éxito en la oposición de 1881 ante la solvencia de sus competidores; con más fortuna, el atabalero Luis Ecenarro nombrado en 1882 conseguía fugarse a Bilbao el año siguiente¹²⁶⁹. De nuevo en Abando, en 1886, se volvía a tratar de cubrir esta plaza mediante solicitud de un alumno aventajado de Alberdi aunque desconocemos la decisión tomada por el estado ilegible de la documentación municipal.¹²⁷⁰

Entre 1882 y 1890 transcurrían los primeros ocho años de la romería de La Casilla. Nos es desconocido si en ella participaban los tamborileros. Únicamente está documentada su asistencia el día de la inauguración y en las Fiestas Euskaras con comparsas de *Ezpatadantzaris* por motivo de la visita de la Reina Regente en 1887. Por el contrario, en ese intervalo son numerosísimas las referencias a las bandas de música y a los músicos autónomos que conformaban el heterogéneo colectivo de los "corros de ciegos" y pianos de manubrio. La ausentización de los tamborileros de la romería de La Casilla se hace más evidente aún en el reparto de tiempos que el propio Ayuntamiento de Abando imponía en 1887 al regular el repertorio de la Banda; en esta ocasión concedía permiso a los amenizadores por libre para que se despacharan a gusto incluso cuando la banda se estaba explayando con piezas de música programática o descriptiva para mantener la intensidad del baile. En 1889 se encadenaron varios domingos sin que apareciera banda de música alguna por la plaza; ello desató una alarma social de cierta envergadura con reflejo en prensa y expedientes municipales referidos al tema. El

¹²⁶⁷ - Hay una leyenda urbana de poca fiabilidad documental que edulcora este aspecto musical derivado de la primera anexión de Abando con una promesa de recolocación de los músicos cuando se creara la de Bilbao. Pero 24 años más tarde "a buenas horas, mangas verdes".

1268- IRIGOIEN: (2014), p.20, extractado de AHDB. Fondo Municipal, Abando. Sig. 6-1-65 (Escrito).

1269- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro Actas nº 111, fs. 26v y 27, Actas 24-VI y 11-VII-1882; e IRIGOIEN: (2014), p.24 (sin citar origen).

1270- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro Actas nº 111, Sesión 28-I-1886.

diagnóstico definitivo que todos los agentes involucrados hicieron fue coincidente: la banda de música era el principal atractivo de la romería de La Casilla.¹²⁷¹

Una vez consumada la anexión total de Abando (1890) puede ser que los tamborileros municipales de Bilbao tuvieran que aparecer por La Casilla (Fig. 190A). De hacerlo, se ha de suponer que ejecutarían música de baile a lo suelto pero desconocemos su cometido concreto y la estimación que habrían recibido en La Casilla ya que, precisamente, su presencia ha quedado constatada por su ausencia, es decir, intuimos que tendrían que estar por un expediente puntual y excepcional de naturaleza disciplinaria incoado contra ellos por hacer pira¹²⁷². Como se lo oí decir una vez a mi padre: "Rusia es inmensa y el Zar habita en Moscú".

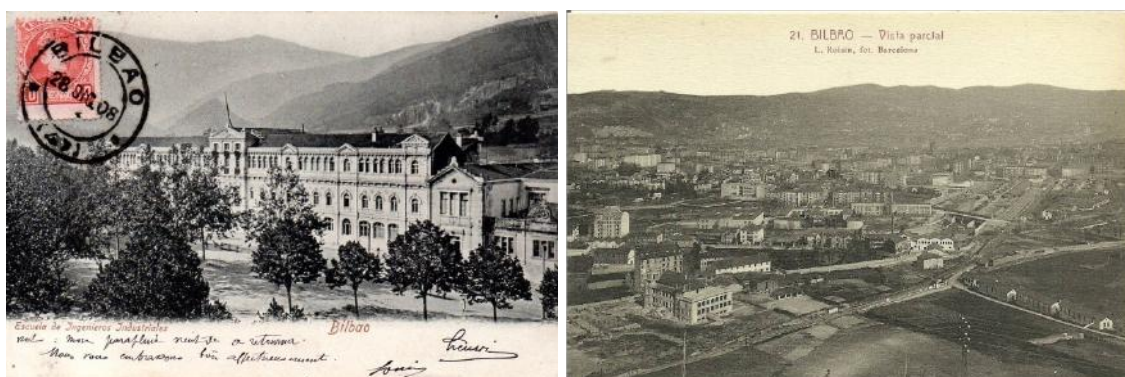


Fig. 190

4.3 El nuevo asentamiento para una celebración renovada

4.3.1. Topografía de La Casilla.

4.3.1.1. Panorámica

Todavía en 1920 entre el antuzano de Basurtu con su flamante Santo Hospital Civil (1898) y el promontorio de Vista Alegre con su plaza de toros (1883) en las faldas del montazgo Urizar, podían apreciarse las sinuosidades de la gran vega del río Helguera con su afluente el arroyo Sertotxu (Fig. 190B). Entre sus huertas, caseríos, chacolís, algunas fábricas, pequeñas edificaciones y las vías de los trenes Bilbao-Santander (1895 ca.) y Bilbao-Olabeaga (1891), se destacaba su principal aglomeración en La Casilla a unos 3 kilómetros en línea recta del Casco Viejo de Bilbao. Hacia el sur, algunas casitas y el mínimo núcleo edificado que conformaría Rekaldeberri con los años, daban paso a las barrancas hacia las minas de Iturrigorri, monte Arraiz y Pagasarri (Fig. 190A); algo más hacia el oeste se sucedían las cuestas hacia el cementerio de Elexabarri y su ermita. Por el norte, hacia el llamado "Ensanche de Bilbao", entreverado con construcciones como las dispersas damas de un tablero, también descendía suavemente

1271- Narrativa y citas en 4.4.2.1.1.

1272- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 127/42, 1893. REPARAZ, Valentín: *Guía de Vizcaya*. Vivanco y Cía (¿?), Bilbao, 1903 cita la presencia de tamborileros en La Casilla. Y en AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. 1ª 537/7 1912, se conminaba a Rogaciano Arzuaga a presentarse en La Casilla con la Banda Municipal de tamborileros de Bilbao.

el terreno y la plaza de La Casilla quedaba limitada por el camino real de la costa hacia Santander cuyo trazado había sido aprovechado para construir el tranvía hacia Santurce, primero de tracción animal (1882) y, después, electrificado (1895).¹²⁷³

Pero cuarenta años atrás, en 1880, todo el paraje era bien distinto y aún no había ni rastro de lo que llegaría a ser La Casilla con el tiempo. Alejado de lo que fuera el Abando nuclear amigado a la Ría que ya describimos, por estos pagos sólo sobresalían algunos caseríos con sus huertas y prados, bosquetes y el todavía aislado "hotel" de veraneo de alguna familia rica de Bilbao. Destacaba, por su entidad, el camino real a Santander que se perdía por Basurtu y su ermita¹²⁷⁴ descollando entre las contadas vías de comunicación al cabo no más que someras pistas utilizadas para el acarreo del mineral desde las escasas minas abiertas, y acceso a las estradas de diferentes propiedades. Desde estos lugares se divisaba hacia el noreste en un alto de las faldas de Artxanda la iglesia de Begoña y, en la dirección del monte Serantes, el Asilo de San Mamés (Casa de la Misericordia) en su colina del noroeste sobre Olabeaga y la Ría.

Puede que el origen del topónimo "La Casilla" sea al menos varias décadas más antiguo ya que aparece en una escritura de venta de terrenos a favor del propietario del caserío denominado Bidekurtzeta que acabaría siendo el emplazamiento de la Plaza de la República de Abando:

"Escritura de venta otorgada por Francisco Antonio de Gana y su esposa Aniceta Basozabal en favor de Manuel Aguirre del caserío Videcurceta (sic.) y **la casilla denominada "El Ventorrillo"** ante el escribano José Antonio Uribarri. A fecha de 7-IX-1850."¹²⁷⁵

Efectivamente, el topónimo vascongado de Bidekurtzeta (cruce de caminos), ya daba pistas sobre los usos lingüísticos y topográficos de La Casilla; entonaba esa doble vocación en lo orográfico y metafórico más allá de otros "proveniencias de" y "destinos hacia" los cuatro puntos cardinales. Como en muchos lugares en los alrededores de Bilbao máxime con el camino real al paso, y tratando de sacarle algún rendimiento a esta ubicación preeminente, habría alguna venta, taberna o chacolí de apoyo y refresco antes o después de atravesar los fielatos de Bilbao y pagar el impuesto de paso de subsistencias. Para 1880 ya había un juego de bolos en las inmediaciones.¹²⁷⁶

Definitivamente los gustos privilegiaron el nombre de "La Casilla" sobre el resto. Por otra parte, tampoco puede alegarse que su exclusiva semántica castellana lo convierta en inverosímil en una zona diglósica con predominio del euskara que, presumimos, era Abando a mediados del siglo XIX. Asentamos esta afirmación en el hallazgo del mismo

1273- Panorámicas con esas residencias, chalets y edificaciones incipientes pueden apreciarse en las ilustraciones de BUERBA ARENA, María, Bilbao: *Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*. Edición del autor, Bilbao, 1997

1274- Ermita que sería derribada antes del cambio de siglo *N.B.* (1-IX.1899).

¹²⁷⁵- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 82/8 1880/1886. Este expediente incluye además de la escritura mencionada, una segunda escritura de cancelación de hipoteca del 23-IX-1886 constituida en 1880 sobre Bidekurtzeta y otra finca por el siguiente propietario de las mismas José Arrigorriaga.

1276- *N.B.* (6-II-1880).

sintagma en topónimos de zonas netamente vascoparlantes como Markina o Xemein en parecidos años.¹²⁷⁷

"Vista Alegre" y "La Casilla", ya apocopada, figuran conjuntamente (y por ello los proponemos como pertenecidos a nuestro encuadre) en sendos expedientes de 1873 y 1874. El primero de ellos tiene que ver con algunas fortificaciones que se erigieron en esos emplazamientos cuando se desató la última guerra carlista, y el segundo con una aprehensión de cuatro pellejos de vino introducidos fraudulentamente en Bilbao procedentes de nuestro lugar predilecto.¹²⁷⁸

Una nueva mención a "La Casilla" nos adentra directamente en el meollo del asunto del estudio. Entresacada del Libro de Actas de Abando de 1881, se trae a colación para referirse al "comunal de La Casilla" coetáneamente a cuando empezaba a considerarse por la Corporación municipal de Abando la adquisición de los colindantes a aquella finca que eran el caserío y terrenos de nombre Bidekurtzeta de José Arrigorriaga¹²⁷⁹. Esta compra se ejecutó prontamente para afrontar la edificación en aquellos solares de las Casas Consistoriales y las Escuelas del Municipio.¹²⁸⁰

4.3.1.2. Preparativos 1881

Al de poco de la transacción, el Noticiero Bilbaíno reproducía la novedad y arrimando las ascuas a su fuego católico, apilaba varias piedras de la futura iglesia -que nunca se construyó pero sobre cuya necesidad insistieron a lo largo de los años- y excavaba varias tumbas del cementerio -que si se construyó- para aliviar al de San Vicente:

"La Anteiglesia de Abando ha adquirido un extenso y hermoso terreno entre la carretera que la atraviesa y Elejabarri y en gran parte la ha plantado de tilos que han prendido vigorosamente. En este terreno va a levantar la Anteiglesia la Casa Consistorial y parroquia, empezándose las obras de la primera inmediatamente. También piensa construir un camposanto no lejos de allí o sea arriba de Elejabarri. La romería de Elejabarri estuvo ayer muy animada y concurrida."¹²⁸¹

Un par de meses después había calado entre los ediles municipales la idea de reinstaurar en sede propia y en ese asentamiento rectangular de 250 x 90 metros (22.500 m²) el viejo baile de la Campa de Albia. En este sentido, los proyectos para su adecuación fraguaban antes incluso de que el edificio de la Anteiglesia hubiera sido concluido:

"A seguida, el Sr. Presidente hizo observar al Consistorio la conveniencia de colocar unos bancos en la Campa de la República y el Ayuntamiento acordó que el mismo Sr. Alcalde se encargase de comprarlos el número que crea este necesario para ornato y la conveniencia de la citada Campa... El Sr. Síndico expuso... que estos edificios, [las nuevas CC y Escuelas.] eran tan indispensables

1277- AHDB. Fondo Administrativo, Xemein. AR 146/10, 1865. AHDB. Fondo Judicial, Markina, JCR 2685/48, 1867.

1278- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 251/37, 1873; y 2ª, 395/221, 1874.

1279- AHDB. Libro de Actas de Abando nº 110, 1876-1881, Sesión IV-1881.

1280- AHDB. Libro de Actas de Abando nº 110, 1876-1881, Folios 87 y 92v.

1281- *N.B.* (10-V-1881).

que sin ellos no cabe progreso alguno en la buena marcha administrativa del Municipio ni en la instrucción pública a cuyas atenciones debemos prestar un afán solícito las corporaciones municipales. Luego después dijo que, dada las condiciones de la Anteiglesia, conviene que en la *campa Vide-curtzeta* (sic.) se separen unos cuantos metros para las diversiones favoritas de los habitantes de este noble solar y creía que el Ayuntamiento, aprovechando la edificación precitada, podría ordenar que se construyese un frontón y juego de bolos."¹²⁸²

4.3.1.3. Preparativos 1882

Antes de llegar a cumplirse el año y al de poco de solicitar el permiso para la construcción de la plaza de toros al Gobernador Civil, se aceleraban todos los preparativos para asegurar un arranque extraordinario de la romería con una inauguración apoteósica¹²⁸³. Al mismo tiempo, recibían las primeras ofertas de bandas de música de la cercana Bilbao a quienes habían llegado los rumores de un presunto contrato:

"El Sr. Presidente expresó la idea de que la *Campa* de esta República va a ser punto de gran concurrencia por lo cual, tanto [para] los festejos que se necesitarán celebrar en ese lugar como durante las corridas del mes de agosto, convendría comprar algunos mástiles, gallardetes y algún otro material propio para aquellas funciones, y el Ayuntamiento estimó autorizar al Sr. Alcalde para que vea de adquirir lo que propone en relación con lo que exige el buen nombre de esta Anteiglesia."¹²⁸⁴

Por fin llegó el día esperado y el Noticiero Bilbaíno, relativizando e insistiendo en dar visos de continuidad a lo que hasta hace bien poco había habido en Albia, rescataba para el lugar del evento el mismo epíteto de "*campa*" con todas sus connotaciones. Como no podía ser de otra manera la fiesta arrancaba con éxito:

"La inauguración de la nueva casa y "*campa*" de Abando se ha verificado estos días con música, tamboril, cohetes y chupinazos, asistiendo gran concurrencia."¹²⁸⁵

1282- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 110, 1876-1881, Sesión 22-V-1881.

¹²⁸³- *N.B.* (14-VIII-1883): "Los días 19, 20, 22 y 23 de Agosto habrá 4 magníficas corridas de toros en la elegante y espaciosa Plaza de Vista Alegre recientemente construida al efecto por una sociedad filantrópica que destina la mayor parte de sus utilidades del espectáculo a los establecimientos benéficos de la Santa Casa de Misericordia y Santo Hospital civil".

1284- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Sesión 2-IV-1882.

1285- *N.B.* (11-IV-1882).



Fig. 191

4.3.2. La articulación del espacio de LC como factor de representación, cohesión, éxito y autoestima para los habitantes de Abando

Una vez alcanzado en la presente investigación el momento temporal en que la romería de La Casilla empieza su andadura, hemos creído adecuado abrir un mínimo espacio de reflexión para enmarcar la furiosa actividad que se suscitó en Abando que viene comentándose. Apuntaremos tres grandes causas que seguramente influyeron poderosamente en todo este despliegue: la segregación forzosa de una parte del territorio en 1870, la guerra carlista con su derivada de pérdida foral y, a la postre, el perfil de bonanza económica del Municipio.

Sin lugar a dudas los dos primeros supusieron graves heridas muy difíciles de restañar. La procelosa manera en que se llevó a cabo la segregación territorial y la merma que supuso el gran tajo (cerca de 250 Ha en el proyecto de Lázaro de 1863) a su territorio municipal seguro que también afectaron seriamente a la conciencia vecinal al no verse escuchados ninguno de sus razonamientos. Se sumaría a ello el coraje compartido ante la imposibilidad por revertir una decisión tomada en otras esferas¹²⁸⁶ que, cabe suponer, desataron ganas de revancha contra el poderoso Bilbao pero que, dado el desequilibrio de fuerzas, deberían de ajustarse al nivel de posibilidades de la Anteiglesia y mantenerse latentes en espera de tiempos mejores.

También es razonable pensar que se sumaría a lo visto el duelo ocasionado por la reciente guerra civil máxime si fue sufrida desde el lado que se visualizó como perdedor¹²⁸⁷. Como el último dolor es el más intenso, la desestabilización derivada de la contienda, añadió otros desasosiegos y perentoriedades que, lógicamente minimizaron la cuestión jurídico-municipal de la anexión. En ese contexto salvar la vida y, si se pudiera, algún bien, fue el único objetivo que quedaba servido en el plato de la

1286- En el acto posesorio del 2-IV-1870 en que el Gobernador Civil en nombre del Gobierno ejecutaba el Decreto estuvieron los Alcaldes de Abando y Begoña protestando, GUIARD LARRAURI, Teófilo: *Compendio e Índices de la Historia de Bilbao*. CAMB, Bilbao, 1978 [1905-1912], p.226.

1287- Afirma GUIARD: (1978), p. 180, que el distrito de Bilbao contribuyó con gran contingente de voluntarios al ejército carlista del general Uribarri en 1872.

balanza¹²⁸⁸. Haciendo una proyección hacia el pasado, siempre subjetiva claro está, pero intentando empatizar con un vecino medio del Abando aún rural de 1880 no parece que su futuro fuera demasiado halagüeño; a lo relatado se acababa de sumar la abolición subsiguiente de los Fueros (1876) con toda la parafernalia acusatoria a sus defensores¹²⁸⁹, y la imposición del Concierto (1878) con sus nuevos modelos administrativos, impositivos y glebas obligatorias.

En relación simbiótica, paralelamente a que Bilbao empezara a crecer, Abando también lo hizo. Al tanto con lo dicho, expedientes de petición de permiso para edificaciones y censos de población refuerzan la idea de que fue aumentando rápidamente la ocupación humana en los barrios populares de Olabeaga y Ripa, y por toda la zona de San Francisco, Mena y Mirivilla, además de en el nuevo núcleo de La Casilla, por supuesto. Así mismo, proliferaba la instalación de industrias como astilleros, fábricas y talleres¹²⁹⁰, junto a la explotación extensiva de las minas, todo ello con su contrapartida de ingresos en caja vía impuestos.¹²⁹¹

Nuestra impresión es que sin esa necesidad de restañar las heridas y sin un balance económico saneado, la reactivación del Municipio hubiera sido inviable e inexistente el impulso para la construcción del nuevo edificio del Consistorio y Escuelas en un tiempo record. De los testimonios que han sobrevivido en los Libros de Actas puede derivarse un entusiasmo y una vocación popular innegable; de los hechos constatables como la edificación del Ayuntamiento y sus escuelas, la consecución del proyecto de plaza de toros, escuelas en barrios, la reconversión de regatas nauseabundas por el incremento del vertido de aguas fecales en cloacas soterradas, la reimplantación de un baile multitudinario en unas alamedas espaciosas con todos sus servicios musicales e industriales restauradores, asociándolo a una imagen amigable de Ayuntamiento, de toda esta lista, decimos, parece derivarse un concepto en cuanto a formas de hacer renovadoras para su tiempo en la Bizkaia que transcurre entre 1880 y 1890. En otras palabras, tratando de desprenderse de la tristeza y del pesimismo reinante en la sociedad del momento (en la que bien pronto se cebaría una nueva epidemia de cólera que ya daba atisbos), Abando se decantaba por ser, también, un municipio de "servicios" similar en concepto al de uso moderno que llevamos escuchando las últimas dos décadas en Bilbao.

1288- En un expediente de la época se recoge la denuncia de José Gana, labrador de Las Casillas de Abando al que los carlistas le habían robado los valores al portador que escondía en su casa; puede consultarse en AHDB. Fondo Administrativo. Legajo AJ 1472/17, 1875.

1289- GUIARD: (1978), p. 190. Se llegó a prohibir tocar al piano determinadas canciones.

1290- Fábrica de tejas en Basurtu (1882), fábrica de tejidos en Ibaizabal (1883), taller de fuegos artificiales en Autonomía (1883), fábrica de papel en Ibaizabal (1884), etc.

1291- Del volumen de esas cantidades habla el que uno de los intentos para paralizar la anexión en 1870 fue privar a Bilbao de la recaudación de arbitrios en la zona "ocupada" vía Diputación. Pero las aldabas de los liberales en Madrid eran muy sólidas y en pocos meses esa vía defensiva quedó desbloqueada por decreto, GUIARD: (1978), p. 228.

Como se decía, se nos antoja que hubo una visión de conjunto certera. Hasta el destierro del polo institucional y festivo hacia Basurtu llegó a convertirse en una oportunidad. Decimos esto ya que por razones de hipotenusa topográfica respecto del antiguo casco urbano de Bilbao, el itinerario hacia el recinto abierto y público de La Casilla por las sendas de San Mamés y Gordóniz (hasta que se abriera la calle Autonomía), aligeraba distancia en comparación con Albia respecto de los lugares de asiento mayoritario de las clases proletarias como eran los distritos de Ollerías o Cortes. El éxito de público desde los inicios fue encomiado por numerosas fuentes documentales y retroalimentó al engranaje de la fiesta.

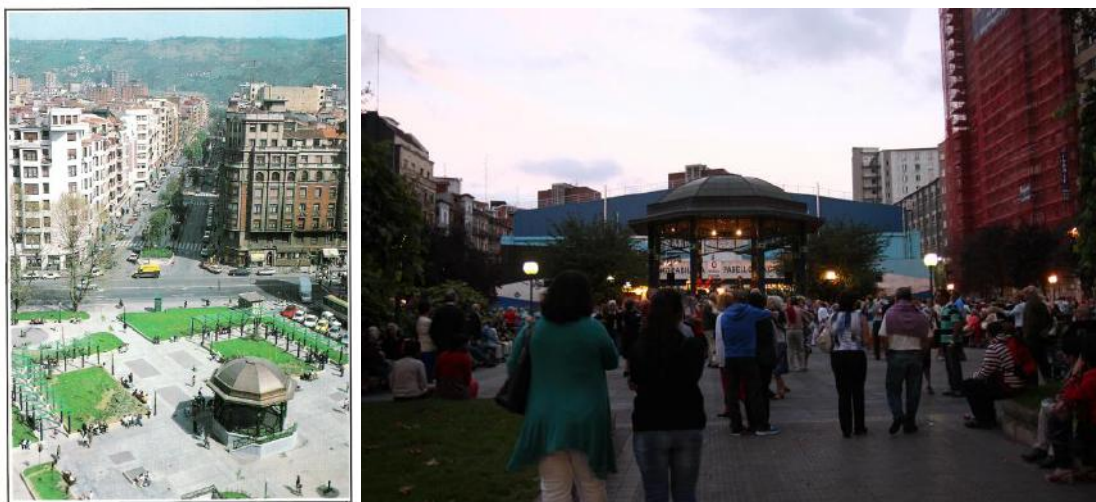


Fig. 192

En este sentido coadyuvaron, no solo las ganas inéditas de diversión de la ciudadanía de finales del siglo XIX, sino la impulsión de iniciativas sinérgicas socializantes como plaza de toros, bolera, frontón que ya van dichos, y un kiosco con propuestas de amenización atractivas. Añadir también que todo ello hubiera sido impracticable sin haberse procurado una engrasada maquinaria administrativa tolerante que despachaba con prontitud permisos a industriales responsables tanto de la ambientación musical como de la restauración y de actividades relacionadas con la diversión del tipo barracas, tiouvivos, etc. Creemos que cuando tocó bautizar al espacio articulado en torno al Consistorio, aunque se siguió la costumbre habitual de su tiempo, no escasearía un cierto prurito de orgullo ya que méritos no les faltaban: "Plaza de la República de Abando".

4.4. Periodización del Baile público de La Casilla (1882 - 1923)

4.4.1. Introducción

Como se previene por el Índice, hemos dividido los más de cuarenta años del periodo histórico estudiado en cuatro tramos que por pura coincidencia se aproximan a las décadas. Mientras que los tres primeros tienen bastante de fundacional de una manera concreta de funcionamiento: 1882 "Comienzo del baile de La Casilla"; 1890 "Cambio de jurisdicción" y 1898 "Decreto de regulación integral"; el cuarto 1910 "Cambio del modelo festivo" resulta algo más convencional en la elección del comienzo. El

contenido de este último tramo también aporta alguna diferencia ya que con una vocación menor de análisis endógeno y sin desatender al desenvolvimiento de los sucesos de La Casilla, tiende a considerar la proyección de lo que allí se articulaba y cómo iba repercutiendo en el resto de Bizkaia.

En similar tratamiento a la investigación del capítulo anterior, cada uno de los periodos se ha dividido en dos cajones disparejos en cuanto a extensión, lógicamente: "Trama" y "Conclusiones". La subdivisión interna en epígrafes subtítulos tiene mucho que ver con los distintos elementos pormenorizados del fenómeno que pueden repetirse en los diferentes tramos o que, eventualmente, se alza destacado. Sobre todo, apuntan a los núcleos guía que bien como temáticas o como ideas-resumen, nos han servido como faros para no derivar inútilmente. Han sido privados de dígitos porque suponían el sexto fraccionamiento y la impresión que daban en el Índice general era de pérdida de unidad en el conjunto de cada periodo segmentándolos en exceso.

A pesar de que su aparato crítico ya se presentó en el Cap. I, 1.5. Fuentes Documentales, queremos recordar brevemente que por orden de importancia son tres las fuentes documentales que se han manejado con más asiduidad en esta investigación para bombear datos a utilizar en la periodización: hemeroteca, fondos de archivos municipales y bibliografía histórica. En cada momento se han ido escogiendo preferentemente los documentos que tenían relación con los diferentes elementos del espacio de sociabilidad del baile de La Casilla, con agentes como músicos, usuarios e industriales, con la propia evolución y desarrollo urbano y con el a veces voluble marco regulador emanado desde los Ayuntamientos de Abando y, posteriormente, de Bilbao o instancias superiores.

Por lo que se refiere al acordeón, objeto temático que medra como hiedra enredada al baile de La Casilla, la adopción de un discurso más historicista en este capítulo frente a los anteriores más analíticos plantea la necesidad de ciertas aclaraciones. A diferencia de lo que sucede con otras familias instrumentales que por su decantado evolutivo han llegado hasta el momento presente con un modelo tipo estándar convencionalmente aceptado como el idóneo (lo cual no les priva de ser susceptibles de modificaciones que los vayan mejorando), somos de la opinión de que el acordeón continúa siendo una amplia familia con varias ramas en activo. Esto significa que a lo largo del proceso de complejización que llevó de unos prototipos originales hasta el actual instrumento de concierto han sido varios los modelos-tipos exitosos que en algún momento cuajaron como ya se ha explicado anteriormente.

Lo dicho no tendría nada de anómalo si no fuera porque varios de ellos aún gozan de mucho prestigio en determinadas tradiciones musicales y en la "*world music*" de muchos países del mundo. Este fenómeno, complejo en su análisis, nos involucra en cuanto que el desarrollo formal de los distintos prototipos se produjo en Europa y se trasladó al País Vasco precisamente en el intervalo temporal para el que elaboramos nuestras propuestas interpretativas. Por poner unos hitos referenciales sobre los que ya nos extendimos en otros lugares de la investigación, sirva como recordatorio que la

evolución organológica entendida según diferentes parámetros llevó del "Acordeón romántico" (1840-1880) al Melodeón primero (1870-1910); y, más tardíamente, del acordeón bisonoro (1890-1940) a los grandes modelos cromáticos y de teclado piano (1925 en adelante) pasando por los mixtos y semidiatónicos (subgrupos de transición).

Insistimos en ello porque en nuestra opinión, la identificación de estos jalones organológicos es crucial para entender el sentido de su uso público dadas sus derivadas diferenciales en versatilidad armónica y potencia sonora. En definitiva, y a pesar de que a menudo usaremos el genérico "acordeón", prevemos que al avanzar por la peperiodización se volverá conveniente un movimiento bucle de ida y retorno entre el capítulo presente en que se atiende a sus aspectos funcionales y el anterior en que se dirimían cuestiones técnicas y organológicas.

Respecto a las fuentes iconográficas de las que ya quedaron marcadas sus líneas maestras, entre los materiales disponibles hemos incorporado los pertinentes que quedarán avalados por el contenido temático y su discusión como hemos venido haciendo hasta aquí. Es decir, nuestra pretensión ha sido la de que en todo caso se entiendan como documentos en sí mismos generadores de más información y no como artefactos decorativos.

4.4.2 Hitos

4.4.2.1. 1882 -1889 Desde los comienzos siendo Abando hasta la Anexión definitiva a Bilbao

4.4.2.1.1. Trama

Despegando con Música y Baile

En febrero de 1882, el Ayuntamiento de Abando hacía correr el rumor de que tenía intención de celebrar romerías en la nueva plaza de la Anteiglesia. La respuesta no se hizo esperar. Sin dilación alguna dos directores de bandas de música particulares como Agustín Ortigosa y Federico García de la de Santa Cecilia registraban sus propuestas de amenización especificando en ellas las condiciones contractuales respecto del número de componentes, calendario, precios y cobros.¹²⁹²

La Comisión encargada de dar empaque a la fiesta, previamente a que el Pleno municipal se decantara por alguna de ellas, elaboró toda una declaración de principios. Si bien en un aspecto evidenciaban un pragmatismo latente por sanear la economía municipal, por otro justificaban la validez de la fiesta y la celebración para los ciudadanos en una línea "socializante", expansiva, moderna y novedosa completamente opuesta al discurso generalizado de la morigeración de costumbres, contención y "valle de lágrimas" enarbolados por la Iglesia y refrendados por todos sus tentáculos instalados en los estamentos del poder de la época. Transparentes como pocos lo enunciaban así:

"Las fiestas son un descanso para las fuerzas que durante los días laborables están en continua actividad con el objeto de producir toda la variedad de hechos

1292- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Sesión 25-III-1882.

que en el mundo se suceden. Y una Corporación como la de la Anteiglesia de Abando que para diversiones propias de aquellas tiene un lugar como la de la Campa de la República, debe coadyuvar al mayor lucimiento de las mismas [y] conseguir que sean alegres en justa satisfacción de la inmensa concurrencia que viene a desarrollar riqueza. De esta manera su progreso será fácil, mayor y al mismo tiempo que se alcanzará el bien particular reportará a la caja municipal crecidos rendimientos."¹²⁹³

Seguidamente, el mismo 9-IV-1882 el Ayuntamiento acordaba contratar hasta fines de setiembre a la segunda banda de música que se había ofertado ya conocida de sobra en Bilbao, explicitando, al mismo tiempo, la posibilidad de ampliar el contrato en un futuro. Había bastante de aleatoriedad en las condiciones pactadas ya que muchas decisiones quedaban al albur del alcalde como cuáles de los días festivos tocarían, el número de piezas ("lo que se acostumbra en idénticos casos" sugería García), las suspensiones por la mala climatología o si convocaría banda grande o pequeña según la consideración del evento. Otras, sin embargo, no ofrecían dudas: 50 Pesetas por concierto con banda pequeña y 150 Pesetas con grande y pasacalle con pasodoble por el casco de Bilbao que sería la manera de hacer propaganda ese día entre el vecindario como avisando: "en Abando tenemos fiesta de la grande". Respecto del montante acumulado pendiente que resultara del calendario de fechas hábiles se cobraría a fin de mes inapelablemente.¹²⁹⁴

Al de poco, otra fuente coetánea aseveraba que ya había un kiosco provisional en la plaza y que el baile venía celebrándose todos los días festivos, extendiéndose, de seguido, sobre cuál era la repercusión que estaba teniendo la convocatoria entre el paisanaje:

"Mucha fue la gente que con tal motivo se trasladó al referido punto, abundando toda la tarde el buen humor y las meriendas, sin que hubiera el menor desorden que viniera a turbar la alegría de los romeros."¹²⁹⁵

"En la romería celebrada anteayer en La Casilla llamaron la atención de los inteligentes los escudos colocados en la Plaza de la República de Abando con objeto de solemnizar la fiesta de Pascua, que se celebra en dicha Anteiglesia desde tiempo inmemorial. Dibujados correctamente y pintados con exquisito gusto, dicen mucho a favor así del artista que los ha ejecutado como del Ayuntamiento que los ha encargado, demostrando ambos un interés y una acertada elección de medios para el esplendor de festejos nada comunes. ¿No podría el Sr. Alcalde de Abando disponer que la romería del lunes de Pascua se repitiera el próximo domingo para que así tuviesen la satisfacción de admirar los

1293- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Sesión 9-IV-1882.

1294- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Sesión 9-IV-1882; y AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/78, 1882-1890.

1295- *N.B.* (16, 17 y 20-V-1882).

citados escudos las muchas personas a quienes lo desapacible del día impidió acudir a la fiesta?"¹²⁹⁶

"Los aficionados a romerías y por consiguiente al bullicio, a la animación y al jolgorio están de enhorabuena. En Iturrigorri, Plaza de la República y otros pintorescos sitios de la vecina anteiglesia de Abando habrá el sábado próximo desde las dos de la madrugada grandes verbenas que serán amenizadas con tamboril, música de ciegos y orquesta Santa Cecilia. Por la tarde se celebrará la famosa romería de San Adrián a la que asistirá dicha orquesta. Se anunciará el principio de las verbenas con un toque de diana y con disparos de bombas, cohetes y otras zarandajas. Con que ¡a divertirse!"¹²⁹⁷

La repercusión en la prensa que tuvo este arranque fundacional nos ha ayudado a conocer el ciclo festivo anual de Abando con cierta profundidad y es que, por cercanía, la plaza de La Casilla acabaría aglutinando varias de las celebraciones. Con el propósito de construir una narrativa verosímil sobre aquel calendario ensamblaremos noticias recogidas en diferentes años y fuentes sobre las que echamos una mirada en estos párrafos. En efecto, Delmas, en 1864 las resumía así:

"Desde el día 25 hasta el 31 de julio se celebran en el campo de Basurto las ferias de ganado vacuno más concurridas e importantes del país. Se convierte en un campamento de choznas y ramadas en donde les da el amanecer a los tratantes cerrando los acuerdos. El día de San Vicente que es el patrono del pueblo, el de San Isidro, protector de los labradores, y, sobre todo, los de Pascuas de Pentecostés se celebran romerías muy concurridas en las alamedas o campa situada a un lado de la iglesia parroquial."¹²⁹⁸

Pues bien, ordenándolas por fechas vemos que el calendario arrancaba con el día del Patrón San Vicente Mártir (22-I), la siguiente gran fiesta era el lunes de Pascua como queda dicho, continuaba con San Isidro (15-V), tres días más tarde venía el jueves de la Ascensión (18-V) y su repetición el domingo siguiente, San Juan (24-VI), y para rematar los días de feriales a finales de julio. Los paisanos de Abando tenían en gran aprecio la fiesta de San Isidro como el Noticiero Bilbaíno confirmaba en 1882 al recalcar que los festejos discurrían bajo los parámetros acordados en el Pleno: una banda de música convocaba a la romería desde Bilbao tocando un pasodoble callejero¹²⁹⁹. Otros datos sobre la celebración de aquella fiesta vienen de la mano del Noticiero del año siguiente y del posterior:

"En la vecina República de Abando, siguiendo la antigua costumbre de conmemorar el día de San Isidro, han dispuesto los labradores celebrar el citado día a las ocho de la mañana en la ermita de Elexabarri una misa rezada. A las

1296- *N.B.* (31-V-1882).

1297- *N.B.* (22-VI-1882).

1298- DELMAS: (1864), p. 305. Esta costumbre de habilitarse una caseta vegetal para la fiesta estuvo muy extendida y se repetía en muchas romerías como la de San Miguel de Basauri.

1299- *N.B.* (16, 17 y 20-V-1882).

diez habrá gran función en la parroquia, y por la tarde romería en La Casilla, a la que asistirá la banda de Santa Cecilia. De modo que el jueves próximo se han propuesto los labradores de Abando honrar a su santo."¹³⁰⁰

La repetición en años sucesivos de las celebraciones mencionadas confirmaba su estabilización siendo de rigor el espaldarazo del Ayuntamiento a las de mayor repercusión social al dotarlas con fondos e incorporar la Banda de música en sus onomásticas, unas veces por decisión propia y otras por petición de los vecinos. Como se vio algo más arriba, lo mismo sucedía con la fiesta solsticial de San Juan que, bifronte como Jano, mostraba su cara nocturna en la romería de la campa del manantial de Iturrigorri (Fig. 42 y 193) y la diurna en la verbena matinal del día siguiente en La Casilla; en ambas la banda de música se volvía indispensable una vez más¹³⁰¹. Más allá de que ese día hubiera fiesta especial en ese manantial de las faldas del Pagasarri, era un paraje muy estimado y por eso se acometió su adecentamiento para frequentadores que, antes de darse un garbeo por La Casilla, aunque fuera a lo pobre y de soslayo, quisieran remedar a los potentados que comenzaban a tener por costumbre ir de vacaciones a los balnearios con sus familias:

"La renombrada romería de Abando, que tanta gente de buen humor atrae a su Plaza de la República los días feriados, será hoy el punto de reunión y jolgorio de la juventud bilbaína, tanto por los atractivos que ofrecerá aquella con los acordes de la banda de música dirigida por D. Federico García, como porque en Iturrigorri, a pocos pasos de dicha romería, podrán beber las salutíferas aguas minerales, una vez que el Ayuntamiento de Abando ha tenido el buen acuerdo de arreglar tan delicioso punto."¹³⁰²

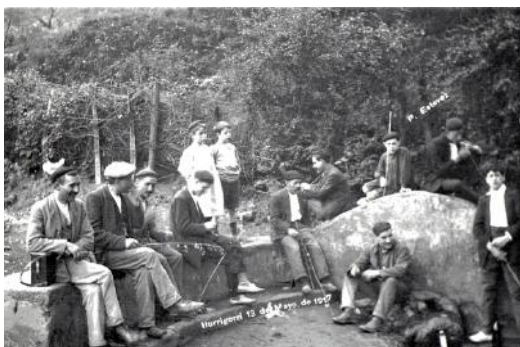


Fig. 193

Un hito festivo introducido en el nuevo Abando de la Plaza de la República que los periódicos destacaron casi anualmente fueron las aglutinaciones que se daban por Carnaval. A medida que mucha de la representación pública burlesca y popular propia de esa fiesta iba decayendo en una atmósfera de coerción creciente, salvo murgas para serenatas, algunas comparsas-islas y estudiantinas, las chanzas mutaron en socialización bailada. Este ejercicio se tornó cada vez más animado y participativo en La Casilla

1300- *N.B.* (16-V-1883) y (13-VI-1884).

1301- *N.B.* (23 y 26-VI-1883), (24 al 26-VI-1884), (24 y 26-VI-1885), (23, 24 y 26-VI-1886), etc.

1302- *N.B.* (9-VII-1882).

convirtiéndose su plaza en la palestra por antonomasia de los desposeídos de la fortuna para acudir disfrazados.¹³⁰³

De las demás fiestas celebradas en el Municipio se ha de decir que la de La Peña-Ibaizabal se creó en 1883 según el Noticiero Bilbaíno y que para ella los vecinos demandaban periódicamente algún tipo de patrocinio del Ayuntamiento como pago de banda de música y cohetes¹³⁰⁴:

"Una vez que la romería de Miraflores ha desaparecido con motivo de las obras del depósito para las aguas de esta Villa, promete celebrarse mañana con gran algazara y numerosa concurrencia la de La Peña, que bajo tan buenos auspicios empezó el año último, sobre todo si, como es de esperar, la banda de Santa Cecilia ameniza con sus acordes aquel fresco y pintoresco sitio."¹³⁰⁵

Cerca de las minas Juliana y Malaespera de San Adrián, sucedía lo propio habilitando una campa para el baile y surtiéndola con la Banda de música por San Juan¹³⁰⁶. Por Santiago, no muy lejos de la Plaza de la República, acompañando a la mensual feria de ganado en la campa de Basurtu, también se celebraba algún festejo especial en la ermita correspondiente con la presencia obligada de representantes municipales¹³⁰⁷, al igual que en la anual fiesta de San Roque de Bentabarri en las faldas del monte Pagasarri¹³⁰⁸. Esta última todavía se celebra hoy en día pero por lo que respecta al intervalo temporal dentro del cual nos manejamos, por lo menos hasta 1885 se acostumbraba hacer una procesión con la imagen desde la iglesia matriz de San Vicente hasta la misma ermita varios kilómetros monte arriba como vestigio de una advocación profundamente enraizada en el pasado¹³⁰⁹. Acabamos con dos barrios que irían en alza con un crecimiento demográfico paulatino desde estos años: Zorrotza y Olabeaga¹³¹⁰; sus insuficientes ermitas dieron paso a iglesias y se dotaron de romerías en toda regla como

1303- *N.B.* (6 y 9-II-1883), (26 y 28-II-1884), (11-III-1886), (21-II-1887), (14-II-1888), (5-III-1889), etc.

1304- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 11, 1881-1886, Sesión 3-VII-1883.

1305- *N.B.* (24-VI-1884) y (12-VII-1884). Los restos del depósito mencionado todavía pueden contemplarse en la rotonda de Miraflores junto al arranque del nuevo puente hacia la autopista.

1306- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Sesión 22-VI-1884.

1307- *N.B.* (25-VII-1884), (25 y 27-VII-1888) y (25-VII-1889).

1308- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, 1881-1886, Folio 160v, Sesión ¿?-1885.

1309- *Irurac Bat* (14-VIII-1860) y *N.B.* (18-VIII-1885). En el lugar correspondiente del Anexo hemos incluido varios textos sobre esta romería porque dan color tanto a lo que sucedía primero en la de Albia y luego en la de La Casilla, todas ellas del mismo Municipio entonces.

¹³¹⁰ Sobre la evolución de este enclave puede consultarse SERRANO, Susana: "Olabeaga, cultura y patrimonio en una ciudad protoindustrial", en ALONSO, E. (Coord.): *Bilbao y sus barrios: una mirada histórica desde la Historia. Auzoz auzo. Bilbao izan*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2009, pp. 112-142.

ya veremos. Queda una última celebración por San Justo en la ermita de Larraskitu de la que apenas pervivía algún resto ruinoso en 1884.¹³¹¹

¿Y qué ocurrió con la conmemoración del patrono mayor de la Anteiglesia San Vicente? Quizás su advocación de tan antigua, fue perdiendo fuste a medida que sus patrocinados los labradores iban raleando en el Municipio, o quizás tanta virulencia festiva la relegó paulatinamente a un lugar de cola al caer en enero un mes ingrato para fiestas. Lo cierto es que entre todos los expedientes que han sobrevivido de su antiguo Archivo Municipal y de la lectura de sus Libros de Actas que hemos consultado a partir de 1880, no hemos podido constatar ni que se reflejara en ellos un comentario o acuerdo sobre la asistencia en Cuerpo de Comunidad a la Iglesia ese día. El Noticiero destacaba una solemne Misa mayor en 1895 y, en una ocasión un concierto de banda de música.

Una vez aclarado el panorama de funciones festivas de la Anteiglesia, podemos decir que en lo que concierne a su romería dominical, ésta gozó de un éxito progresivo y ascendente. A pesar de su implantación completamente ajena a lo religioso tanto en lo intencional como en lo topográfico, el Ayuntamiento de Abando, no queriendo atraer sobre sí innecesariamente las iras del estamento eclesiástico, desde sus inicios reprodujo la misma prohibición omnipresente en las zonas rurales de hacer bailes durante toda la Cuaresma y Semana Santa. Aunque esta cesura solo interrumpía mes y medio la programación y que onomásticas patronales las había de enero a diciembre a lo largo de la provincia, la idea de ciclo, de nuevo comienzo, no era ajena a la mentalidad de la época ya que todos los años se reavivaban en la prensa comentarios parecidos al siguiente al concluir el periodo invernal:

"Con la llegada de las Pascuas empiezan las romerías, dando principio con la serie de las de la Campa de la República de Abando, amenizadas por la banda de música Santa Cecilia."¹³¹²

Muy tempranamente, en 1883, el baile de La Casilla concitó en la prensa y en el imaginario colectivo un colorido compartido. Lo explicitaba *Chomin* en la sección "De Domingo a domingo" que era una columna del Noticiero Bilbaíno con el resumen de incidencias semanales comentadas con desparpajo:

"Lo que sucede es que en todas partes no puede estar uno, ni dos... Hay quien prefiere la romería de La Casilla a todas las diversiones y entretenimientos del mundo. Allí se enamoró de la novia que tiene, allí baila con ella todos los domingos y fiestas de perder digo de guardar; allí o cerca de allí, merienda en amor y compañía de su adorado tormento o de su adorada cigarrera; y allí bebe limonada *graseosa* (sic), come churros y pastelitos y hace todo lo que hay que hacer. A ese no le toque Vd. La Casilla.

1311- *N.B.* (8-VIII-1884): "La misa que todos los años venía celebrándose en Larraskitu en la ermita de San Justo el día 6 de agosto ha quedado suprimida este año sin que nadie en dicho punto pueda dar con la causa o motivo de semejante supresión".

1312- *N.B.* (25-III-1883).

Otros dan preferencia a los Campos, porque en los Campos abundan las modistas y costureras, se baila más por lo fino que en La Casilla, se pasea mas aristocráticamente, es lugar más ameno y más distinguido, hay columpios y bosquecillos y flores y cerveza y novillos más o menos de Orozco. Estos otros (no estos novillos) pertenecen a lo que podemos llamar la yema de la clase media. Y siendo estos la yema, claro está, los otros, los de La Casilla serán la clara. Hablando en términos generales, se entiende, porque no hay regla sin excepción y no es raro ver a jóvenes de los de la yema en La Casilla y en los Campos a jóvenes y jóvenes de la clara."¹³¹³

La Banda de música y otros asuntos

Por su parte, la Banda de música Santa Cecilia seguía cumpliendo sus compromisos amenizando la plaza y romerías del extrarradio como San Adrián y La Peña. En un folio de los Libros de Actas de Abando que sobrevivió a la inundación de 1983 quedaba consignado el pago acordado a su director Federico García de los emolumentos trimestrales de mayo, junio y julio de 1884 que ascendían a 1075 Pesetas por diez festejos. Entre los párrafos ilegibles del texto parece atisbarse la intención del Alcalde de computar dentro de dicho gasto la enseñanza de solfeo a los jóvenes.¹³¹⁴

Debido al auge del gusto por la música de banda, a la escasez de músicos para cubrir la demanda y a su baja cotización, a menudo el resultado musical era deficiente. Durante muchos años las bandas, privadas y municipales, adolecieron un trasiego crónico de sus elementos mermando una calidad que solo derivaría, inexorablemente, de una práctica estable y continuada. Los músicos pululaban intentando posicionarse en las agrupaciones mejor remuneradas y en simultanear actuaciones. Los directores, para poder sacar adelante los compromisos adquiridos, hacían equilibrios para representar cada orden musical suficientemente y echaban mano de niños y jóvenes aún bisoños musicales. De resultas de todo ello surgían polémicas como la que tuvo lugar en La Casilla el día de la inauguración del frontón en marzo de 1885 cuando, a instancias del Alcalde, el director de la Santa Cecilia se negaba a acudir en un episodio algo rocambolesco:

"Como eran las 5 de la tarde me dirigí al kiosco para empezar la "Música" en esto se me presentó el mismo municipal diciéndome me presentara al Alcalde, mi contestación fue que no iba; en esto se me presentó un Señor a quien no tenía el gusto de conocerlo y preguntándome el motivo le dije que era imposible por cuanto, cuando voy con la banda completa toco cierta clase de música y que no teniendo atriles, no era cosa de poner los papeles en el suelo, que, además, en el frontón había un público especial, y que no quería quedarme en ridículo; que si fuera la media banda no me importaría nada pues que ellos saben de memoria una porción de cosas; pero que toda la banda de música era imposible. Habiéndome subido al kiosco y empezado a repartir los papeles fui llamado otra

1313- N.B. (29-VII-1883).

1314- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111, Sesión VIII-1884.

vez por el municipal y al bajar me encontré con ese señor y me dijo: si no tocan dentro, tampoco aquí."¹³¹⁵

Este incidente debió de crear un precedente de desconfianza y aunque no sepamos en qué playa atracó dicho recelo más allá de que García presentó sus disculpas en un Pleno, lo cierto es que a renglón seguido aparecían otros personajes del gremio al quite. José Arilla, también director, caída su agrupación del cartel romero de Deustu al ser fundada su propia banda municipal, no perdía oportunidad de acudir en pos de sus alubias:

"Pongo en su conocimiento que habiendo llegado a mis oídos que la banda de música Santa Cecilia terminó con los compromisos adquiridos con el Ayuntamiento de esa Anteiglesia, yo como director de la banda de música "Unión Artística" en igual precio pongo a su disposición la banda de música salvo el compromiso que tengo hecho para las corridas de mayo, junio y agosto con la empresa de la plaza [de toros] de Vista Alegre."¹³¹⁶

Parece que en esta ocasión no se tomaron decisiones determinantes pero la cuerda se tensó algo más cuando a finales de julio de 1887 el Ayuntamiento de Bilbao anunciaba su intención de amenizar el paseo del Arenal alternando dos bandas en horarios de tarde y noche domingos y jueves. Una de ellas era la del Regimiento de Garellano y la otra:

"El domingo por la noche comenzó a tocar en el paseo del Arenal la banda de música Santa Cecilia contratada al efecto por el Ayuntamiento y continuará tocando durante el verano todos los domingos y jueves de 9 a 11. La ejecución de las diferentes piezas de que se compuso el programa fue esmerada y satisfizo al público; y si como se espera vuelve a encargarse de la dirección de esa banda de música su fundador y director de siempre D. Federico García pasaremos noches deliciosas en el Arenal oyendo música y tomando el fresco."¹³¹⁷

Ante estas presiones, fuera coincidencia por haber llegado a término el contrato recientemente y la corporación municipal de Abando quisiera asegurarse una "música", fuera porque se había dado un traspaso de poderes del fundador de la banda Santa Cecilia Federico García al nuevo director Antonio Corto y había que reescribir los acuerdos, o fuera porque se dilataba el ambiente de desavenencias y convenía solventarlas, ese año de 1887 el Cabildo se afanó en poner al día la cuestión de la amenización de la plaza y la Banda de música dando otro gran salto hacia adelante. A comienzos de setiembre el Noticiero Bilbaíno anunciaba la consecución del acuerdo¹³¹⁸; las negociaciones quedaban recogidas en el Libro de Actas de sesiones de Abando:

"Informe. El concejal... cree que debe darse más importancia a la parte musical en las fiestas populares de esta Anteiglesia contratando una banda de música para días fijos y previo concurso. [Después de un *Pliego de condiciones* ilegible el expediente continúa con un:]

1315- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 53/68, 1885.

1316- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/78, 1887.

1317- *N.B.* (2-VIII-1887).

1318- *N.B.* (3-IX-1887).

Dictamen. La Comisión de Gobierno una vez examinado el pliego de condiciones presentado por el Sr. Director de la Banda Santa Cecilia, estima [que] con arreglo a él cabe contratarse, si bien el nº 4 será una melodía o pieza de espera.¹³¹⁹

Acuerdo. 1º Cada vez que el número de músicos sea menor de 34, satisfará la Banda de música al Ayuntamiento 5 Pesetas por cada uno que de lugar a la disminución. 2º La Banda de música tendrá obligación de asistir a las romerías de los barrios de la Anteiglesia cuando lo dispusiese el Sr. Alcalde pero bien entendido que esa asistencia comprenderá no para los efectos del artículo 3º del pliego presentado por D. Antonio Corto. 3º Los días lluviosos, desapacibles y en general aquellos que de común acuerdo el Sr. Corto y el Sr. Alcalde consideren poco a propósito para la celebración de paseo y romería, no amenizará la plaza la banda de música Santa Cecilia."¹³²⁰

Como se ve, el contrato que recaía sobre la Banda Santa Cecilia obligaba a cumplir con el difícil requisito de completar los 34 componentes por función musical (aunque para ello tuviera que echar mano de alumnos como decíamos antes). Suponía una puesta de largo en todas las comparecencias quedando en el olvido el apaño de la "media banda" vigente hasta entonces. Se ha de suponer que, lógicamente, mejoraba con ello el producto musical del conjunto y, suponemos, hacía más atractiva la propuesta de La Casilla ahora que otras anteiglesias se le iban equiparando. La medida recibía el espaldarazo del Noticiero Bilbaíno añadiendo su peculiar visión en favor del baile:

"Es mayor cada día de fiesta la concurrencia de gente que se observa en la campa de La Casilla desde que el Ayuntamiento de Abando ha tenido el buen acuerdo de contratar la banda entera de Santa Cecilia para amenizar dicho lugar con escogidas piezas de música tanto bailables como sinfonías, trozos de óperas, etc. Ya que de esto nos ocupamos, debemos de suplicar, en nombre de varios aficionados a la música, al Sr. director de dicha banda que los trozos de ópera o sinfonías los haga oír alternando con las piezas bailables y en horas que más concurrencia haya; pues de este modo, los aficionados al baile podrán descansar de sus fatigas mientras se toque la música seria, o, si es que aún les quedan fuerzas en los pies, acudir a los corros de guitarras; porque es muy justo que todos gocen del espectáculo gratuito que al público en general proporciona el Ayuntamiento de Abando."¹³²¹

"Disen que viene Erreina visitar Bilbora..."¹³²²

1319- El sentido nos resulta algo confuso. Quizás querían referirse a una pieza no bailable como una Obertura, Potpurri, o Fantasía de alguna zarzuela conocida o de recreación más propia de concierto; sería una manera de dar chance a los otros músicos. El pliego de condiciones ha desaparecido.

1320- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/72, 1887.

1321- N.B. (23-X-1887).

1322- Primer verso de unas coplas compuestas al modo de las "concordancias vizcaínas". Recogida en ECHEVARRIA, Julián "Camarón": *Cancionero Bilbaíno*.

Reinterpretando los clásicos textos de loa por proclamaciones de reyes o sus visitas que siempre arrastraban una retahila de festejos desmedidos, siempre hubo entre los comunes quienes practicaron la sana costumbre de "sacarles canciones"¹³²³. Algunos vates de hace más de 150 años ya osaron con las visitas que habían girado reinas como Isabel II (10-X-1830 / 9-IV-1904) el 30-VIII-1865 o la reina regente María Victoria de Habsburgo por los pagos vizcaínos. La segunda, reciente viuda de Alfonso XII (28-IX-1857 / 25-IX-1885) y con un hijo póstumo aún bebé que reinaría con el nombre de Alfonso XIII (17-V-1886 / 28-II-1941), desembarcaba el 10-IX-1887 de una torpedera en La Salve procedente de San Sebastián en donde veraneaba con toda la corte más el paquete desplazado de la clase política¹³²⁴. Acudía, además de para cumplimentar la función de representación pública por la que hacía valedor a su hijo como heredero de la corona en un país en que la disidencia dinástica aún estaba candente, a tejer el necesario entramado de afectos y consensos con los plutócratas vizcaínos para apuntalar su programa monárquico.

En los diez días de estancia la familia real pernoctó en el palacio de los Zabalburu y la reina fue recorriendo diferentes lugares programándose una visita a las minas que quizás no llegó a realizarse. Pero lo que la prensa documentó con evidente pompa fueron las regatas que para la ocasión organizó el Club Náutico en el Abra¹³²⁵ y el baile de la Sociedad Bilbaína de rigurosa etiqueta para mayor boato de la jet. A los fastos asociados ponían sonorización dos bandas militares que, imaginamos, operaban como disuasorias y musicales manos calzadas del lobo de Caperucita; pertenecían a sendos regimientos de escolta que rondaban por la zona mantenidos en la retaguardia por tierra, por mar y por si acaso: la Banda de música del Regimiento de Cazadores de Madrid y la Banda de música de la Escuela de Instrucción de la Marina. Algún zafío oteador oculto en el populacho oportunamente acababa una de las coplas de la canción del encabezado: "... mucha gente *haberá* esperando a la *Erreina* que de *Saraus* *venerá*".¹³²⁶

Aprovechando la cercanía de la residencia de los Zabalburu a la Plaza de la República de Abando, se preparó una inauguración regia de las Casas Consistoriales y Escuelas en una fiesta por todo lo alto. Se levantaron palcos y tablados especiales, se prepararon iluminaciones de las fachadas y en el baile nocturno de 19 a 23 Hs., los tamborileros, la banda Santa Cecilia y la de la Marina contribuyeron a dar color a unas "Fiestas

CAM, Bilbao, 1973, s.p., y en ORUE MATA, Juan: *Canciones populares bilbaínas*. Carmona, Madrid, 1975, pp. 101-102.

¹³²³ - Algunos de estos panegíricos pueden consultarse en BILBAO, Jon: *Eusko Bibliografía*. Añamendi, San Sebastián, 1970, T. III p. 350, como el que ensalza la figura de Fernando II de Navarra (1713-1759) que reinó entre 1746 y 1759 cuyo motivo dio origen al famoso libelo de ISLA, P. José Francisco : *Triunfo del amor y de la lealtad Día Grande de Navarra en la festiva, pronta, gloriosa aclamación del Serenísimo catholico Rey D Fernando II de Navarra y VI de Castilla ejecutada en la Real Iperial Corte de Pamplona, cabeza del Reyno de Navarra por su Ilustrísima Diputación en el día 21 de agosto de 1746*. Madrid, 1746. Sobre fiestas por visitas reales valga como ejemplo XX.: Famosa década...etc., ya citada en el Cap. II 2.2.2.1.10. *Zarrabete - Zañfoña y Gaita de odre - Cornamusa*.

1324- Historia Naval Española en www.todoavante.es.

1325- CAVA MESA, M^a Jesús: "Regatas, fiestas veraniegas y el Club Náutico de Bilbao", en *Bilbao* (VIII-2012) p. 14.

1326- La caústica popular se defendía de tanto *andiki* jugando con el sarcasmo del doble sentido: "Zarautz" y "Saraos".

Euskaras" (sic. en los originales) celebradas en olor de multitudes. El Noticiero ponía palabras al evento:

"Visita real. Después del partido regio bailarán al estilo del país unos veintiocho niños y niñas de 12 a 15 años de edad que exprofesamente vienen de la Merindad de Durango donde hace tiempo se estaban ensayando. El traje de las catorce niñas se compone de saya de bayeta grana; justillo azul de Mahón, el pelo caído en dos trenzas, calzarán albarcas. Los niños llevarán pantalón blanco, boina encarnada, faja del mismo color, corbata tendida; se presentarán al estilo del país en mangas de camisa y calzarán alpargatas. Después de bailar un momento en el mismo frontón pasarán a la plaza de La Casilla donde continuarán haciéndolo en un tablado que al efecto se ha levantado en el centro de la misma. El palco regio levantado en el centro del frontón tiene vistas a la plaza pública pudiéndose contemplar desde el mismo el magnífico panorama que se desarrolla ante la mirada del espectador."¹³²⁷

Nuevas dificultades y cambio de jurisdicción

El año de 1888 comenzaba con nuevos sobresaltos para el todavía reciente status quo musical alcanzado en La Casilla. De repente quedaban al descubierto tensiones y ambiciones internas dentro de la banda Santa Cecilia cuando una sección con considerable peso específico en su seno propugnó un cambio radical:

"Con un abundante y bien servido banquete dispuesto en el restaurante de Patxo Ozerin Jauregi, celebraron anoche los individuos de que se componen las bandas de Santa Cecilia y la Unión Artística la fusión de ambos cuerpos músicos. En la fiesta reinó la más completa armonía; y según deseos expresados por los que la daban, pudo deducirse que, en adelante ha de ejercer grande influencia en Bilbao, en cuanto a música, el partido fusionista formado ayer. Este ha sido el objeto que se han propuesto los que han preparado esta unión. El que de en adelante cuente Bilbao con un música digna de esta villa, la cual, mediante el estipendio que sea justo, amenice, siquiera los domingos, ese bendito paseo del Arenal. Porque lo primero es el pan de cada día y después la música de todos los domingos."¹³²⁸

Sin embargo, no tenemos datos que avalen el hecho de que la escisión produjera variaciones en el régimen de amenización dominical de La Casilla ni en sus otros contratos. El Noticiero Bilbaíno seguía anunciando actuaciones especificando que era la "Santa Cecilia" de Antonio Corto¹³²⁹ quien, por su parte, aprovechaba cada oportunidad que le brindaba el periódico para asegurar y recalcar que los suyos continuaban impertérritos y disponibles para solventar cualquier necesidad de música en los siguientes términos:

1327- *N.B.* (16-X-1887). Otras recensiones a la visita quedaron recogidos en los números que van del 30-VIII al 17-IX de ese año.

1328- *N.B.* (16-I-1888).

1329- *N.B.* (6, 7 y 13-VII-1888) y más.

"La antigua y renombrada banda de música Santa Cecilia, de esta villa, sigue constituida y dispuesta a servir a quien desee utilizar sus servicios, para lo cual deberá dirigirse a su director D. Antonio Corto, Plazuela de la Encarnación, nº 1, 1º, izquierda."¹³³⁰

"El director de la antigua y renombrada banda de música Santa Cecilia se ha acercado a nuestra redacción con objeto de desmentir parte de una gacetilla correspondiente al número de ayer, donde dice: "ha sido contratada para amenizar el paseo de las Arenas, etc.", y de poner en conocimiento del público en general que la banda Santa Cecilia sigue sin disolverse y prestando sus servicios a todo aquel que la necesite, debiendo dirigirse a su único director..."¹³³¹

Por lo que respecta al baile de La Casilla durante el año 1888 transcurrió sin alteraciones pero, mediado el siguiente, los industriales de la hostelería de la zona se levantaban en armas protestando con contundencia en lo que consideraban poco menos que una traición del Ayuntamiento. La banda Santa Cecilia de Antonio Corto había vuelto a ser contratada para sonorizar el paseo del Arenal en verano y, seguramente, no podía simultanear ambos cometidos. En un largo expediente del 18-VII-1889 varios vecinos de la Anteiglesia de Abando se quejaban de aquel acuerdo ya que quedaban huérfanos de banda de música. En tres piezas distintas el arrendatario del frontón, el portavoz de una larga lista de dueños de establecimientos dedicados a la expedición de alimentos y bebidas con sus firmas y el rematante de arbitrios del Municipio argumentaban que veían peligrar sus ingresos por la previsible caída de ventas:

"Que ha observado que la música que desde la construcción de la plaza de La Casilla venía amenizando aquel paseo por las tardes de los días festivos ha dejado de concurrir. Suprimida la música, queda suprimido el principal e indispensable atractivo del frontón y del paseo de La Casilla..., la supresión de la música que desde hace años hasta la fecha viene amenizando la plaza de La Casilla los días festivos constituyendo su principal atractivo..., el estado creciente de los arbitrios que la Anteiglesia viene percibiendo por el constante acierto de sus disposiciones estableciendo feria, romerías, paridos de pelota, música, etc., atractivos que llevan consigo una parte importantísima de la población de Bilbao y pueblos circunvecinos que de otro modo acudiría donde se les proporciona aquellas distracciones... Efectivamente pues es sabido que la Anteiglesia de Deusto cuenta con banda de música que ameniza... los paseos de la plaza pública en días festivos pero la concurrencia es insignificante porque se ha habituado el público a acudir a La Casilla..."¹³³²

No poseemos más noticias sobre este desencuentro al que suponemos se daría alguna solución. Probablemente, pasado el verano regresarían la Santa Cecilia al kiosco de Abando acabada la temporada veraniega en el Arenal y con ella las aguas a su cauce.

1330- *N.B.* (18-VI-1888).

1331- *N.B.* (6-VIII-1888).

1332- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/80, 1889.

Hay constancia de que tanto en enero como en febrero del 1890 la romería continuaba muy animada y que rebrotaba con ímpetu el carnaval en la Plaza y en la romería de San Juan en Iturrigorri¹³³³. Pero las ofertas de amenización presentadas por Agustín Ortigosa y Antonio Corto en febrero de 1890 anticipaban la finalización del contrato vigente con la banda en funciones y eran la antesala de un cambio más radical que analizaremos en el siguiente periodo.

Los otros músicos

Al margen de la banda de música y aún careciendo del punch de lo irremplazable, el conjunto de sonorizadores autónomos, cada uno peleándose su nicho de mercado específico como guardés su pegujal, era algo más que un decorado musical que completaba silencios y descansos del programa oficial porque, de hecho, Ayuntamiento y prensa reivindicaban su espacio como ya se ha visto en algunas citas. Anteriormente, Sáenz Balmaseda se había referido a ellos como una caterva insustancial con violines y guitarras usados desafortunadamente, ciegos de pega, y tiples y tenores aguardentosos de taberna con dicción jerigónica y entonación cacofónica.¹³³⁴



Fig. 194

Afortunadamente se ha conservado un expediente de los comienzos del baile en La Casilla (1883) que en cuatro párrafos directos, sobrios y concisos nos introduce en el ambiente *in medias res*:

"Sr. Alcalde Presidente del Ilustre Ayuntamiento de la Anteiglesia de Abando: Francisca de Aurteneche natural de la expresada Anteiglesia como se ve por la partida que se acompaña, nacida en Bilbao, habitante en la calle de Cantarranas nº 13, 2º derecha, ciega por completo, a Vd., con el debido respeto, expone: Que para adquirir los recursos de subsistencia y los de su anciana madre no tiene más medio que el de tocar la guitarra en los días festivos en que se celebran las romerías en el punto de La Casilla, término jurisdiccional de Abando, Lo hace en el nº 1 que le correspondió pero resulta, Sr. Alcalde, que en el nº 3 con

1333- *N.B.* (20-I-1890), (17, 18 y 19-II-1890) y (24-VI-1890).

1334- Ver nota Nota 198, extracto del *N.B.* (26-VI-1881).

notable frecuencia los [¿parientes?] de "la Inocencia" se colocan a tocar el mismo instrumento, padre y tres hijos llamados Gabriel el primero y los segundos Julián, Felipe y Primitivo, siendo así que les correspondió el nº 8. Si se ha de observar con rigor los preceptos de Vd., se hace obligado que se les prohíba colocarse en el indicado nº 3 al Gabriel y a sus 3 hijos porque durante la semana trabajan a jornal [?]. Que "la Francisca" no tiene como su vía de cobro más recurso que el de la guitarra y, además, cree que se tomaría con ella alguna consideración porque es hija natural de Abando."¹³³⁵

En base al texto podemos inferir los siguientes puntos:

.- Que desde la instauración del baile ya se había planificado una distribución de lugares específicos en un número no menor a ocho para que se ubicaran quienes acudieran a amenizar la plaza por libre. Que tres de ellos, por lo menos, se habían concedido en exclusividad a determinados personajes para su explotación vía interpretación de músicas bien fueran de una a cuatro personas por combo (y algún otro que oficiaría de cobrador).

.- Que se daban trasposiciones fraudulentas lo que prueba que había puestos más codiciados que otros debido a una mayor posibilidad de captación de público, a tener un firme más sólido para bailar, estaban más cercanos a bares, etc.

.- Que había unas condiciones previas explicitadas por la Alcaldía para poder ocupar dichos puestos entre las que estaba la de no tener otro trabajo; no queda claro si la ceguera o la naturaleza *abandotarra* originaria estaban incluidas entre esas condiciones de obligado cumplimiento. Vistos los antecedentes que hemos manejado en otros casos más arriba comentados, estamos persuadidos de que la segunda era más bien una ventaja discursiva que ensayaba Francisca en la solicitud pero que no existían restricciones más allá de ser vecino del Municipio. Así mismo, para la época en que nos hayamos detenidos, como poco más que mendicidad, música, canto y venta de coplas eran los medios de vida tradicionalmente viables para los ciegos - salvo ocupaciones deshonrosas-, es lógico pensar que La Casilla era un salvavidas esencial y si esgrimir la desgracia por ceguera pretendía mover a lástima, era un argumento que crearía "jurisprudencia" como ya se verá¹³³⁶. Con el paso del tiempo se irían precisando aquellas disposiciones pero, originariamente, no parece que minusválidos o/y determinados enfermos tuvieran alguna ventaja a la hora de amenizar la romería.

.- Que los instrumentos de cuerda seguían siendo la base principal de acompañamiento. Probablemente hacia el final de la década comenzaron a estar presentes en La Casilla

1335- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 3/2, 1883.

¹³³⁶ - El Colegio de Ciegos y Sordomudos de Deustu se fundó en 1895. Para 1905 contaba con cien usuarios de los que 19 eran ciegos pero para 1911 eran ya dos centenares sus acogidos. Según se detalla en XX.?: "El Colegio de ciegos y sordomudos de Deusto", en *Novedades* (¿?, 1911), p. se enseñaba música y algunos internos se ejercitaban como tamborileros. Otros datos pueden consultarse en XX.: *Memoria publicada por la Junta del Colegio de ciegos y sordomudos de Vizcaya en 30-VI-1905*. Imp. Nicolás Zabala?, Bilbao, 1905; y en XX.: *Colegio de ciegos y sordomudos de Vizcaya. Memoria correspondiente al decenio 1909-1919*. Imp. JL Verdes, Deusto, 1919.

los "pianos de manubrio"¹³³⁷. Con toda la cautela que nos previene respecto del rigor de los "efectos retroactivos" cuando se esgrimen en solicitudes para consolidar antiguos "derechos", presentamos dos citas en expedientes municipales que retrotraen la utilización de esos instrumentos musicales mecánicos en aquel baile hasta 1887. Se trata del industrial del gremio José Calderón y, más tarde, de su viuda Manuela Pérez quienes aparecen en varios expedientes solicitando permiso para rentabilizar los artefactos con su caballería y carrito transportador por la Villa y márgenes de la Ría; ambos coincidían en aducir su utilización continuada los domingos en La Casilla desde aquella fecha.¹³³⁸



Fig. 195

El público

Al baile de La Casilla acudían las clases populares. Artesanos de la construcción y demás gremios, jornaleros de las minas, de los astilleros, de la metalurgia y de talleres engrosaban las filas de los varones habituales que allá acudían. Por el contrario, entre las mujeres de una misma condición de origen, cualquier mínima diferencia (no necesariamente de ingresos económicos) creaba subclases separadas por trincheras infranqueables. Quizás sosteniendo la autoestima en cuanto a percepción de la imagen grupal más en la carencia ajena que en el valor de lo propio, parece haberse dado una cierta sectorización entre las dedicadas al servicio doméstico por un lado, las trabajadoras a jornal fueran descargadoras portuarias o/y sirgueras, trabajadoras en la fábrica de tabacos, de tejidos, de lejías o jabones, alpargateras, etc., por otro, las dedicadas a la confección, nodrizas y empleadas del comercio en un tercero -quizás las más encumbradas-, y otro compuesto por aquellas a quienes les tocó en suerte sacar adelante una amplia familia o sin actividad re-conocida más allá de "sus labores", lavandera, vendedora ambulante, lechera vendejera (Fig. 196)¹³³⁹... Aún siendo todas ellas proletarias, también influiría en aquella consideración de rango, seguramente, la imagen social que de cada uno de los sectores manejaba la prensa y la literatura local.

1337- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 104/17, 1891 y 4ª 435/15, 1895. En el Cap. II, 2.2.2.1.11. Instrumentos mecánicos, ya hablamos sobre los antecedentes de estos instrumentos musicales.

1338- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 104/17, 1891; 3ª, 137/103, 1894; 4ª, 435/15, 1898.

1339- Dejamos en el tintero otro grupo - llamémosle genéricamente con el del título del cuplé de Francisco Alonso (1929)- el de "La chica del 17", no porque no tenga sus referencias en las documentaciones sino porque no manejamos datos sobre sus lugares predilectos de baile como colectivo fuera de servidumbres laborales.

Y es que en estos medios se enzarzaban comúnmente en disquisiciones sobre los gustos y actitudes en el baile de cada colectivo como si vivieran parapetados cada uno en su bastión. Se decía que quienes se sentían más llanas privilegiaban La Casilla para sus expansiones; las que presumían de finas, enjaezadas en la costumbre de emular unas maneras más aburguesadas por razones de contacto cotidiano, tendían a aproximarse a los Campos Elíseos que, como ya se dijo, fijaba un precio de entrada a sus funciones festivas. Parece que a medida que transcurrieron los años esta tendencia que hemos esbozado fue consolidándose si atendemos a las caracterizaciones que Sabino Goicoechea "Argos" hacía de estos segmentos sociales en sus "Pasavolantes" de 1883 y en sus "Otros Pasavolantes" de 1889¹³⁴⁰. Pasado 1914 el proceso de proletarización general había difuminado severamente todas estas matizaciones de subclase.

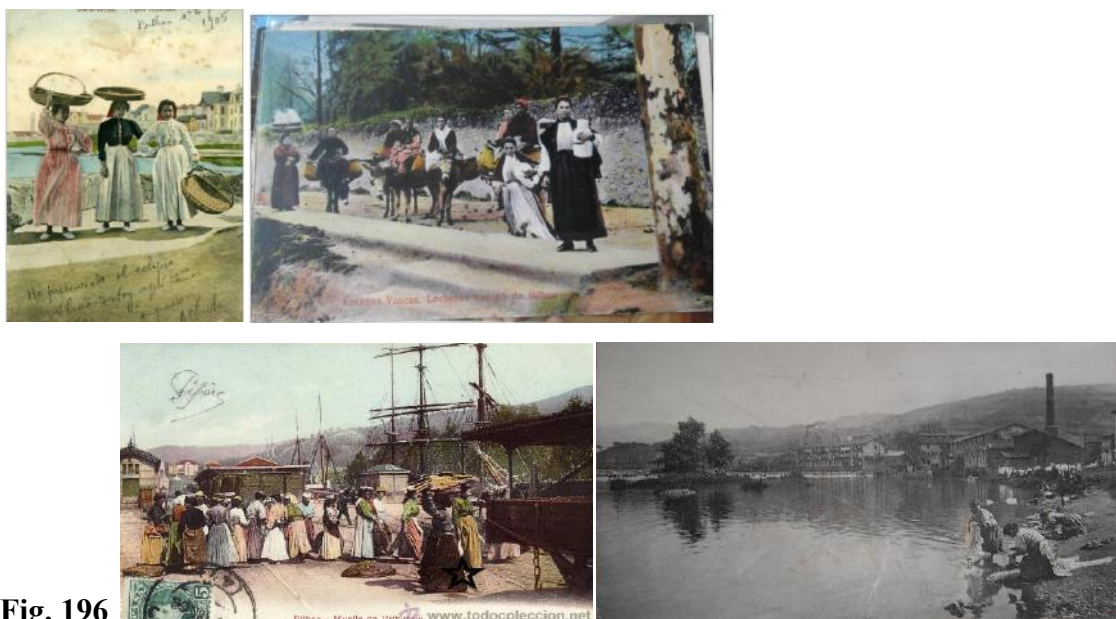


Fig. 196

Periféricos

Desde sus orígenes la Plaza de La Casilla estuvo bien comunicada ya que al de poco se inauguró el tranvía Bilbao-Santurce lo cual se explicitaba como una verdadera oportunidad en las sesiones municipales¹³⁴¹. También se le surtió de mobiliario urbano ya que si el trajín del baile era excesivo y había que reponerse del sofoco, además de los bancos que decoraban los paseos el Ayuntamiento alquilaba el servicio de sillas:

"Quéjense las personas que se sientan en las sillas que coloca la Anteiglesia de Abando en la romería de La Casilla, de que no tengan tarifa para el uso de las mismas. Sucede con frecuencia que el encargado que recorre el paseo lleva un cepillo, y en él se deposita la cantidad que uno cree justo; pero no basta eso,

1340- GOICOECHEA ECHEBARRIA, Sabino "Argos": *Pasavolantes*. Delmás, Bilbao, 1883, p. 218; Idem: *Otros Pasavolantes*. Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1889, p. 141 y p. 203 y ss.

1341- El viaje desde el Casco Viejo hasta Basurtu costaba 10 Céntimos ("2 cuartos" de real en uno de los sistemas monetarios antiguos) lo mismo que un ejemplar del periódico Noticiero Bilbaíno en 1882.

porque al empleado se le olvida la gente que entrega su óbolo y vuelve a presentarse nuevamente a molestar a los que están en las sillas. El Ayuntamiento, en nuestra opinión, lo que debía hacer es seguir el ejemplo de la Casa de Beneficencia de esta villa, cobrando a los que estén sentados y entregándoles su billete para que no molesten más al que haya pagado."¹³⁴²

Las nuevas ideas que surgieron en el Cabildo se acompañadas de decisiones firmes como la de erigir un kiosco en 1882 una vez superada la fase de los tablados desmontables:

"El Sr. Eguileor expuso la conveniencia de levantar un kiosco fijo y permanente en la Plaza construido de cal y canto la parte del zócalo para colocar en el mismo el de la fábrica de Bolueta presentado en la última Exposición Provincial que había comprado por comisión el Ayuntamiento en 3.750 Pesetas, según las facultades que en anteriores sesiones había concedido. Y aprobando cuanto haya practicado el teniente de Alcalde, acordó construir por administración un zócalo propio y adecuarlo para el kiosco sobredicho quedando encargado de llevar todo a la práctica dicho Sr. Eguileor y el director de obras municipales."¹³⁴³

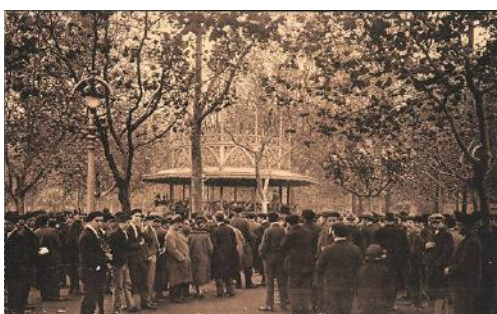


Fig. 197

El levante de kioscos en espacios ajardinados o en plazas fueron dos versiones de la representación en lo práctico del descenso de "la Música" a la calle y, sobre todo, a la sociedad de masas. Si con la Revolución Francesa las burguesías se la habían arrebatado a la aristocracia, al final del siglo XIX vinieron a ser los kioscos los referentes para la socibilización popular en torno a los que se bailaba como una segunda conquista salvo excepciones puntuales como, precisamente, la del Arenal de Bilbao (Fig. 197). Los kioscos quedaron incorporados al mobiliario urbano con la obligación de que el Municipio los mantuviera y repusiera en caso de ruina. El de la Plaza de la República de Abando nació con una vocación eminentemente popular para el disfrute generalizado.¹³⁴⁴

1342- *N.B.* (17-IV-1884).

1343- AHDB. Fondo Municipal, Abando. Libro de Actas nº 111 1881-1886, Folio 35, Sesión 8-X-1882. En *N.B.* (8-X-1882) se informaba puntualmente de este caso lo que rubrica el seguimiento e interés que suscitaban las decisiones del Ayuntamiento de Abando.

¹³⁴⁴ - En el artículo de ENRIQUEZ, Javier & SESMERO, Enriqueta: "El kiosco del Arenal", en RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006, pp.203-221 se mencionan varios kioscos de la Villa incluido de pasada el de La Casilla que pudo haber sido el más antiguo. Como allí se dice en el Arenal no había un kiosco en sí mismo sino el pabellón de descanso construido para la visita de Isabel II en 1865. La primera mención al kiosco (Fig. 223) como asiento de una banda de música es la conminación de la Comisión de Espectáculos del Ayuntamiento de Bilbao para que se situara allí la Banda de música del Regimiento de

Otra de las grandes obras ya insinuadas previamente que acometió el municipio de Abando fue la construcción de su frontón que quedó inaugurado en marzo de 1885¹³⁴⁵. Se ubicó en la parte sur de la plaza, hacia el lado de lo que sería el trazado ferroviario más tarde. Hay planos imprecisos de finales del siglo XIX que lo muestran orientado en la dirección este-oeste y en caso de que así fuera, el frontis quedaría hacia el oeste (Fig. 177B). Sin embargo, algún testimonio tardío lo sitúa en el solar de la posterior Escuela de Ingenieros que con toda seguridad lo invadió ya que su demolición coincidió con la erección de esta última en 1900.¹³⁴⁶

Al margen de lo efímero de su historia, los bilbaínos generaron toda una épica de héroes con pelotaris de la talla de "Chiquito de Abando" cuyos afanes y días relató K-Toño Frade (Fig. 198)¹³⁴⁷. Proezas aparte, el frontón con sus desafíos, deportistas en boca de toda la población con el diario seguimiento de sus vicisitudes en el Noticiero Bilbaíno, con las apuestas y el ambiente efervescente y contagioso de la grey (en un mundo sin fútbol ni radio, recordemos), jugaba de largo a favor de la aglutinación y socialización de todo el sistema de La Casilla. Este frontón fue remodelado sucesivas veces ya bajo la tutela del Ayuntamiento de Bilbao, de tal manera que pasó de ser una simple cancha a tener construcciones adosadas cuyo alquiler se sacaba a subasta anual para la explotación hostelera¹³⁴⁸. Este aspecto fue vital ya que surtía de suministros a toda esa franja de la plaza que ya venía siendo asiento del baile con los pianos de manubrio desde 1890.

Zamora según convenio estipulado de anemano que viene recogida en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 98/63, 1886. Precisar también que en donde aquellos autores mencionan que el primer kiosco de París se construyó en 1864 (p. 209) es erróneo. Ese fue el primero que se construyó en un lugar público y fue pagado por un empresario particular concesionario de limonadas con un fin económico evidente; en jardines y otros lugares de baile sometidos a entrada existían desde al menos 1830 según consta en MUSSAT, Marie-Claire: "Le kiosque à musique: Un lie stratégique", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (Cords.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, Paris, 1997, p. 64.

1345- AHDB. Fondo Municipal, Abando, Libro de Actas nº 111, Folio139, Sesión 3-III-1885.

1346- Comenzó al cuestionarse el futuro del frontón de Abando en *N.B.* (21-III-1896) y (28-IV-1896). La decisión Municipal de construir la Escuela de Ingenieros en su solar previa tasación aparecería en *N.B.* (27-IV-1899). Aunque no aporta fotografías, algunos datos más sobre este frontón y su historia pueden consultarse en AZURMENDI GARRAMIOLA, Jesús Mª: *Bilbao y sus fontones*. Edición del autor, Bilbao, 2011, pp. 23-27.

1347- K-TOÑO FRADE: (1980), pp. 39-54. Una crítica como pelotari a sus 16 años y su cotización madrileña pueden leerse en PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La pelota y los pelotaris*. Imp. José M. Ducazcal, Madrid, 1892, pp. 167-176.

1348- XX. [DOCHAO, Luis?]: *Una visita a la Villa de Bilbao*. Tipografía Viuda de Delmas, Bilbao, 1895, p. 19. La competencia del frontón se reparte entre los concejales en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 102/50, 1891. Arreglo de asfaltado de cancha, palcos, gradas y tendidos en *N.B.* (20-IX-1894) y 15-XI-1894). Colocación de red metálica *N.B.* (23-V-1895). Arriendo mediante subasta de la taberna del frontón en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 153/51, 1895; y 4ª, 228/33,34 y35, 1896.



Fig. 198

En otro orden de cosas, de la misma manera que sucediera anteriormente en Albia, disturbios y peleas fueron moneda corriente en la romería de La Casilla desde sus inicios:

"Como sucede casi todos los días festivos hubo ayer una disputa entre dos jóvenes en La Casilla, resultando uno herido al caer sobre unas piedras. Los alguaciles del Juzgado de Primera Instancia de esta villa detuvieron a los contendientes."¹³⁴⁹

No es que este baile tuviera la exclusividad de ser escenario de desavenencias ya que están registradas en la mayoría de lugares de socialización en donde confluyeran aglomeraciones y alcohol. Ciertamente, en La Casilla abundaban ambos en grado superlativo y, por si fuera poco, el Noticiero Bilbaíno seguía tan de cerca estas incidencias que en algunos periodos, son estas cruentas noticias las que dan fe de que el baile seguía en curso¹³⁵⁰. Enjuiciaba la prensa que las pendencias eran útiles para explicitar diferencias entre quienes ya las llevaban puestas; cualquier excusa como un empujón en medio del mogollón era válida para dar rienda suelta a los estirones de pelos, puñetazos y tortas, piedras o bastonazos que si no se zanjaban a tiempo podían acabar en puñaladas como antesala de ocasionales muertes¹³⁵¹. Otras desavenencias frecuentísimas surgían entre parejas celosas que daban rienda suelta a su furia al enterarse de que su apalabrado/a entrenaba sus habilidades danzarinas con algún otro/a con el ostensible resultado de magulladuras de todo tipo.

Broncas más severas se sucedieron, como antaño, entre paisanos y militares siempre foráneos y de paso que, menos remilgosos por la escuela de su oficio, osaban la aproximación a las mujeres insistentemente lo cual abocó a que para evitar males mayores se les prohibiera participar en el baile en determinadas temporadas¹³⁵². Un caso muy sonado se produjo cuando en noviembre de 1885 una riña puntual en la Plaza se

1349- N.B. (6-I-1883).

1350- N.B. (26-IX-1882) y (22-V-1883).

¹³⁵¹- El control sobre uso de armas era una práctica sistemática ejercida con cualquier individuo sospechoso y la cantidad y el tamaño de navajas, cuchillos, alfaques, pistolas y escopetas requisados mes a mes impresionante en clara proporción con la enorme producción mensual de las factorías de Eibar y aledaños.

¹³⁵²- N.B. (10 y 16-IV-1883).

extendió a todo Bilbao durante varios días en un altercado generalizado con tiroteos en que, evidentemente, se dirimían otros resentimientos más profundos¹³⁵³. Como de las ascuas surge el fuego al mínimo soplo, cualquier roce era una afrenta y la superioridad tuvo que intervenir con mucha contundencia conteniendo a la soldadesca vía mandos y exigiendo responsabilidad al paisanaje para no perder el control antes de que se desatara un motín¹³⁵⁴.

Siendo un lugar de alto riesgo y a consecuencia del aumento de la inseguridad en el baile, los municipales ya venían siendo asistidos por una pareja de guardias civiles en la La Casilla desde 1883¹³⁵⁵. Aun así y todo, la efervescencia inesperada de aquella reyerta entre paisanos y militares dejaron en evidencia que eran a todas luces insuficientes para frenar al gentío en los primeros momentos de un alboroto aunque fuera por disuasión visual; debido a ello el Gobernador decidió que fueran reforzados con todo un piquete en caso de que la Corporación municipal habilitara un local al efecto para su cobijo.¹³⁵⁶

4.4.2.1.2. Conclusiones 1882-1889

La consideración de la celebración de La Casilla:

El baile de la Plaza de la República de Abando nació claramente con una vocación de socialización continuada. Como dijimos en su lugar, la performance desplegada en aquel enorme rectángulo fue heredera de su prolegómeno de la Campa de Albia pero en su variante final de la Plaza del Mercado de Albia. Recordamos también que, en su versión actualizada, la describíamos en 4.2.2.3.2. como un "espacio de amenización" de confluencia de multiagentes musicales sometidos a regulación en cuanto a reserva del derecho de admisión de músicos, emplazamientos, a tiempos hábiles para la interpretación, a repertorios, pago de tasas y permisos de cobro.

Aún asumiendo tanto manoseo y que en pocos años mutaría de romería a baile público, en sus primeros tiempos conservaba aun trazas ruralizantes. Para el público usuario, el mismo desplazamiento obligado de aproximación entre caminos y estradas con cuadrillas entonando canciones desde la Villa la dotaba de un tipismo que se extinguiría en menos de una década por mor de la consabida urbanización como el mismo añil higienizante de las fachadas de sus caseríos. Para nostálgicos recalitrantes quedarían Deustu y San Miguel de Basauri incólumes unos años más por su ritmo de renovación urbanística más pausado.

Como negándose a ser disuelto en la invasión foránea, lo asociado a lo aborígen vascongado de Abando resurgía poderoso con el pretexto de la visita real de 1887. Se

¹³⁵³- Volvía a repetirse un incidente grave con soldados en el baile de Abando calcado de otro de 1841 recién finalizada la primera guerra carlista: AHDB. Fondo Administrativo. R 4/43, 1841.

¹³⁵⁴- *N.B.* (15 al 22- IX-1885).

¹³⁵⁵- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 7/45, 1883.

¹³⁵⁶- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 43/67, 1885.

encuadraban para tal evento unas Fiestas Euskaras parangonando a las celebradas en Bilbao en 1882. Ilustrando anecdóticamente el espacio del baile entre chotis y mazurka, los niños de las comparsas de Iurreta reconstruían escenas a punto de desaparecer de la vida cotidiana a ritmo de bailes y cantos del país. No era este el único hito referencial de lo vasco porque tamboriles, dulzainas y *albokas* podían escucharse esporádicamente en el baile confundidos con el resto de los amenizadores. Y a otro nivel, el Ayuntamiento local en un gesto similar que hemos comprobado más veces, adquiría libros en euskara para sus fondos como un gesto simbólico solidario con un patrimonio inmaterial que aún contaba con hablantes entre su vecindario.

La prensa y la documentación interna del Ayuntamiento estimaban que el éxito iba coronando el proyecto de baile dominical y se congratulaban por ello. Y, quizás más importante, como portavoces de una nueva ideología de la modernidad en lo social, a través de esos mismos textos comenzaba a colarse un mensaje sobre el baile que suponía un cambio radical respecto de la época pasada en que se penalizaba moralmente cualquier relajación: "lo primero es el pan de cada día y, después, la música de todos los domingos"¹³⁵⁷. A pesar de ello, las fuerzas de la reacción mantendrían la presión en la olla hasta su reventón definitivo sesenta años más tarde tras la guerra civil.

Con la idea de que la Plaza de la República de Abando fuera un polo de referencia atractivo para disfrutar del ocio fueron plantadas hileras de árboles demarcando grandes alamedas con bancos como un segundo Arenal bilbaíno. Así mismo, dentro de un plan arquitectónico que duró varios años, se construyeron un kiosco central, wáteres y en un extremo, un frontón con su taberna todo a cargo de la Anteiglesia. La iniciativa privada, por su parte, correspondió con la apertura de numerosas tabernas, fondas y en los solares sin edificar había boleras cubiertas con sus propios servicios de restauración, ti vivo y otras barracas de feria.

La parte musical del proyecto

En su fase inicial la preocupación principal del Ayuntamiento de Abando en lo musical se centró en disponer para el público de un espacio atractivo y una banda de música como elemento sonorizador central a cargo del municipio (aunque cabe suponer que los tamborileros tendrían algún papel, en veinte años solo hay una mención a su presencia). Sobre esos particulares nos hemos detenido ampliamente y detectamos probidad en las intenciones del Cabildo buscando la continuidad y mejora constante de la banda de música en unos años en que los productos musicales de estas asociaciones solían ser bastante deficientes por la inexperiencia y número de sus componentes. Por otra parte, la participación de la banda de música era percibida por los industriales de La Casilla como absolutamente imprescindible para conservar el atractivo del baile dominical.

Si por un lado la "música" le daba el empaque en lo moderno y novedoso al proyecto del baile en su Plaza, a su vez, el Ayuntamiento seguía considerando tan consustancial como aquella la comparecencia de los "corros de ciegos", eso sí un poco más ordenados que en Albia. Su actitud proactiva para que sus turnos se respetaran revela no solo una

1357- *N.B.* (16-I-1888).

visión certera sobre el gancho que suponían para las clases subalternas estos periféricos musicales sino el respeto hacia una costumbre en la que muchos de los próceres habrían crecido dentro del Municipio.

Definitivamente no hay una documentación abundante sobre este colectivo en este primer tramo temporal en comparación con lo que luego vendrá. Según la distribución de responsabilidades municipales, la canalización de los permisos, los ajustes y desavenencias entre ellos de entidad menor corresponderían al Alcalde, directamente o vía alguacil siempre que la sangre no llegara al río. Dada la ausencia de expedientes y de polémicas a este respecto en los Libros de Actas, probablemente se daba una unidad de acción y de pensamiento que se reflejaba en un amplio margen de tolerancia a los músicos sin grandes cortapisas mientras los revuelos no trocaran en tiberios.

Respecto del acordeón

Resaltamos entre lo más significativo que sucedió en esta década en lo que concierne a la evolución del instrumento en Bizkaia el que se diera la confluencia positiva de las tres condiciones determinantes para que un instrumento supere el estadio de extravagancia musical: instrumentistas, repertorio y mercado. En efecto, por un lado se asistió a la posibilidad de observar en acción a unos manipuladores curiosos, diletantes o más hábiles, extrayendo incipiencias musicales de acordeones que eran frágiles artefactos productores de sonido. Los Palombo comentados, ciegos, niños mendicantes y otros personajes lo suficientemente atrevidos o necesitados como para presentarse en el espacio público de calle o en la romería engordaron la panoplia musical pero con un estatus marginal frente a los tradicionales instrumentos consolidados; usando los términos del análisis sociológico comentados en el Cap. I: con un capital desvalido dentro de un habitus de competencia feroz¹³⁵⁸. En las fuentes no se habla de repertorios adaptados, ni de corros de baile a su alrededor, se ha de suponer, por la propia inercia de la casuística, que quienes los tañían serían individuos susceptibles de recibir limosna como cualquier otro partícipe en las industrias mendicantes.

Por otro lado, al igual que exponen muchos métodos de acordeón del siglo XIX, la concreción formal del instrumento constreñía su repertorio a una línea melódica de canciones siendo el particular valor añadido del ejecutante lograr una interpretación atractiva de las piezas que engancharan a determinada colectividad. Respecto de los suministros, el almacenes musical de Montoro y su sucesor inmediato Dotesio, se enseñorearon del mercado como vector proveedor que aseguraba una cierta disponibilidad de piezas todas ellas de sonoridad reducida desde 1883 que sepamos.

Digamos, por último, que no hay datos fehacientes que avalen la presencia en este tramo temporal de acordeonistas en la romería de La Casilla aunque puede que esporádicamente los hubiera por razones de oportunidad mercantil. Para entender este vacío vuelve a ser válido el mismo argumento esgrimido de penuria de testimonios específicos que mantiene opaco en general el colectivo de amenizadores autónomos antedicho.

¹³⁵⁸- Se han trazado las líneas sociológicas generales del caso en Cap. I 1.4.4. *Habitus* musical y Acordeón.

La romería de La Casilla en el contexto cercano

Es de resaltar que la única competencia a la romería de La Casilla en su conjunto provenía del mismo Abando, de los Campos Elíseos cuya historia ya hemos desentrañado largamente. En ambos se concentraban semanalmente los aficionados al baile durante todo el año excepto en Cuaresma. En el ámbito privado de interiores solo podía igualárseles en funcionamiento que no en público, el Teatro Romea también con funciones nocturnas entre semana. Continuando en esta misma categoría, la actividad bailable de las sociedades privadas de Bilbao en esta década (las había también de artesanos) era muy puntual e irregular concentrándose sus actividades culturales y sociales en invierno y en los hitos destacados del calendario anual: carnaval, mayo, fiestas de agosto y navidades.

Con el buen tiempo y la popularización de la costumbre de los baños de mar fueron consolidándose romerías dominicales veraniegas en la costa con banda de música a partir de los bailes organizados en los balnearios. Del de Las Arenas (1880) surgió la romería en Santa Ana en 1887; Portugalete que también contaba con su hotel-balneario y banda de música desde 1879, copiaba a sus vecinos inmediatamente aquel mismo año de 1887 apoyándose en el tirón que supuso la electrificación de los tranvías de ambos márgenes de la Ría; igualmente sucedía en Santurce que regalaba con música a todos sus veraneantes. El interés de estos ayuntamientos al adoptar las medidas antedichas era nítido: retener a sus turistas generando riqueza interna para la localidad.

Pero ni Deustu al pertrecharse con banda de música municipal en 1885 logró pasar de diez fechas bailables en todo su calendario festivo anual desde San José al Rosario, ni Getxo, que fundara su banda en 1888, concentraba otro tanto en el suyo entre julio y agosto que eran los meses de sus fiestas mayores. Del interior de Bizkaia, más allá de las estipulaciones que tuviera especificadas los tamborileros municipales para dar tocatas en domingo donde los hubiera, no podemos constatar algo parecido a la rotundidad de La Casilla. En este sentido, Begoña, San Miguel de Basauri, Barakaldo (su banda de música es de 1892), etc., aún no contaban con los necesarios recursos económicos e ideológicos y/o base social como para superar determinadas barreras en la articulación de un nuevo espacio de amenización. Por citar un caso paradigmático, en Durango, con dos bandas de música ya en la década de los ochenta del ochocientos, no empezaron a hablar sus concejales de una romería dominical hasta 1894 aunque desde años atrás las organizaran con corros de ciegos, manubrios, dulzainas, etc. en el paseo de Ezkurdi el día de San Antonio a la vuelta de la visita al Santuario de Urkiola.

4.4.2.2. 1890 - 1898 Desde la Anexión definitiva hasta las Ordenanzas Municipales de Alonso de Celada

4.4.2.2.1. Trama

El traspaso de poderes: ¡Qué siga la fiesta!

La aleatoria línea divisoria que hemos elegido para dar paso a este segundo periodo del baile de La Casilla es la fecha en que Bilbao anexionaba definitivamente todo el territorio y jurisdicción de Abando:

"El 5 de mayo de 1890 el Ayuntamiento de Abando comunicó al de la Villa de Bilbao que, en sesión de 27 de abril del mismo año, se había acordado "a instancias de la mayoría del vecindario", fusionarse a Bilbao."¹³⁵⁹

No se nos ocurre cómo pudo testarse en 1890 una opinión participativa en Abando dado el tamaño y dispersión de la población pero quizás K-Toño Frade pudo consultar las fuentes prístinas. Nosotros no hemos podido corroborar este aserto dado el deterioro y la desaparición de los últimos Libros de Actas por el comentado motivo de la inundación de 1983. Quizás los ediles de Abando se agotaron en una pelea tan desigual ante un rival que les superaba y apostaron a caballo ganador por un óptimo bien común. Si atendemos a variadas reclamaciones económicas de diferentes proveedores del Ayuntamiento de Abando a las que se dan curso en el Pleno del Consistorio bilbaíno en fechas posteriores a la anexión, es razonable pensar que presionando en la trastienda de esta moderna reedición de "La rendición de Breda" planeaba una inminente amenaza de ruina o una incapacidad de endeudamiento en Abando o una descarada traición.¹³⁶⁰

Dos años antes de que se consumara el traspaso definitivo de poderes un personaje herido por el resquemor evaluaba con mucha ironía y mala baba lo que en los 18 años que les separaban de la primera anexión parcial se había aportado al antiguo territorio de Abando bajo el criterio personal de lo que significaba "construir ciudad":

"Me dicen en este momento que encuentra bastante favor la idea que algún *ganorabako*¹³⁶¹ ha echado a volar de establecer las oficinas de correos y telégrafos en el espacio que ocupan la fuente y los jardines de la Plaza Nueva. Sería una gran chifladura y para completarla sería preciso edificar también en el Arenal y en el Campo de Volantín. Si eso se hubiera hecho antes no habría habido necesidad de la anexión. Pero aún se puede deshacer lo hecho y yo aseguro que Abando recobraría gozoso la autonomía y el territorio de que por el derecho de la fuerza se le ha despojado. Hubo un día en que decían los bilbaínos que deseaban anexionarse la Anteglesia para levantar en ella los edificios públicos de que la Villa carecía. ¿Y qué han llevado a la zona anexionada? ¡El basurero!"¹³⁶²

Pero el cambio de meridiano supuso bastante más que la asunción de una cuantiosa deuda. En efecto, dado que en esta nueva situación las decisiones sobre el territorio quedaban bajo la influencia de la misma esfera de poder que planeaba sobre Bilbao eran evidentes los próximos pasos a seguir: una parte de las hectáreas acabarían sujetas al negocio especulativo inmobiliario y otra, adquirida hogaño, se convertiría en el Indautxu idílico de mansiones y hotelitos con su neogótica iglesia-tarta del Carmen, velódromo y plaza de toros, ensayo semifallido de lo que después se reconstruyó en

¹³⁵⁹ - K-TOÑO FRADE: (1980), p. 4.

¹³⁶⁰ - Muchos años más tarde aún se haría eco la prensa de atrasos en esos pagos pendientes con el apelativo de "la Deuda de Abando": *N.B.* (11-VII-1895), (4-XI-1899),...

¹³⁶¹ - "*Ganorabako*": del euskara, insustancial.

¹³⁶² - XX.: Crónica local (15-II-1888)", en *Revista Vizcaya* (VI, 1888), p.116.

Neguri y la línea de costa de Las Arenas. Pero vayamos por alcorces y derroteros más propios de nuestra materia.

Por de pronto se ponía fecha y hora a la representación institucional pública de la transmisión de poderes. De esta cita parecía ausente el desencuentro que veinte años atrás se escenificara con motivo de la anexión parcial ya descrita ut supra:

"He aquí el programa con que será solemnizada hoy la anexión de Abando a Bilbao: A las once de la mañana recorrerán las calles de la población dos bandas de música, las cuales, a la cabeza de la comitiva, se dirigirán después al punto donde comienza la jurisdicción de Abando, en el cual se verificará el acto de la toma de posesión. Seguidamente la comitiva, compuesta del Ayuntamiento de Bilbao y de los representantes de la Diputación, presididos por el señor Gobernador Civil, marchará a las Casas Consistoriales de Abando, donde se extenderá y firmará el acta correspondiente. A continuación se verificará el banquete oficial, que será amenizado por las bandas de música situadas en La Casilla, en cuyo punto habrá romería hasta el anochecer. A las cinco, pelota. Las calles que han de recorrer la comitiva hasta las Casas Consistoriales de Abando han sido engalanadas con mástiles y gallardetes."¹³⁶³

Respecto del talante inicial que blandiera el Alcalde de Bilbao sobre sus nuevos administrados *abandotarras* en cuestiones de regulación festiva, da parte un suelto del Noticiero de un par de semanas más tarde:

"Ayer tarde se repitió la romería de La Peña, con tanta o más animación y concurrencia que el domingo, y en medio del mayor orden. No asistió la banda de música como el primer día, en que amenizó la fiesta en unión de la de tamborileros, por disposición del señor alcalde de Bilbao, que no ha querido que se altere la costumbre."¹³⁶⁴

Pretendientes y bandas de música del baile de La Casilla

No parece que el alcalde tampoco quisiera alterar la organización del núcleo amenizatorio de La Casilla y por ello había que dar carpetazo al asunto pendiente de la banda de música. Decíamos al final de la etapa anterior que entre febrero y marzo de 1890 parecía haber concluido el contrato con la Santa Cecilia. Cotejadas las fechas entre la recepción de nuevas ofertas para amenizar la Plaza de La Casilla (1-II-1890) y (13-III-1890)¹³⁶⁵ y el persianazo del Ayuntamiento de Abando como tal, podemos aventurar que éste, interiormente convencido de su finiquitado en ciernes y remolón ante lo inminente, iba deshaciéndose de compromisos a medida que vencían los contratos firmados para dejar que se apañaran con lo postergado los previsibles nuevos administradores bilbaínos.

Pocas son las diferencias en las condiciones que ofertaron las dos bandas en pugna. Ortigosa cargaba las tintas en la profesionalidad de los músicos de su Unión Artística

¹³⁶³ - N.B. (1-VII-1890) y AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 98/12, 1890.

¹³⁶⁴ - N.B. (15-VII-1890).

¹³⁶⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/78, 1882/1890.

que a la fuerza había de reflejarse en un precio un 20% más caro por concierto: 60 Pesetas frente a las 50 Pesetas de la Santa Cecilia. Ambas prometían algún regalo como la gratuidad de la romería de San Juan y guardaban en la recámara el resarcimiento en caso de días excepcionales fuera del calendario oficial con una subida considerable, suponemos. El Ayuntamiento de Bilbao solventaba el asunto tomando una decisión continuista al contratar a la Santa Cecilia con la que ya venía manteniendo relaciones desde hacía más de diez años:

"El Director de la banda "Santa Cecilia" se ofrece al Ayuntamiento para continuar tocando en La Casilla en las mismas condiciones que hasta verificada la anexión a esta Villa. Sr. Alcalde...: Con motivo de la anexión de Abando a Bilbao y teniendo un compromiso con aquel Ayuntamiento de 16 individuos pertenecientes a la banda de música titulada Santa Cecilia, esta se compromete a seguir amenizando La Casilla todos los días festivos excepto los que se celebran corridas de toros, el día de San Pedro y la Cuaresma por la cantidad de 50 Pesetas por función o sea la misma cantidad que se ha llevado hasta la fecha. El cobro será por meses vencidos, 3-VII-1890."¹³⁶⁶

La Banda Santa Cecilia venía compartiendo el kiosco del Arenal con la Banda del Regimiento de Garellano en las temporadas veraniegas y otoñales desde 1887¹³⁶⁷, contrato que perduró hasta la incorporación al mismo en calidad de cátedra exclusiva la Banda Municipal de Bilbao a partir de su estreno a mediados de 1895¹³⁶⁸. En el análisis del mantenimiento de este contrato-cautivo de La Casilla por Antonio Corto en vez de dar una oportunidad a la otra en lid, añade substancia Carmen Rodríguez cuando afirma:

"En esta popularidad de la Banda de Santa Cecilia fue decisiva la intervención de otro de sus directores, precisamente Antonio Corto. Por su profesión original como músico municipal conocía bien todos los entresijos de la organización festiva del país, y consiguió captar para su banda la mayoría de las romerías que se celebraban cercanas a Bilbao como Deusto, Begoña, Basurto, Olabeaga, Zorroza y hasta en San Roque el 16 de agosto."¹³⁶⁹

1366- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 98/4, 1890.

1367- El Regimiento de Garellano sustituyó al Regimiento de Zamora en la plaza de Bilbao a comienzos de 1887. Su banda de música enseguida se incorporó a la vida musical de la Villa ocupando los espacios que dejaba la saliente como procesiones o la sonorización del Arenal. Aprovechando la novedad, el Ayuntamiento de Bilbao marcaba un punto de inflexión musical en ese último lugar al contratar a las dos bandas, "Garellano" y "Santa Cecilia", en dos horarios y turnos diferentes: jueves y domingos de tarde y noche: *N.B.* (16-V-1887) y (2-VIII-1887), AHDB. Fondo municipal, Bilbao. Libro de Actas nº 343, VI-1888, etc.

1368- *N.B.* (4-VIII-1895).

1369- RODRIGUEZ SUSO: (2006). En la p. 21 se le escapa alguna imprecisión: Antonio Corto había sido músico militar del Regimiento carlista La Constitución desmovilizado en Durango al final de la guerra de 1874. Antes de cambiar su residencia a Bilbao enseñó música a quienes compondrían la Banda La Amistad de Durango de la que fue cornetín su hijo Federico, véase: OLAZARAN, Juan: *En las fiestas de San*

Sin embargo, las romerías del ferial de Basurtu, Olabeaga, Zorrotza y San Roque que cita, a las que añadimos nosotros las de Iturrigorri, San Juan, La Peña y San Adrián, no estaban desgajadas de paquete de La Casilla por pertenecer al mismo cupo del calendario correspondiente a la anterior circunscripción de Abando como se puede considerar del siguiente expediente que presentamos, en cambio las romerías de Deustu venían siendo atendidas por su propia banda municipal desde 1885 como otras poblaciones en las que se venían fundando.

Solo habían pasado dos años cuando Antonio Corto enviaba un billete al Ayuntamiento de Bilbao con un texto de renuncia a la Plaza de la Casilla. Este reaccionaba inmediatamente componiendo para el roto un descosido que obligaría a zurcidos periódicos y perennes. Los siguientes extractos pertenecen a un largo expediente que recoge todo el proceso:

"No siendo posible a la Banda de música Santa Cecilia que tengo el honor de dirigir continuar tocando en La Casilla durante las tardes de los días festivos pongo en conocimiento de VS que el día de mañana será el último en que lo verifique. Dg... Bilbao, 25-VI-1892."

"Acuerdo de la Comisión de Gobernación. En reunión celebrada el 30-VI-1892 se acordó encomendar a D Julián Esteban sustituya con su música a la de Santa Cecilia y toque los días festivos durante los meses de Julio y a Agosto bien entendido que esto se hace sin compromiso de ningún género y como prueba y para ver, además, si la banda que dirige reúne condiciones suficientes para el fin que se le encomienda. El Presidente interino."

Pasados los meses de prueba se formalizaba el contrato con la nueva Banda de música:

"Sr Alcalde: Julián Esteban y Ruiz, vecino de la Ilustre villa de Bilbao y domiciliado en la casa nº 15 de la calle Iturribide, 1º derecha a VS hace saber que: Encontrándose en la actualidad encargado de una banda compuesta de 16 profesores (incluido el director) se compromete, si VE tiene a bien en confiarle dicho servicio, a amenizar el paseo de la plaza de la República como así mismo en los barrios pertenecientes a la misma desde el próximo domingo 2 de octubre hasta fin de junio de 1894 haciendo dicho servicio en las mismas condiciones que lo ha hecho la banda Santa Cecilia siempre que por cualquier causa ingresaren en la del que suscribe más número [de músicos] del que hoy cuenta. Bilbao 27-IX-1892."

La Comisión de Gobernación respondía favorablemente accediendo a lo solicitado:

"En el deseo de no privar de tal atractivo a estas fiestas populares... [ya que] ha cumplido su cometido esta sociedad musical..."¹³⁷⁰

Antonio. Edición del autor, Durango, 1983, p. 184. En 1887, año en que nació su hijo Federico en Durango, sucedió a Federico García en la dirección de la Banda de música Santa Cecilia de Bilbao no sin protestas del público (Elaboración propia del autor). 1370- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 116/75, 1892.

Coincidió el abandono de la Santa Cecilia de la plaza de La Casilla con la renovación del contrato más sabroso para sonorizar el Arenal bilbaíno. Seguramente la banda atravesaba un momento de buena salud musical porque al repasar su calendario, vemos que en julio de 1892 se presentaba al concurso de Santander (como en 1883 lo hiciera al de Baiona con el director Federico García). Los dobles bianuales de Arenal y Campos Elíseos (I-1893¹³⁷¹), su presencia en fiestas de diferentes poblaciones y en la mayoría de eventos de la Villa, procesiones, corridas de toros en fiestas mayores, etc., que saturaban su calendario, hasta llegar a ser la banda maniquí en las pruebas a director de la futura Banda Municipal en el Olimpo¹³⁷², parecen traslucir un esfuerzo de superación de los músicos con la intención de pasar automáticamente a ser asimilados a músicos municipales cosa que no sucedió al ser obligatorias las pertinentes oposiciones.

Por otro lado, la nueva banda para La Casilla ni siquiera era citada por su nombre lo cual no era una menudencia¹³⁷³. Volvería a repetirse el ninguneo cuando en 1893 al reseñar la fiesta de San Juan y la cercana de La Peña, el Noticiero Bilbaíno constataba que en esos lugares hubo una banda de música sin especificar cuál, mientras que antes siempre destacaba si iba la de Santa Cecilia añadiendo con ello un cierto realce al punto¹³⁷⁴. Al poco de comenzar su andadura los "sine nómine", surgían los problemas entre músicos y director; aquellos elevaban una protesta al Ayuntamiento con el tema del reparto de la asignación. Esteban, que no conseguía juntar elementos suficientes a los prometidos, no dividía proporcionalmente el total del dinero entre los asistentes quedándose con más del doble consensuado con los músicos que planteaban al Ayuntamiento interlocución directa y plantilla mínima de 16 personas. Ante ello Esteban renunció al contrato fulminantemente al mismo tiempo que ofrecía seguir tocando con lo que hubiera. El Ayuntamiento, para salir del atolladero, convino esta última solución pero con la advertencia severa de que debía cumplirse el contrato temiendo las protestas que, en caso fallido, le redirigirían los usuarios e industriales del

1371- *N.B.* (29-I-1893).

1372- *N.B.* (13-XI-1894).

1373- En otro expediente figura como "Banda La Lira". No deja de ser llamativa la poca originalidad en los bautizos de las bandas de música algo ni siquiera exclusivo de las de la Península. Se repiten nombres como La Armonía, La Lira, Santa Cecilia..., que originan confusiones frecuentes. P.ej., bandas también denominadas "La Lira" las había en Elorrio, y Barakaldo, al igual que compartían "Santa Cecilia" la de Bilbao, una Sociedad de Socorros para músicos también en Bilbao, la de Gernika, la de Ermua, una de Vitoria entre 1905 y 1912, y la de Pamplona por citar algunos ejemplos cercanos dentro de los mismos años. Según RODRIGUEZ SUSO: (2006), p. 21, en una banda dirigida por Federico García que contrató el Ayuntamiento de Bilbao en 1862 "los músicos tendrían que llevar, según el contrato firmado, una gorra con una lira bordada, como señal definitiva de su vinculación oficial al municipio". Puede que posteriormente el uso generalizado de este icono acabara convirtiéndose en un referente vinculativo no necesariamente con municipalidades sino como emblemática propia distintiva de este tipo de asociaciones musicales.

1374- *N.B.* (24-VI-1893) y (9-VII-1893).

baile de La Casilla bastante más numerosos y recalcitrantes que los músicos al hallarse bien adentrada la temporada veraniega.¹³⁷⁵

Estando en esas el Consistorio bilbaíno aprovechó el fallecimiento del director Julián Esteban y que tocaba actualizar el contrato con esta banda de música por su vencimiento cercano para introducir al nuevo director como interlocutor y explicitar, por si acaso, la situación de interinidad que adolecería la banda hasta nuevo aviso:

"La Comisión de Gobernación se ha enterado del presente escrito de D Francisco Martínez manifestando que el compromiso o contrata de la banda de música de La Casilla termina este mes y ofreciéndose a continuar amenizando aquel paseo con la referida Banda en las mismas condiciones anteriormente estipuladas con D Julián Esteban. Habiendo fallecido este último y siendo el recurrente el actual representante de la banda entienden los [¿comisionados?] que debe encomendársele siga tocando en La Casilla en las mismas condiciones en que lo hacía su antecesor Sr. Esteban pero bien entendida que esta contrata tiene el carácter de provisional reservándose el Ayuntamiento el derecho a darla por terminada desde el momento en que pueda disponer de la banda de música cuya organización se halla en estudio. Se aprueba el informe."¹³⁷⁶

En 1896 volvía a renovarse el contrato. Resalta en su expediente que se daba conformidad a la estabilización de la banda en 12 elementos lo que redundaba en un montante abaratado de 50 a 40 Pesetas/sesión y en una calidad musical inferior, suponemos. Se le eximían de tocar los días de lluvia, en Cuaresma y durante las corridas de agosto o cuando coincidiera con las romerías en Deustu y Begoña. Repasaban, una vez más, el calendario completo del antiguo Abando no olvidándose del pactado regalo de la verbena de San Juan en Iturrigorri.¹³⁷⁷

Lo novedoso en todo ello era que una vez creada la Banda Municipal de Bilbao, el Ayuntamiento obligó a que los músicos fueran escogidos preferentemente entre los disponibles de la Banda Municipal de las cuerdas 2ª y 3ª. Su intención explícita con esta restricción era la de conservarlos en plantilla con este "sobresueldo" dada su baja asignación aunque el efecto era el de entorpecer su manumisión¹³⁷⁸. La dificultad accesoria para el director era que si no había músicos disponibles por coincidirles

¹³⁷⁵- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 127/48, 1893. Ver Anexo. Esta agrupación había cumplido contrato en Las Arenas y puede que fuera una agregación de elementos provenientes de otra efímera llamada "La Bilbaína", a su vez epígono de la "Unión Artística", agrupación bien consolidada en la década de los ochenta, ambas habituales en Las Arenas en distintos intervalos.

¹³⁷⁶- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 139/43, 1894.

¹³⁷⁷- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 164/110, 1896; ver Anexo. Por manejar algunos elementos de comparación de retribuciones diremos que ese mismo año de 1896 un organista en Bermeo ganaba 100 Ptas. al mes, y un alguacil en Igorre 21 Ptas. en el mismo periodo. También hemos encontrado lo que se ofertaba en la Banda de Música de Castro por concierto: " un fiscornio de 1ª a 2 Ptas diarias y un bombardino de 1ª con idem, y un saxofón alto en sib de 2ª con una peseta setenta y cinco céntimos", en *N.B.* (14-X-1896).

¹³⁷⁸- Lo cierto es que la movilidad de músicos en los primeros tiempos de la Banda Municipal de Bilbao fue altísima como sucedía en todas las demás.

actuación obligada o bolo¹³⁷⁹, tendría que apañarse como fuera pero sin incrementar el precio ni mermar el número de componentes. Esta condición draconiana suponía una clara injerencia sin contrapartida (como hubiera sido una oferta de "municipalización") para los músicos ajenos a la Casa que continuarían estando remunerados mientras que tanto relevo minimizaba la posibilidad de empaste sonoro y de afianzamiento musical del combo.

La romería regulada y los otros agentes del baile

Respecto de la prensa consultada, el Noticiero Bilbaíno siguió dando fe con asiduidad durante 1890 y 1891 de que la romería casillera proseguía su marcha con animación y concurrencia creciente como si de cara a la galería nada hubiera sucedido tras el boato y los intringulis de la anexión. O no se dejó entrever la reacción popular o no quedó ningún poso; levedad tal probablemente reflejaba la indolencia de un público usuario que mientras que no mermasen los alicientes habituales, parecía permanecer ajeno a cualquier cuestión aunque afectaran a otros agentes de la fiesta como a la mismísima banda de música en funciones que ya hemos repasado. Así describía el periódico el arranque de la Sanjuanada de 1892:

"Anoche, y aunque el tiempo no estaba para muchas músicas, fueron obsequiados con serenatas algunas Juanas y Juanes de esta villa. Algunas calles de la población se han visto más animadas que de costumbre. La juventud al dirigirse a la verbena de La Casilla e Iturrigorri marchaba entonando alegres canciones al compás de las guitarras y bandurrias y de los organillos. La verbena se ha visto muy animada. La concurrencia era numerosísima."¹³⁸⁰

Aunque el año siguiente volvía a extenderse en parecidos términos¹³⁸¹, casi podemos decir que esta es una descripción pintoresca postrera porque los años consecutivos el Noticiero Bilbaíno se limitaba a anunciar reiteradamente la convocatoria dominical, festiva o carnavalesca de La Casilla así como también la de los Campos Elíseos y a recensionar, a posteriori, lo ya leído de que: "hubo gran concurrencia y mucha animación", un tanto lacónica y deslavazadamente desde nuestro punto de vista ávido de matices. Por contra, los sucesos referentes a peleas y reyertas -ahora casi dominicales- eran reflejados de manera maquinal ajustando los detalles a si él pego a ella, ella a él, si fueron entre hombres o mujeres, paisanos y militares, etc., y el postre: cuántos fueron alojados en la prevención o en la Casa de socorro relatando sus rotos; aún era mucho más golosa la noticia si el caso acababa en crimen o suicidio, que, como se dijo, los hubo:

"Un suicidio. Anteayer domingo por la tarde de paseo a La Casilla dos jóvenes, novio y novia. Ella una agraciada joven de 22 años, y él un mozo de 24, natural de San Asensio (Rioja) llamado Braulio Rementería, de oficio herrero. Los dos enamorados, en la mayor armonía, estuvieron largo rato paseando por aquel

¹³⁷⁹- "Bolo": En el argot de los músicos destajistas una actuación fuera de calendario reglado presumiblemente cobrada a su finalización.

¹³⁸⁰- *N.B.* (24-VI-1892).

¹³⁸¹- *N.B.* (24-VI-1893).

sitio, hasta que a él le dio la ocurrencia de meterse en un corro de ciegos para bailar una jota. Concluido el baile la muchacha perdió de vista al Braulio, a causa sin duda de la aglomeración de gente. Al poco se oyó una detonación producida por el disparo de un arma de fuego. El joven se había disparado un tiro en la región temporal. El desgraciado suicida falleció a las once y cuarto de la misma noche del domingo."¹³⁸²

En lo concerniente al baile de la plaza de La Casilla y todo lo que se movía en torno suyo, pasar a depender del Ayuntamiento de Bilbao supuso, en la práctica, no solo un cambio de interlocución con nuevos personajes sino el sometimiento a un sistema de mayor engorro burocrático. Anteriormente muchas de las diferencias en esos temas se despachaban verbalmente vía alcalde de Abando que conocía directamente personajes y asuntos por ser de su competencia. Con el cambio, al pasar a depender de un municipio mucho más abultado y complejo, cualquier solicitud, modificación, permiso o consulta debía ser registrada y despachada por los personajes del escalafón a los que correspondiera el asunto hasta llegar al peldaño de la Comisión competente, al inmediato superior de la Alcaldía o a los supremos del Gobierno Civil o Militar según los casos¹³⁸³. El hecho del incremento de papel registral y de informes despachados por la Policía municipal ha supuesto gran riqueza de información escriturada para seguir de cerca la temática que manejamos. Por esta causa, desde estas fechas cobra mayor relevancia la documentación municipal en comparación con la de hemeroteca y la panorámica de La Casilla se acrecienta de repente con otros matices de color y concreción.

A los músicos ciegos y demás les estaba designado un puesto numerado en la franja definida entre el kiosco y el antiguo Ayuntamiento ahora convertido en escuelas y asilo de huérfanos con capilla costeada por un mecenas desde 1891. Igualmente, correspondía a los pianos de manubrios la zona sur entre frontón y kiosco¹³⁸⁴ y, a su vez, cerca de los juegos particulares de bolos instalados en sus cercanías cada uno con un espacio de expansión alrededor¹³⁸⁵. Se ha de suponer que el resto, barracas y demás, se ubicarían próximos a los caminos de acceso desde Alameda San Mamés en las espaciosas avenidas arboladas de la Plaza quedando reservado un amplio círculo concéntrico al kiosco para quienes quisieran bailar al son de la banda de música.¹³⁸⁶

¹³⁸²- N.B. (30-VI-1891).

¹³⁸³- Un expediente revelador de cómo se despachaban los asuntos relacionados con serenatas y romerías en circunstancias normales e inestables como Declaración de Estados de Guerra y de Supresión de Garantías Constitucionales es AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 498/46, 1898. Ver extractos en Anexo.

¹³⁸⁴- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 137/103, 1894.

¹³⁸⁵- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 137/44, 1894 : "Puede concederse el juego que solicita en el fondo de La Casilla, toda vez que no es de los prohibidos, instalándose en parte que no obstruya el paso de los transeúntes ni sean estos molestados".

¹³⁸⁶- En 1892 la calle Autonomía aún no se había abierto pero su traza estaba demarcada por la línea del tranvía Bilbao-Portugalete.

También se desprende de los expedientes que durante los intermedios musicales de la banda de música, cada fuente sonora generaba un corro a su alrededor con una persona cobradora que recolectaba exigiendo su óbolo a los danzantes (1891). La hora de comienzo era hacia las cuatro de la tarde en parangón a las de otras latitudes más rurales en que acababa el rosario en la parroquia, y la de finalización con la última pieza de la banda. Esta última cuestión pronto entró en discusión (1892) al haber estado en vigor otra distinta cuando legislaba Abando; en 1894 se lograba la prolongación del horario hasta anochecer por compensación con los días de mal tiempo en que una retirada acelerada del respetable mermaba sustancialmente la recaudación¹³⁸⁷. Para todos los sonorizadores la tasa por día de romería era de una Peseta¹³⁸⁸, impuesto ineludible que se vio sometido a múltiples solicitudes de exención en base a dos criterios importantes: la restricción del espacio permitido para la ejecución musical ambulante al comprendido entre la Plaza de la República y la Ría o margen izquierda incluyendo Atxuri -lo que excluía circular por la parte más jugosa de la ciudad-, y la disquisición sobre la concesión de permisos para ejercitar la actividad según la validez e invalidez para otro trabajo remunerado. Posteriormente le dedicaremos más comentarios.

La celebración veraniega de San Juan, plétora de romerías, centraba la atención del periodista encargado de la columna habitual "De domingo a domingo" del Noticiero. Le damos espacio para seguir en sintonía con cómo se percibía la fiesta de La Casilla desde esa atalaya pero en el momento en que se producía:

"La fiesta de San Juan, con sus verbenas adyacentes, ha pasado en medio del mayor orden. Ciertamente que algunas gentes en la fuente de Iturrigorri abusaron del agua ferruginosa, pero no se tiene noticia de que ocurriese nada malo. En la verbena varios jóvenes saludaron al sol con música de "El molinero de Subiza", y después se pusieron a comer churros calientes. Por la tarde las romerías se llevaron la flor y nata de la juventud alegre... Más concurrida que en años anteriores se vio ayer la tradicional verbena que se celebra en Iturrigorri y en La Casilla. En estos dos puntos había instalada multitud de choznas. Los corros de ciegos eran muchos. Amenizó la verbena una banda de música situada en el kiosco de la Casilla. Para que nada faltase, hubo muchas broncas, algunas de ellas mayúsculas. En los jardines de "El Olimpo" hubo también verbena."¹³⁸⁹

¹³⁸⁷- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 116/51, 1892; y 3ª, 137/104, 1894.

Apoyaban como medida de presión desde el N.B. (28-VI-1892) y (20-VII-1894).

¹³⁸⁸- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 113/62, 1892. FONTAN & LARRAÑAGA: *El libro de Bilbao y sus cercanías*. El Porvenir Vascongado, Bilbao, 1893, p. 86?: "Ferias de Basurto: por el permiso a guitarristas, tamborileros y organillos, etc., por cada día 1 Peseta. Romerías: Por el permiso para colocar choznas en las romerías de San Roque, San Adrián, La Peña y demás que se celebren por cada día 3 Pesetas. Por el mismo periodo de los demás meses restantes por cada día 0,25 Pesetas. Por el permiso a churreras por cada día y derecho a una mesa solamente 1 Peseta. Por el permiso para juego de ballesta por cada día 1 Peseta. Por el permiso a guitarristas, tamborileros, organillos, etc., por cada día 1 Peseta."

¹³⁸⁹- N.B. (25-VI-1893).

Poniendo nombre propio a esos personajes, algunos ciegos, otros inválidos o circunstancialmente sin trabajo que con sus instrumentos de cuerda se prodigaron varios años reseñamos a Nicomedes Oronoz que se acompañaba de otros dos ciegos (1891), Loroño, Errasti y Ramos (1892), Francisca Aurteneche, ciega, con su guitarra (1892) ya citada en 1883, Antonio Quesada con guitarras y bandurrias, y Santiago Fernández, ciego (1894), Sotero España, cojo, cantante y guitarrista (1895), Casimiro Piquer y Manuel Gorroño, también con instrumentos de cuerda al igual que Anselmo Magaño (1896), y Antonio Loroño con Fernández y Oronoz (1897).

Se ha de decir también que incrementaban unos elevados índices de mendicidad el tropel de desposeídos que como basura que se esconde debajo de la alfombra, eran conducidos todos los sábados a la cárcel de La Galera semana tras semana como un escarnio más. El número de los que congregaba esta procesión obligada venía contabilizado por el Noticiero indefectiblemente: "han sido 40 o 50 esta vez". Parece claro que de esa cantera se nutrían las vacantes de músicos con alistados "músicos ocasionales" hasta completar los ocho puestos en La Casilla para darles continuidad (o más si lo permitía la autoridad). De las andanzas de algunos de los citados personajes hay datos indirectos en expedientes incoados por otros motivos como peleas o robos en los que queda constatada su afiliación a estos menesteres musicales postulantes e incluso biografías algo más extensas en textos de Julián Alegría (Bilbao, 1888-1956).¹³⁹⁰

Mientras que los músicos anteriores acudían a pie portando su instrumento al baile, los propietarios de pianos de manubrio ejercían una industria que requería la cuantiosa inversión en el instrumento mecánico más carro, caballo y algún cobijo para su resguardo¹³⁹¹. A pesar de ello fueron numerosos los hombres y mujeres manubristas que optaron por asegurarse un hueco en las dominicales de La Casilla solicitándolo en el Ayuntamiento; entre ellos hemos documentado hasta cinco el año 1895. Destacamos por la fecha madrugadora de su incorporación, los ya mencionados de José Calderón (1891)¹³⁹² y su esposa Manuela Pérez activa defensora de su industria al peligrar su

1390- Un ejemplo del *N.B.* (6-IV-1895): "Anteanoche falleció repentinamente en la villa el individuo conocido con el apodo "El sacristán de Etxebarri". Este sujeto solía dedicarse a tocar las guitarras en las romerías. Había sido durante la guerra civil sargento de la escolta de D. Carlos". ALEGRIA, Julián: *Humorada chimberiana: Semblanzas de tipos populares*. Grafor, Bilbao, 1972 [1955].

1391- La presencia de estos artilugios en Bizkaia era algo habitual en comercios de instrumentos de lance. En un suelto del *N.B.* (2-II-1893) se ofertaba: "Piano de Manubrio se desea vender o cambiar; uno de teclado, cinco de 60 martillos, en buen uso con dos cilindros de 10 piezas cada uno. Infórmese en esta administración". Otro anuncio más tardío del *N.B.* (6-III-1895) pregonaba: "Piano de Manubrio. Se vende en muy buen estado; de 60 martillos y 6 liras, con 3 cilindros, precio 750 Pesetas. al contado en Dotesio, María Muñoz 8".

1392- Los profesionales de los pianos de manubrio solían desplazarse a romerías lejanas. Calderón murió *in itinere* en el último descenso hacia Mungia regresando de las fiestas de San Pedro de Bermeo. Justo en ese punto se desbocó el caballo que tiraba del carrito con el organillo sobre el que volvía encaramado, en *N.B.* (2-VII-1895).

subsistencia tras la prohibición de 1898 estando ya viuda, Leandro Ortiz de Zárate (1892), Vicente Ruiz y Juan Moreno (desde 1895 en adelante) junto a varios más.

Como muestra del punch inicial y profecía del auge que adquiriría otro medio de reproducción musical mecánica en parecidas variantes resta hablar del fonógrafo en La Casilla otra de las atracciones periféricas ocasionales. En 1897 Isidro Domínguez lo planteaba como una industria que pretendía a instalar en un terreno particular junto a la Plaza de La Casilla a lo que el Ayuntamiento no ponía obstáculos¹³⁹³. Atacando el mismo filón, el año siguiente lo volvía a proponer Ignacio Regaira a quien esta vez se le denegaba el permiso por ser su intención exhibirlo en la vía pública.¹³⁹⁴

Dándonos pie para el siguiente epígrafe, presentamos una cita sobre el acordeón que traspasa ligeramente el límite hacia el siguiente periodo pero retrotrayéndolo hasta esta etapa; probablemente estuvo en manos de personajes cuya documentación se ha perdido. Lo contextualizaremos un poco más adelante pero decía así Manuela Pérez en 1898:

"En público se dice que la Orden [de prohibición de los manubrios por parte del Ayuntamiento de Bilbao] obedece a que en los corros de los pianos se exceden en escándalos las parejas y esto por nuestra parte hemos tratado siempre de evitar, o evitar todo lo que pueda así molestar en nada a las autoridades de servicio. Lo propio puede suceder en los bailes de guitarra, dulzaina y filarmónica como igualmente en la [banda de] música, y en esta más porque en ella es mayor la aglomeración de gente."¹³⁹⁵

Algo sobre otras romerías del antiguo Abando e inmediaciones de Bilbao

La antigua romería de Santa Águeda de Castrexana que otrora levanto tantos recelos con Barakaldo, pasó de puntillas por la documentación durante los años 80 del siglo XIX sin que hallamos encontrado mención alguna a su evolución pero retornaba pujante en la década de final del siglo¹³⁹⁶. En torno a Olabeaga, con sus descargaderos de mineral, muelles, metalurgia y gente mareante, iba asentándose una población en aumento. Aún poseyendo únicamente ermita, celebraba una fiesta de cierta entidad por San Nicolás en la que a rebufo del incremento de la afición coral tenían Misa cantada¹³⁹⁷. No debió de ser algo puntual porque en 1894 volvía a repetirse pero con panegírico de Resurrección M^a Azkue y la Banda Santa Cecilia de atracción principal

1393- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4^a, 377/51, 1897.

1394- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4^a, 385/69, 28-IV-1898. Sobre este tema puede ampliarse en ANSOLA: (1998), pp. 265-276.

1395- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4^a, 435/15, 1898.

¹³⁹⁶ - N.B. (26-V-1893), (15-V-1894), (5-II-1895).

¹³⁹⁷ - N.B. (10-IX-1892). Son muchos los textos que constatan y analizan desde perspectivas variadas el fenómeno de la popularización del canto coral. Una importante estudiosa es LABAJO VALDES, Joaquina: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: Valladolid 1890-1923*. Valladolid, 1987.

reasantando sus reales en el antiguo feudo de Abando¹³⁹⁸. En 1895 se bendeciría la nueva iglesia.¹³⁹⁹

Las romerías de calle, crónicamente amenazadas de muerte natural por los articulistas, repuntaban con pujanza cuando la meteorología acompañaba. Su nombradía volvía a estar en manos del buen hacer de sus organizadores. Sobresalían, como siempre, las de El Cristo, Urazurrutia, Atxuri, La Peña, Iturribide con concursos de *santzolaris* y *Aurrekus*, y las de San Francisco con banda de música, corros de guitarras, bandurrias y pianos de manubrio en 1894, y así sucesivamente. Esta comparecencia les venía al pelo a los nostálgicos voceros de su mengua como ya se dijo: "¿Qué mejor prueba de que las romerías de calle ya no son lo que fueron?: ¡Hay organillos!"¹⁴⁰⁰

El Municipio de Begoña también quería vestir de largo su calendario festivo y el año 1894, para cumplimentar una de sus romerías clásicas, la limítrofe de San Roque con Sondika con su posterior bajada de rigor al punto de Arbolantxa (hacia la actual Otxarkoaga) contribuía con "una banda suficiente" en sus palabras. Recordemos que Begoña, empero su proximidad a Bilbao, era eminentemente agropecuario en esa época y, hasta poco tiempo antes, solo habían tocado tamborileros como músicos patrocinados. Dado que carecían de banda de música propia, contratar precisamente a la de La Casilla era visualizado como una estrategia municipal de "progreso" continuando con la misma tónica de los dos años anteriores con la Banda de música de Deustu¹⁴⁰¹. Esta escalada de celebraciones no se detendría aquí porque el año 1896 cobraban carta de naturaleza las fiestas del Municipio con romerías semanales durante todo setiembre y octubre además de ampliarse con la de la octava anterior la de La Virgen en julio. Puntualmente contrataban a una banda de postín como lo era "La Lira" de Barakaldo, junto a corros de ciegos, guitarras, bandurrias y organillos.¹⁴⁰²

Pero no ha de creerse que ante este enjambre festivo Deustu se quedaba rezagado. El Noticiero Bilbaíno ensalzaba su romería para la que siempre tenía comentarios específicos: "Sobresaliente como nunca la romería de Deusto" (1894); "Se ha repetido tantas veces la romería de San Pedro que es casi dominical" (1895),... La buena acogida popular inspiraba la versificación fácil y ripiosa de E. Albéniz ese año; la reproducimos por ser un remedo de lo que ya venía propulsándose en La Casilla:

"(1895) Porrusalda. Versos a la romería de Deusto:
¡Qué animación, qué bulla, qué gentío! / ¿Qué era aquello? ¡Dios mío!
La juventud bailando alegremente / por todas partes gente, mucha gente.
Chicas guapas, airosas y muy finas, / rubias morenas... todas muy divinas.
Y no se tome esto a irreverencia, / porque se ofendería mi prudencia.
Guitarras, acordeones, organillos, / cantares, estribillos;
romeros y romeras a montones / bailando de la música los sonos;

¹³⁹⁸ - *N.B.* (8-IX-1894).

¹³⁹⁹ - *N.B.* (13-IX-1895).

¹⁴⁰⁰ - *N.B.* (26-VII-1894).

¹⁴⁰¹ - *N.B.* (25-VIII-1894), (7-VIII-1892) y (15 y 16-VIII-1893).

¹⁴⁰² - *N.B.* (6, 8, 14 y 16-VIII-1896), (6 y 28- IX-1896) y (11-X-1896).

un calor sofocante / y un maremagno grande, apabullante.
Nadie en la romería / según pude yo ver se comprimía.
Allá el que no bailaba / porque se sofocaba
separándose un poco del bureo / marchaba con su novia de paseo.
En aquellas alturas / había multitud de criaturas
que tregua dando allí a toda contienda / despachaban contentas la merienda.
Otros mientras oían una pieza / hacían gran consumo de cerveza
y dentro del frontón se peloteaba / y *trige*, mucho trigo se jugaba.
El cuadro era en verdad sobresaliente / con tanta animación y tanta gente;
la fiesta, encantadora, / y si parece poco, seductora.
Y pues hoy se repite / no faltarán romeros
que acudirán a Deusto placenteros / a tomarse el desquite."¹⁴⁰³

Este auge romero no solo se detecta en el número de celebraciones festivas sino en que poblaciones antes opacas en la prensa en cuanto a avanzar sus programas festivos, comenzaban a ocuparse con tesón por hacerse un hueco visible entre el gran público valiéndose de cualquier peculiaridad que les distinguiera y haciéndola causa común: sus buenos embutidos, la limonada en garrafa, sus robledales, el buen humor que siempre campeaba por allí, su facilidad de acceso o, incluso, las nubes de polvo que se aventaban e invadían el prado de la romería como sinónimo de ansiaailable. Contrastando con toda esta euforia, en el Municipio de Bilbao el sector más recalcitrante de sus concejales trataba por todos los medios de que se decidiera en los Plenos suprimir el único entretenimiento que no era de pago en las fiestas de agosto: las romerías de la Plaza Vieja del Mercado:

"Ayuntamiento Bilbao: Los festejos. La Comisión especial presentó el presupuesto de gastos para las fiestas de agosto. El Sr. Robledo propuso que se suprima la retreta que se presupuesta en más de 9.000 Pesetas y la música en la Plaza Vieja pues los bailes resultan escandalosos... Por 17 votos contra 3 rechazó el Ayuntamiento lo propuesto por el Sr. Robledo."¹⁴⁰⁴

Anticipándonos un poco a lo que está por venir, diremos que era una muestra de la tendencia integrista emergente que coincidía con la celebración del Congreso de Música Religiosa en Bilbao en 1896 y, dicho quizás muy esquemáticamente, pendulaba remachándose en la intolerancia y en el status quo frente al incremento de la inestabilidad social con las huelgas obreras y la insurgencia anarquista. Apuntalando aquellas líneas restrictivas en una ciudad que crecía atropelladamente en muchos sentidos, se exponían públicamente en Bandos sus Ordenanzas Municipales como vademécum recordatorio del marco convivencial de obligado e indiscutible cumplimiento. Extractamos los artículos que nos conciernen temáticamente del Bando de las de 1897 que refundía y ampliaba el texto elaborado por el secretario municipal Camilo Villabaso en 1873. Nuestra opinión es que comportamientos que se prohibían es porque continuaban practicándose:

1403- *N.B.* (30-VI-1895).

1404- *N.B.* (18-VI-1896).

"Art. 8 Se prohíbe molestar a ninguna persona con encerradas u otras manifestaciones ofensivas por ser atentados al sosiego de las familias.

Art. 9 Así mismo, incurrirá en penalidad el que cuelgue a los perros latas u otros objetos

Art. 30 Sin conocimiento y permiso de la Autoridad no podrán hacerse rifas ni darse espectáculos o exhibiciones de ninguna clase, serenatas, bailes, romerías y fiestas en toda la extensión del territorio municipal.

Art. 31 Se castigará a toda persona que blasfeme en público o cante canciones obscenas. Se prohíben relatos en alta voz en la calle (y el canto) de romances que suelen vender en la vía pública los ciegos.

Art. 32 Se prohíbe toda canción que por su descompasado tono moleste notoriamente al vecindario sobre todo desde las 9 de la noche.

Art. 33 Se prohíbe ejecutar en la vía pública profesión alguna sin la debida autorización de la Alcaldía previa exhibición del título correspondiente visado por el Sr. Subdelegado, igualmente que la venta de remedios o de composición desconocida.

Art. 42 No se permite emplear como medio de anuncio o de aviso ninguna clase de instrumento cuyo sonido pueda molestar al vecindario."¹⁴⁰⁵

El público

Si bien ya se dio una amplia perspectiva de la sociedad de la época contemplando muchos de sus aspectos, tan adentrados como nos hallamos en el texto se hace prioritario dedicarles un espacio generoso a los usuarios del baile en concreto para que no resulte manca esta exposición. Resulta evidente -y las antiguas fotografías nos lo muestran a grandes dosis- que este segmento social lo conformaban hombres y mujeres entre 16 y 36 años (por poner unos límites) pertenecientes, sobre todo, a las clases subalternas desde los gabarreros, gangileros y menaqueros, a costureras y cigarreras, desde jornaleros de todo tipo a descargadoras o personal de cría, cuidado y mantenimiento doméstico, así como militares, empleados de comercio, trabajadores portuarios, jornaleras, lavanderas y personas, en general, más o menos en edad de merecer o con pocos años de maridaje.¹⁴⁰⁶

Entre una población de ochenta mil vecinos, las antiguas relaciones de vecindad que se habían mantenido en lo micro cedieron en laxitud y anonimato entre las clases populares al adentrarse en la sociedad de masas. Aunque las referencias geo-espaciales del tejido urbanístico de la Villa a casi nadie les resultarían extrañas por su reducido tamaño, entre aquellos sectores humildes ir de incógnito por la vida no llegaba a ser una opción, era lo obvio. Quizás el mismo hecho del aluvión de gentes de tantas distintas procedencias que la actividad de Bilbao con la promesa de un futuro más halagüeño congregó en pocos años en una ciudad pequeña (a diferencia de lo que se describía de

1405- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 573/8, 1897.

1406- Una diferencia más respecto de la sociedad rural peninsular en que la participación de casados/as en el baile público estaba sometida a unos límites estrictamente definidos en razón de oportunidad y de consenso tradicional.

París y de lo que ocurriría tras la guerra civil del 36 con comunidades enteras desplazadas), impidió la compartimentación en guetos. Por lo tanto, más allá de las relaciones de parentesco o amistad originaria -un emigrante, a menudo tiene un precursor-, tender puentes para la socialización intergéneros necesitó de palestras y ágoras como los espacios de baile máxime cuando el mundo laboral por su estructuración en compartimentos estancos por sexos no ofrecía posibilidades en ese aspecto.¹⁴⁰⁷

Una vez definido el segmento social de usuarios pasemos a los destinos acostumbrados. En contraposición con la costumbre de algunos señoritingos que acudían a los bailes en los Campos Elíseos pero que nunca lo harían a La Casilla ni como último remedio, las preferencias de las clases populares eran intercambiables. Indubitablemente, en La Casilla al ser una plaza pública no cabía la reserva del derecho de admisión como en los Campos Elíseos en donde el pago de un precio módico por entrada ejercía función de criba. Aunque ambos lugares gozaban de una parroquia muy numerosa, La Casilla superaba al otro en concurrencia con atracciones diversificadas aunque no hubiera novillos. En sus avenidas la aglomeración, el gentío en sí mismo, obraba como polo magnético en una época de extroversión manifiesta entre las clases proletarizadas.

Es cierto que sobre su baile se cernía la sombra de ser un lugar problemático en el que las broncas se encontraban a la orden del día (sombra que la prensa ennegrecía al cargar las tintas cuando se producían como se dijo), pero es que en los Campos también hubo peleas, suicidios e intentos de homicidio. Por censar algunos hechos luctuosos más hubo muertos (1893), riñas entre costureras (1894), reyertas por celos con una mujer de por medio (1894), maltrato a una maestra (1895), pelea multitudinaria (1896), robos, pedradas, etc.

Mientras que la insolvencia obligaba a los adolescentes imberbes a pasearse por La Casilla para pelearse noviazgos, la gente más talluda entre las clases subalternas podía optar indistintamente entre alguno de los dos bailes. Probablemente la cuadrilla amplia se constituía en escrutadora censora para que una vez decantada la elección, esta se consolidara en un afecto inquebrantable. Hay varios testimonios sobre estas "confabulaciones" pero presentamos el siguiente de 1892:

"(1892) De domingo a domingo. Oficialmente, es decir, con arreglo al calendario que nos rige, hemos entrado en la primavera... Los devotos de los Campos Elíseos, si los Campos están abiertos, no quieren más diversión ni más primavera que los Campos. Se encierran allí, y ya pueden ir a decirles que está ardiendo Troya; tiempo perdido. Para los "casillistas", la felicidad en el mundo se encierra en el recinto de La Casilla, y *non-plus-ultra*."¹⁴⁰⁸

1407- GARCIA MERINO: (1987), pp. 583-624, "Cap. IV "El impacto demográfico del despegue".

1408- *N.B.* (27-III-1892).

Queda claro que en La Casilla los días de danza no cabían los remilgados. Si se bailaba se estaba a lo que se celebraba obviando todo tipo de "neblinas" intoxicantes. A la postre, estas emanaciones serían descritas por el gacetillero en prosa o por Juan José Cárdenas en verso:

"Se nos suplica que llamemos la atención de quien corresponda para que mande regar la plaza de la Casilla los domingos y días festivos en que tanta gente acude a la romería que allí se celebra. No nos parece desacertada la súplica."¹⁴⁰⁹

"¡Qué animación, qué ruido. Cuánta es la gente/ que en la alegre Casilla forma corrillos
viendo a muchos que bailan muy dignamente/ los chotises que tocan los organillos!
Surgen de vez en cuando los voladores / cohetes de la noche rasgando el velo
y semejan las luces multicolores/ una lluvia de estrellas que envía el cielo...
Queriendo divertirte dices que nada / de todo lo que has visto vale la pena.
Quisiste ver el cuadro que te he descrito / y traes como recuerdo para unos días
el olor pestilente de aceite frito / que sin cesar despiden las churrerías."¹⁴¹⁰

Hasta las preferencias por los Campos o La Casilla podían variar según dónde rondasen los confesos objetos de deseo de cualquier sexo. Síntoma de una relación entre géneros de las clases proletarizadas con pocos miramientos y menos tapujos -que eran quienes se cortejaban en La Casilla- son los siguientes versos aparecidos en el N.B. en 1894:

"[Al paio de una huelga de domésticas reclamando más aprecio y salario]
Tras de Vds. se irían los muchachos / con indecible afán
y sería preciso prontamente / dictar la ley marcial.
Nada de indignas huelgas, las estacas / puédense utilizar
para el novio cuando este a La Casilla / no acude muy puntual."¹⁴¹¹

Algunas de las profesiones en que se ocupaban personajes varones de anécdotas recogidas de los Campos Elíseos eran empleados del comercio, de despachos, de banca, militares de graduación, médicos de pueblo, maestros,..."Argos", en su última entrega de 1895, deshacía la asociación que habíamos tomado al pelo para el tramo entre 1882-1890 de sus colecciones de "Pasavolantes" anteriores; es decir, diluía la categorización respecto de que entre las féminas las habituales a los Campos Elíseos eran costureras y cigarreras -junto a maestras, empleadas del comercio o añas-, y las no tan ensalzadas chicas de servicio y demás trabajadoras o paradas, las devotas de La Casilla. Contra el telón de fondo de un sucedido novelado de desencuentro amoroso, hacía enhebrar el siguiente diálogo a unas costureras:

"-Pues Rogelio mejor que se lleve dos palos, que no le pienso volver a ver.
-Ya lo sé, también. El domingo último ya te vi en La Casilla bailando con uno de Garellano."¹⁴¹²

1409- N.B. (27-IV-1892).

1410- CARDENAS, Juan José: "De verbena", en N.B. (23-VI-1894).

1411- N.B. (21-X-1894).

Las cigarreras de la fábrica de tabacos de Santutxu constituían un colectivo con mucha conciencia de clase ya que respondían contundentemente cada vez que se desataba una huelga. A su vez, costureras y cigarreras parece que compartían algunos vínculos y cierta cohesión como subgrupo social.

*Periféricos. La fiebre urbanizadora en La Casilla*¹⁴¹³

Empapados del ajeteo del resto del país, promotores dinámicos de la década fueron modelando la fisonomía de la Plaza de La Casilla. El diseño del Ensanche obligó en las proximidades de ese núcleo a permutas de terrenos para alinear las parcelas con las presuntas calles en donde comenzaban a levantarse casas bajas y de pisos (1890) que atraían la instalación de comercios de subsistencias y expendeduría de carnes (1891) a la zona. Por su parte, la reconversión del antiguo Ayuntamiento en Asilo y Escuelas con sus maestros y servicio de limpiezas requirió una nueva traída de aguas desde Zababuru, varias obras de encauzamiento del río Elguera y de los arroyos Sansueta y Sertotxu y una red de alcantarillado de fecales (1890-1897). Igualmente, más comunidad humana obligó a instalar en en la Plaza nuevos postes de alumbrado (1892), urinarios y reloj, símbolo paneidótico de la modernidad que regularía con sus campaneos el espacio urbano.

Y como acudía cada vez más población al baile, al Ayuntamiento le llovían peticiones de permisos para la apertura y traslados de tabernas buscando su mejor ubicación por las inmediaciones (desde 1892 en adelante). La trinchera del ferrocarril Cantalojas-Olabegana (inicio en 1892) perfiló todo el suroeste de la zona y obligó a proyectar accesos elevados a la zona de Elexabarri, Basurtu, y hacia Iturrigorri (1895); y en la parcela resultante entre Plaza, Viejo Ayuntamiento y el trazado del tranvía (hoy Autonomía) se reubicaba el Colegio de San Antonio (1892) procedente de su anterior ubicación el solar en donde entonces se construía el frontón Euskalduna;-más tarde reconvertido en cuartel de la Reina Maria Cristina.

Para entonces el kiosco amenazaba ruina y el arquitecto municipal reconocía la necesidad de algo más que un remozado que costaría 1.000 Pesetas.¹⁴¹⁴ También la otra esquina de la Plaza junto al tranvía acogía una nueva edificación baja y se instalaba el gas ciudad en toda la zona (1893). Se ha de entender que dentro de las mejoras en urbanización de la época convivían criterios muy distintos porque en un descargadero del lado de los trenes cerca del frontón, se acostumbraba acumular toneladas de dinamita para las minas con el permiso del Gobernador que ya despertaban los recelos del vecindario (1892), y en la misma plaza había un depósito deteriorado pero cargado con fuel con destino al alumbrado (1894). En el trienio 1895-97 se levantaron siete

1412- GOICOECHEA: (1895), pp. 17-23. Con "uno de Garellano" se está refiriendo a un soldado del Regimiento de Garellano con residencia entonces en el cuartel "Príncipe Alfonso" de la calle San Francisco de Bilbao.

1413- En los párrafos que van a continuación a cada año entre paréntesis corresponde un expediente cuyo listado omitimos por su prolijidad y por estar referidos a hitos urbanísticos.

1414- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 116/66, 1892.

edificios de pisos en las inmediaciones de La Casilla por lo menos, algunos de doble portal, conviviendo con la instalación de talleres y fábricas como la de cerrajas en la finca Ezkurra Mayor del barrio de Zugastinobia de Carlos Meins (1895) o la de ladrillos de Elejabarri (1897) junto a las que ya existían¹⁴¹⁵. El proyecto de matadero municipal en La Casilla fracasaba pero, en cambio, se abría un despacho de carnes (1898) que, a tenor de alguna denuncia interpuesta, se ha de suponer que también venía siendo matadero pero ilegal (1899), y todavía se pedían permisos para *txarribodas* (1899) como pervivencias de aspectos de la vida rural que mantenían su intensidad.

A pasos muy lentos la ciudad se iba acercando al enclave de La Casilla y se hablaba en la prensa de conectarlos siguiendo directamente la línea del tranvía (por lo que hoy es Autonomía) evitando el descenso por la estrada de San Mamés, resto del último límite entre Abando y Bilbao:

"Este recorrido, principalmente desde la alameda de San Mamés a la carretera a Balmaseda, se halla sumamente concurrido todo el año sobre todo en los días festivos y de buen tiempo pues, además de paseo frecuentado, es camino casi obligado para el frontón de Abando y La Casilla."¹⁴¹⁶

Hacia la parte baja del Ensanche se construían las aceras de una Gran Vía que acababa en la floresta de la Plaza Elíptica justo en el momento en que se adoquinaban Hurtado de Amezaga y la recién bautizada como Plaza de Zabalburu¹⁴¹⁷. Para los burgueses no afectados por el trabajo manual, en el centro de Indautxu se inauguraba el velódromo del propietario Manuel Allende (1896) destinado a un deporte de élite que empezaba a causar furor: el ciclopedismo.¹⁴¹⁸

4.4.2.2. Conclusiones

Acumulaciones de capital e hipertrofia romera

A lo largo de la década 1890-1900 se produjo una enorme transformación económica en Vizcaya y en el proceder de las grandes burguesías. Los capitales procedentes de la economía tradicional rentista y comerciante y los derivados de minería e industria aunaron intenciones a través de banqueros y sociedades mercantiles para abordar las grandes inversiones que remodelaron el territorio. Con este poderío se construyó la red ferroviaria interna, se desaforó el hurgado minero por todos los ámbitos, se acometió la instalación de las empresas siderúrgicas por cuencas de varios valles y, rayando 1900, se levantaron los astilleros de buques de metal con toda su industria metalúrgica subsidiaria en la que se consumía una parte del hierro producido in situ. Las florecientes navieras, las compañías de seguros surgidas en su torno y las empresas hidroeléctricas de nueva creación ridiculizaron a los restos del antiguo entramado comercial como eran

1415- Se abre una nueva fábrica de cerrajas en Zugastinobia, en *La Vasconia* (57, 1895), p. 259. Ver nota 192.

1416- *N.B.* (24-V-1894).

1417- *La Vasconia* (nº 80, 20-XII-1895).

1418- *La Vasconia* (nº 102, 30-VII-1896). Estaba situado hacia la actual calle Particular de Indautxu y para antes del cambio de siglo ya se hablaba de construir en su solar una plaza de toros *N.B.* (11-IX-1899). Esta se edificó en 1911.

las casas de comercio, los mayoristas de cereal, madera, bacalao, carbón o exportadores de vino, yuxtaponiéndose por encima de ellos la red comercial e industrial del hierro.¹⁴¹⁹

Correlativo a los años del esplendor minero y del enriquecimiento descabellado de unos pocos se producía en nuestro entorno el fenómeno de la hipertrofia romera. Esta eclosión vino de la mano de la concentración emigrante en los espacios urbanos y de un boom poblacional en el que, aún sumadas las cíclicas epidemias, comenzaban a aminorarse los zarpazos de la muerte por el fomento y práctica de la higiene privada y pública, el acceso progresivo a la medicina y fármacos como la penicilina, la mejora urbanística en aguas, lavaderos y cloacas, todo ello por un lado. Por otro, se evidenció una desvinculación religiosa de los habitantes de los márgenes del Nervión en los comienzos de la sociedad industrial que con su corolario de exculpación del baile de parejas, fomentó en grado sumo el trasiego festivo. El que se dejara sentir el incremento del flujo dinerario entre las clases jornaleras y proletarias en todo ese proceso tampoco fue menos importante, mermada abundancia que posibilitaba algún dispendio para el ocio mientras que el abaratamiento que supuso el auge de los transportes públicos facilitaba la aproximación a puntos antes costosos o inabordables en singladuras de ida y vuelta a pie.

Da prueba de esta popularización de las fiestas patronales el exhaustivo seguimiento diacrónico en curso de estudio por este autor del fenómeno en todo Bizkaia soportado en las noticias de la prensa de la época sobre el que no vamos a extendernos más que incidentalmente en esta investigación. Su exponente paradigmático es, precisamente, la romería dominical de La Casilla como queda ratificado al contextualizar las otras romerías de anteiglesias del entorno bilbaíno como Deustu o Begoña y en la panavisión que se hará al final de la periodización sobre sus similares por Bizkaia.

Si se mira la década que separa 1885 de 1895 (por concretar unas fechas convencionales), bajo el prisma polar de lo rural y lo urbano fluyendo y refluyendo en el baile de La Casilla, se perciben diferencias abisales con el primer periodo estudiado. En las descripciones de aquella década abundaban los tonos pintoresquistas en la prensa enfocando hacia La Casilla como una excursión con sus meriendas campestres (ribetes de la antigua campa de Albia pero que aún resaltaban como valor a destacar en las reincidentes romerías de Deustu), o recensionando la conmemoración de San Isidro organizada por los labradores de Abando. A aquellas descripciones se contraponía el que a fines del siglo XIX la Plaza de la República se había convertido en un núcleo netamente urbano con ferrocarriles, tranvías e industrias que lo comenzaban a cercar como también lo hacían los correos problemas de Policía que se venían sumando al baile con frecuencia.

A pesar del borbotón constructivo que hemos pormenorizado más arriba, se acabó configurando un barrio con sabor, pero la posibilidad de una evolución endógena propia para La Casilla quedó cercenada desde el principio. El desarrollo racionalista del Plan

1419- MONTERO, Manuel: "Modernización económica y desarrollo empresarial en Vizcaya 1890-1905", en *Ekonomiaz* (nº 9-10, IV-1987 / I-1988), pp.225-253.
GONZALEZ PORTILLA: (1995), pp. 125-179.

del Ensanche siguió su pauta ausentizando a esta zona excéntrica del resto del entramado urbanizador. El único de los edificios emblemáticos entre los de los servicios públicos que la ciudad trajo a la plaza fue, curiosamente, el de la Escuela de Ingenieros Industriales a la que pocos de sus vecinos accederían. Con su construcción en 1900 se arrebató alevosamente el solar del frontón. Con ello se restaba uno de los alicientes atractivos de la plaza y mutaba la propiedad del común a una dedicación para la enseñanza que, en 2015, en vez de revertir a los ciudadanos al ser derruida la Escuela de Peritos -que reemplazara en su día a la de Ingenieros-, ha pasado a manos privadas, poco menos que una simonía civil.

Nada más lejano de la instantánea de La Casilla de aquel tiempo de 1895 (futuro obligado del Deustu que reflejan las instantáneas de diez años más tarde) que las blusas en los atuendos de adultos de los ambientes laborales agrarios y ganaderos omnipresentes en la pintura de José Arrue (Bilbao, La Casilla 1885-1977). Si se iba a la fiesta se iba "pincho", no con el atuendo de jebo de carnaval. Cabe repetir el ya lejano argumento enarbolado por el Comandante de la Guardia Civil de Bizkaia en 1883 al no poder distraer fuerza para garantizar el orden con la "asistencia a las funciones en la plaza de esa Anteiglesia todos los festivos lo cual no puede considerarse como romería sino como un baile público."¹⁴²⁰

Sobre el quehacer de la banda de La Casilla

Una vez que la Banda de Santa Cecilia abandonó La Casilla para abrirse a otras instancias musicales, la política municipal se ciñó a mantener cubierta en aquel punto esta índole de amenización musical inexcusable con una banda semi-particular y de circunstancias para tener la fiesta en paz. La vía del patrocinio municipal directo mediatizaba fuertemente el control musical del punto lo que se compaginaba con servir como "Caja B" para retener a los atriles segundones de la Banda de Música Municipal (1895). Con dicho apaño quedaba asegurado un gatuperio musical de resultado sonoro incierto que no pareció que importara a nadie mientras se cumplieran los mínimos de asistencia de instrumentistas por un costo lo menos oneroso posible. La actitud de desapego con que se trató a la banda en activo en los sucesivos contratos -siempre dejando claro que su carácter era transitorio- parecen indicar la baja estimación que suponía para el Ayuntamiento de Bilbao el cuidado de un baile con adherencias pegajosas que le venía heredado.

El resto del baile y sus músicos

En fin, para los sonorizadores autónomos y restauradores fijos y ambulantes, al igual que para dueños de barracas, de otras diversiones y quincalleros, el que Abando fuera engullido por Bilbao acarreó su legalización obligatoria ya que tuvieron que registrar solicitudes de blanqueo de sus actividades para que el Ayuntamiento de Bilbao les endosara la carga impositiva correspondiente al epígrafe de su actividad. Como en su mayoría eran analfabetos, la medida les obligó a un dispendio extra en amanuense.

1420- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 43/67, 1883.

Censados y ubicados, adquirirían el mínimo estatus que podría suponerles la ventaja de tener derecho a ensayar una supervivencia siempre incierta en La Casilla.

Dentro de los expedientes que han sobrevivido hasta nuestros días categorizamos entre los primeros a quienes generaban corros de baile como eran las agrupaciones con instrumentos de cuerda, "corros de ciegos" en el argot, y a pianos de manubrio; más difuminados quedan dulzaineros y acordeonistas y un exiguo cupo misceláneo por referencias indirectas en esos mismos papeles¹⁴²¹. También relacionados con el sonido y su plusvalía estaban los industriales que se servían de fonógrafos para dar audiciones de dichos artefactos novedosos. Entre los segundos está el gran grupo relacionado con la hostelería y sus formatos: tabernas, bares, fondas con comida, puestos de refrescos, licores, chocolate, churros, castañas, poncheras,..., y el grupo de feriantes con tiro de ballesta, tiro de pichón, juegos de bolos, tío-vivos, etc. No faltaba tampoco un prostíbulo en las inmediaciones ni los juegos prohibidos de levántate y *zinga* tipo trile o ruleta junto a atracciones esporádicas como ascensiones en globo (1895).¹⁴²²

Conturba mucho la proyección imaginada de un baile animado con tanto desventurado: ciegos, tullidos, verrugosos, herpéticos, etc., previamente obligados a justificar que lo eran en una solicitud para poder engrosar los corros musicales o para remolinar la manija del manubrio. Aún así y todo, no parece que el panorama resultara desalentador ni causara compunción sino todo lo contrario: las noticias sobre el abarrotamiento de aquel baile de exterior confirman que era un espacio de divertimento renovado en el que se brindaba a la vida más allá de penurias personales o de nostalgias empáticas con los ambientadores sonoros.

Quizás la desgracia, por aceptada, cotidiana y desparramada entre unas clases cada vez más rayanas al lumpen menguaba en lo social en cuanto a mover a lástima o compasión sin evitar, por ello, lo doloroso de la procesión interna. Aunque no manejemos ningún dato en ese sentido, cabe pensar que el decoro en el vestido y la pulcritud en la higiene personal estarían vigilados por la Policía Municipal y refrendados por la estima del público en cada punto.

Los valores añadidos de estos amenizadores respecto de la banda de música una vez perdida su novedad, radicaban en el tiempo limitado de aquella frente lo incombustible de estos, en la oportunidad de repertorios de bailables (como en el caso de los chotis de los manubrios) y en los cánticos y mezclas organológicas exitosas por potencia o

1421- ECHAVE: (1920) p.28: "[Hacia 1890] Como a los toros "cuando las de agosto", corrían las gentes al mencionado frontón de La Casilla los domingos y llenaban sus localidades todas y las dulzainas guipuzcoanas con sus campesinos ecos, los aplausos, las excelencias de los pelotaris... formaban un arco de animación ruidosa y pintoresca".

1422- Si con anterioridad a la anexión de Abando los juegos de azar como tómbolas, ruleta, trileros, etc. gozaron de cierta impunidad dentro de sus límites, al pasar a depender de Bilbao quedaron marginados por ilegales. Dan constancia de que los había noticias como "La detención de un timbalero en La Casilla" en *N.B.* (22-X-1894), o referencias a su sistemática proscripción pública también en *N.B.* (19-VII-1890) y (15/17-VIII-1890); y, por supuesto, su penalización continuada en los Bandos de las Ordenanzas Municipales de Bilbao.

afinidades de gusto con los danzantes que pudieran aventar los grupetos más que en exquisiteces y veleidades artísticas. Queda claro que la práctica musical era el único escaparate de los valores de cada corro y su habilidad competencial porque, no se olvide, se pagaba por bailar con cada uno de ellos.

Lo que si hemos podido comprobar es que a lo largo de estos años se mantuvo latente el antiguo contencioso "válidos para el trabajo vs. inválidos" en relación con obtener el permiso para tocar en La Casilla. La contundente respuesta del Ayuntamiento a la interpelación de unos ciegos amenizadores que se erigían en cabecillas ocasionales en 1891, dejaba a las claras la poca sensibilidad de la Corporación bilbaína de turno en este asunto siempre tan peliagudo de obstruir el acceso a la competencia por vía institucional. El tema quedó en barbecho por el momento esperando tiempos más favorables en que se retomaría con enorme virulencia.¹⁴²³

Acordeón

Recapitulamos. Son estos los años en que se empiezan a definir dos tendencias que en versiones actualizadas acompañarían a los acordeonistas hasta el día de hoy: quienes propugnaban una línea de desarrollo del instrumento en el sentido de equipararlo a otros que contaban con el beneplácito de las burguesías y de los compositores académicos, y quienes se decantaban por elaborar una carpeta de recursos y repertorios para la música de baile popular.

A medida que las nuevas tecnologías fueron implementándose en el mundo industrial, los fabricantes de acordeones se afanaron en introducirlas en sus procesos constructivos y de esta simbiosis con lo artesanal resultaron diferentes modelos de instrumentos que buscaban la satisfacción de aquellas dos pulsiones. Los cuatro puntos de venta de acordeones constatados en Bilbao y sus componedores aseguraban una buena salud al nuevo mercado emergente que la documentación hace aflorar en ocasiones dispares.

En lo concreto, los conciertos y concertistas que se abrían hueco en los cafés e intermedios del teatro lírico iban trazando una senda inédita en el sentido de la primera tendencia apuntada junto a instrumentos ya encumbrados como pianos, violines, oboes, arpas o guitarras. Por su naturaleza de avanzadilla, a ellos les correspondió como músicos sorprender en aquella palestra con el nuevo mundo de posibilidades melódico-armónicas y ornamentales que extraían del instrumento, en escenarios y en las enseñanzas particulares o en academias como las que hemos descrito anteriormente. Poco más tarde tendrán una retahila de correlatos en las fuentes fotográficas con poses de "niños virtuosos", "acordeonistas premiados", etc. (Fig.199A, B y C).

1423- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 106/16, 1891: "Decreto. No siendo procedente establecer diferencias entre los que se dedican a tocar en La Casilla durante los días de fiesta puesto que de adoptar una resolución respecto al particular, ésta habría de ser para todos, no ha lugar a lo que se solicita en la precedente instancia".

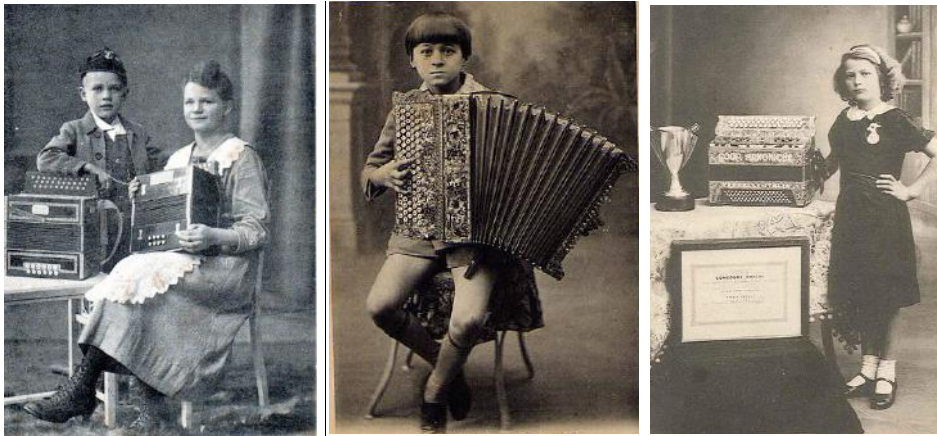


Fig. 199

Exponentes de la segunda tendencia los encontramos por las romerías en la costa o en el interior de Bizkaia, Gipuzkoa o Nafarroa. Aunque todavía desde un lugar muy secundón, aseveramos que los acordeones venían usándose en el ambiente intimista marinero o en el desparpajo del carnaval, en la cencerrada, en el cuartel militar, en la calle, etc. Esta acumulación es sintomática, es decir, visibiliza al iceberg que oculta una circulación extendida aunque opaca. Su uso en La Casilla era aún residual pero documentado; la más que posible razón para ese estado medroso radica en la ya repetidamente comentada cuestión de su escasa potencia sonora que le restaba funcionalidad al no poder destacar por encima de la marabunta del baile dominical.

Pinturas y catálogos de la época¹⁴²⁴, completados con fotografías diez años más tardías nos refuerzan en la hipótesis de que los instrumentos no estaban preparados para ofrecer una competente respuesta sonora. Constreñidos en la bisonoridad y en un espectro armónico de tónica y dominante, ni sus frágiles lengüetas de latón, ni su limitada mecánica favorecían la ligereza en la digitación o la suficiente destreza musical como para acceder a logros aún no soñados. No en balde se acuñó en Francia la despectiva pero verosímil denominación para el instrumento de "armonio del pobre".¹⁴²⁵

De las dos grandes polaridades y de sus interrelaciones comentadas, instrumento de escenario o de calle, seguiremos hablando más adelante. Reflejando el sambenito del final del párrafo anterior, en Bilbao se asistía a un cambio en el suministro de acordeones dentro del mercado del ramo: desaparecían de los almacenes de música consolidados siendo relegados a otros de menor entidad en el sector junto a guitarras y percusiones o a almacenes de productos generales. Acordeones se siguieron vendiendo y muchos, pero para el instrumento supuso una pérdida de estatus de la que solo empezaría a levantar cabeza 70 años más tarde.

1424- Uno de inestimable valor por su antigüedad es el que procede del fondo bibliográfico del "Almacén de música Amando" sito en la Plaza Nueva de Bilbao y desaparecido en el bombardeo de 1936: EDITION H.P. & Co.: [*Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música,...*]. Deutschland, 1898, 142 pp.

1425- "*L'harmonium du pauvre*" en MONICHON, Pierre: *L'Accordeon*. Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 91.

Por lo que conocemos hasta el momento, la cronología de los eventos iniciales en que se producen aquellos dos campos de expresión funcional y continuada, el del escenario del café-concierto y teatro de variedades, y el de la romería-baile con acordeón en Bilbao ambos, se erige en referencia para el resto del País Vasco. También se puede apreciar el inicio de una expansión pausada del instrumento montada en un vehículo de expresión tan poderoso como el repertorio de baile de parejas. De parecida forma, si los comparamos con los datos de estudios aún muy parciales de la Península, en Bilbao no se iba a la zaga de ciudades como Madrid, Zaragoza, Barcelona o Valencia; si acaso, se avanzaba aquí con más premura e intensidad.

Proponemos, por tanto, que lo que está sucediendo en este intervalo de tiempo cabría cobijarlo bajo la denominación de “Fase incubatoria” o similar. En él alumbraron destellos fulgurantes personajes “impacientes”, que aprovechaban entornos propicios y una habilidad en el acordeón más precoz que el resto, para regalar a sus paisanos con sus novedosas propuestas. Son algunos de estos destellos los que percibieron (en cualquiera de los sentidos) los ojeadores ilustrados, escrutadores del suceso social, por quienes sentimos agradecimiento al haber dejado constancia de esos fenómenos emergentes en variados géneros literarios. Cien años más tarde, nos han permitido bombearlos laboriosamente de bibliografías y hemerotecas de la época.

La Casilla paradigmática

Para 1898 el baile en La Casilla había recorrido ya dieciséis años de banda de música e instrumentos amenizadores legalmente constituidos. Desde el principio los repertorios de ambos niveles de sonorización, que se han sintetizado en Cap. II, 2.2.2.3., estaban integrados por música enfocada para el baile y no para el concierto. Boleras, mazurkas, polkas, habaneras, americanas, valeses, chotis, rigodones, andaluzadas, gallegadas, el ciclo de la jota cantada o instrumental y otros géneros vascongados se suceden sin solución de continuidad. No hay datos que avalen restricciones ni complejos para todo ese patrimonio inmaterial que acabó aportando un regusto de fondo de muchos de esos tientos al Cancionero Bilbaíno. Esta actitud abierta que enraizaba en el pasado de la Campa de Albia y que se presentizaba también en el ferial de Basurto¹⁴²⁶, volaba libre del encorsetamiento del *Aurresku*, y es otra de las fortalezas que comienzan a exportarse desde el baile de La Casilla a las anteiglesias del entorno como paradigma romero.

Junto a lo musical-bailado asisten con total impunidad a la acumulación humana para su retozo dicho modelo un tropel de barracas de restauración, de quincalla, de atracciones

1426- Muchas veces ferial de ganados y romería han llegado a ser un par de retroalimentación. Elegimos para Bilbao un ejemplo de 1852 de HORMAECHE: (1985), p. 77: "Las más famosas y concurridas [romerías] son las de San Roque, la de San Antolín, la de Burceña y la de Basauri. Todas se asemejan unas a otras; pero la ventaja está por la última en nuestro concepto. Se hace el 29 de setiembre, a una legua de Bilbao, en el camino real de Orduña. Desde algunos días antes toman sus puestos las cocineras y poncheras. Enderezan sus reales de ramas o de lienzo y preparan el campamento con mayor afán". El panorama se completa si se atiende a cómo se decía en castellano de enjundia: "Ni antruejo sin luna, ni feria sin puta, ni oveja sin antuña".

de feria y el fotógrafo minuterero. Esta característica de modelo seminal fue remarcándose con tres puntales sólidos: la novedad, la acumulación y la frecuencia.

Por un lado, las romerías de calle proseguían como fognazos intermitentes. Por otro, anteiglesias cercanas como Deustu, Portugalete y Las Arenas se posicionaban en los puestos de salida del ranking romero y trataban de emular a la de La Casilla adaptando a sus formatos particulares lo todavía ajeno fuera ello la banda de música o cualesquiera de los otros agregados según el gusto de sus aficionados. Afirma Ruzafa que en las de la costa estos habituales constituían un contingente de sectores económicamente desahogados y "reproducía(n) este aire de superioridad cultural con respecto a los pobladores autóctonos"¹⁴²⁷ Sobre esta idea podríamos añadir: " y también en las romerías de las cercanías a balnearios de interior habitualmente visitadas por los bañistas como en Markina, Durango, Arratia, Mungia,..."¹⁴²⁸. A nuestra modo de ver, aunque en algún caso fuera así, la llaneza social y la idiosincrática frecuencia dominical de un baile como el de La Casilla no permitiría en su propia polvareda y atosigamiento tales despliegues de autocomplacencia ajando una careta imposible de sostener entre conciudadanos interclases.

1ª Actualización de la clasificación del Modelo de amenización del baile público, 1880-1910

Las trasposiciones de roles que fueron adoptándose en las planillas laborales de los tamborileros municipales para ajustarse a las nuevas necesidades hacen conveniente actualizar el prototipo de clasificación de romerías en relación con sus amenizadores musicales que habíamos considerado válido hasta 1880. En efecto, como queda explicado, más o menos a partir de esa fecha, la dinámica socio-musical colocaba en primer plano la romería dominical en La Casilla y en 1884 la de Deustu a la par que se mantenía vigente su correlato privado en los Campos Elíseos con un modelo similar en formato. Esto acontecía en entornos próximos a la ciudad siempre más permeable a las nuevas corrientes que en nuestro caso involucraban al auge de los bailes de pareja y de las agrupaciones musicales que los promovían en detrimento de las músicas y músicos de tradición.

Por todo ello, en nuestra taxonomía particular, mientras mantenemos el resto de los ítems, introducimos una redefinición para el primer punto y una subdivisión en el segundo gran cajón reservado a todos los músicos que pretendían amenizar las romerías salvo tamborileros asalariados quedando de la siguiente manera:

1 El espacio exclusivo festivo que hasta entonces se había reservado al tamborilero asalariado, cedió campo en numerosas poblaciones de Bizkaia ya que pasó a ser

1427- RUZAFÁ: (1999), p.291.

1428- En nuestra opinión, romerías "peregrinadas" como la de Santa Ana de Lamiako, San Miguel de Basauri, Urkiola-Durango, Albonika, Santa Águeda de Caxtrexana-Burtxeña o Santa Lucía del Yermo, son mucho más poliédricas y polisémicas que como las trata RUZAFÁ: (1999).

compartido con las Bandas de Música, militares o de génesis particular, contratadas para la ocasión en los primeros años y, en general, de progresivo patrocinio municipal a partir de 1890¹⁴²⁹ llevándole a ser un simple telonero.

2-A Rural. Romerías como la de Santa Lucía de Eremu en Laudio o la de Urkiola y la subsiguiente en la plaza del Ezkurdi de Durango continuaron posibilitando la afluencia indiscriminada de músicos de todos los pelajes siguiendo el modelo antiguo. En poblaciones de menor entidad continuarían disponibles las romerías de ermita para la ejecución libre y para el trasvase de las nuevas tendencias de socialización festiva a través del baile.

2-B Espacio de Confluencia. En entornos urbanos o industriales la diversidad de preferencias y la presión de los diferentes agentes de la sociedad de masas obligaron a articular una confluencia entre tamborileros, bandas de música y resto de músicos mediante una regulación sistemática de tiempos e incluso de asiento concreto en el espacio festivo, pago de impuestos, etc. Nos estamos refiriendo, por supuesto, a Bilbao/Abando y todos sus satélites circundantes Deustu, Begoña, Zorrotza, San Francisco, Urazurrutia, Plaza del Mercado Viejo, etc. Para testar el avance de esta modificación novedosa se hace útil cotejar las noticias que informan sobre la presencia de "corros de ciegos"¹⁴³⁰ en fiestas patronales.

Además de todo Bilbao y su entorno, son ejemplos de dicha práctica -que quedó instaurada por muchos años en donde se introdujo-, Artziniega y Barakaldo (1883), Basauri (1884), Sondika (1886), Nosedal (1890), Erandio Desierto (1892), Plentzia/Gorliz (1892/1894), Abadiño (1893), Valle de Trápaga-Trapagaran, Durango, Portugalete, Arrigorriaga, Amorebieta-Etxano (1894), Berango (1895), etc, etc., hasta llegar a todas las romerías de Bizkaia que no tuvieran muchas dificultades de acceso.¹⁴³¹

Avanzamos que, más adelante, al analizar el entorno de los años veinte del siglo XX, se volverá necesaria otra profunda remodelación de este marco interpretativo. Obligarán a ello procesos y ritmos diversos que fueron convirtiéndose en figura como la paulatina carestía de las bandas de música frente a otros agentes musicales más molones, el auge del nacionalismo con su particular visión de lo musical y atávico que sintonizaba con el integrismo religioso de la época y las pulsiones del "nacional-catolicismo", y el paulatino cambio de concepto en cuanto a interlocución institucional entre músico y Ayuntamiento, más fluida y asertiva respecto de los intereses de ambas partes, de la gestión de la fiesta y de los festejantes en general.

1429- Nos remitimos al listado cronológico de fundación de bandas de música presentada en el Cap. II, 2.2.2.1.3. Bandas de música.

1430- Más adelante insisteremos de nuevo sobre este colectivo. En esta ocasión el término se está usando como aglutinante de músicos ciegos y no ciegos, instrumentistas de cuerda o cualesquiera otros instrumentos salvo tamboril, ya que en este sentido lato fue manejado en los códigos de estilo de la prensa de la época.

1431- Creemos que su abundancia hace innecesaria la justificación pero cada asiento tiene su información referencial concreta en el Noticiero Bilbaíno.

4.4.2.3. 1898 - 1910 Desde las restricciones de Alonso de Celada hasta la integración de las romerías de calle en las fiestas patronales

4.4.2.3.1. Trama

Decretos y Restricciones: I La inestabilidad social

A fines de Abril de 1898 el Alcalde de Bilbao, Felipe Alonso de Celada, haciendo uso de sus potestades privativas en materia de Policía y Orden público, introdujo una modificación en las Ordenanzas Municipales que sería de enorme trascendencia para el colectivo de músicos ambulantes de la Villa. Decía así el Noticiero Bilbaíno al anunciar el programa de conmemoración de la Liberación de la Villa:

"Fiestas del 2 Mayo. Por motivo de la grave situación [de declaración de guerra de EEUU. con la independencia de Cuba de por medio] esta noche no habrá verbena en la plaza del Mercado. El lunes sí, amenizadas por la Banda Municipal de música en el Arenal iluminado y la Banda del Regimiento de Garellano. El Sr. Alcalde ha prohibido que en la romería que se celebrará mañana en la Plaza del Mercado se formen corros de baile con pianos de manubrios."¹⁴³²

Se decía que con la supresión de la verbena el alcalde pretendía minimizar los riesgos de disturbios entre la población civil que ya habían despuntado la semana anterior debido a las opiniones encontradas que había provocado el comienzo de las hostilidades en la guerra de Cuba¹⁴³³. Al mismo tiempo imponía una morigeración "políticamente correcta" a la colectividad más participativa en los hitos populares ya de por sí bastante estrujada y soliviantada. No cabe duda de que la situación de inseguridad ciudadana era flagrante y que lo de la guerra no era el único factor desestabilizador del momento.

Pesarían en el ambiente los veinte muertos del atentado anarquista de Barcelona de Junio de 1896, a los que habría que añadir los dos mucho más recientes de la revuelta minera y sus airadas protestas de febrero del 1898 por Bizkaia. La penuria y la insatisfacción acabaron por reventar. Los mineros se levantaron contra el hacinamiento en barracones insalubres a pie de mina y denunciaban las deplorables condiciones en las que vivían por los barrios altos sin agua potable ni iluminación nocturna, se manifestaban contra los salarios rastreros y la obligación de cobrarlos en fichas de economatos de usureros; a todos ellos había dado la razón el general enviado por el gobierno de la nación calmando tan crispados ánimos.

En breve, la población de desposeídos desplazada desde sus lugares de origen con unos recursos económicos, higiénicos y morales mínimos para valerse, se irían

1432- *N.B.* (1-V-1898).

1433- *N.B.* (25-IV-1898): "Las manifestaciones de ayer. Algunos manifestantes con la Banda de música Santa Cecilia se dirigieron al domicilio de D Sabino Arana y Goiri. Frente a la casa la banda ejecuto la "Marcha de Cádiz" en medio de entusiastas vivas a España y mueras al separatismo". Justo antes del conflicto con Cuba Canalejas visitó y tomó buena cuenta del poderío de EEUU; una reflexión plausible sobre la no ingenuidad de los gobernantes españoles al lanzarse a aquella mentecatez y la imposibilidad de que se repitiera el resultado de David contra Goliat en el caso de que EEUU intercediera por Cuba puede leerse en NUÑEZ FLORENCIO: (1998), pp.407-487.

incrementándose con los regresados de la guerra de Cuba¹⁴³⁴ embutidos en su secuela de minusvalías y enfermedades tropicales. En esas condiciones a los licenciados forzosos una vez acallados los bravos y los hurras patrióticos pocas esperanzas de reinserción laboral les iban a quedar una vez curados y agotada la paga de invalidez; todos ellos se estrellaban contra el alza continua de la carestía de la vida y sus miserias derivadas.

Agravaba la inseguridad una extensiva y descomunal circulación de armamento de todo tipo: navajas, cuchillos, puñales, revólveres, pistolas, carabinas y escopetas. Las noticias de requisas de armas a personas sin licencia eran diarias en el Noticiero Bilbaíno pero el consumo interno era una ínfima parte comparado con la enorme producción de decenas de miles de ellas en Eibar (y otros lugares del País Vasco) que, catalogadas por tipos, atestiguaba mensualmente ese mismo periódico en el suelto correspondiente desde hacía años sin aclarar a quiénes enriquecía.¹⁴³⁵

Por otro lado, la situación sociopolítica era desalentadora con una casta de políticos profesionales que jugaban extraviados al ping-pong entre ellos con el proteccionismo sobre la producción industrial. Y por mucho que la corte veraneara anualmente en San Sebastián y que sus visitas de despacho fueran continuas, se ignoraban las frustraciones de tantas esperanzas puestas en la reposición de los Fueros Vascongados aún en amplios sectores del bando ganador. Las contradicciones y el desengaño derivados de unos primeros sufragios "universales" democráticos convertidos en un funesto mercadeo de intercambio de cheques, fardos de billetes y compra de votos, desataban plumas promoviendo el regreso al estado anterior¹⁴³⁶.

Tirando de la manta hacia su lado de la cama persistían los tradicionalistas en sus celebraciones onomásticas y mortuorias trovando un retorno al monte más metafórico que real¹⁴³⁷. Al mismo tiempo, se recrudecían otras tensiones derivadas del reclamo por el naciente nacionalismo de Sabino Arana de un espacio de poder propio a lo que se respondía con los cerrojazos a sus organizaciones y las continuas entradas y salidas de la cárcel de sus líderes, sin olvidar el mismo caso para el socialismo que comenzaba a aglutinarse y el impulsivo anarquismo con su agresiva militancia. Si a todo ello sumamos nuevas escaramuzas en Filipinas con los tagalos consumiendo levas y recursos económicos de la metrópoli, nos podemos hacer una idea del suma y sigue que se sirvió durante varios años en el desasosegante desayuno periodístico cotidiano.

Pero retornando el evento fundacional del periodo, no cabe duda de que los veinte años transcurridos desde el fin de la guerra civil habían desdibujado no solo el mapa político

1434- Entre octubre y diciembre de 1898 se negoció y firmó el Tratado de París por el que se desgajaba Cuba del reino de España.

1435- *N.B.* (4-XII-1899), como un ejemplo entre legión.

1436- Conviene aclarar que solo votaban los hombres inscritos como los mayores contribuyentes quienes eran, por ello mismo, los únicos que podían ser nombrados cargos municipales u otros.

1437- Un ejemplo entre muchos en el *N.B.* (5-XI-1899) o el anuncio de impermeables que insertamos en Cap. I, Nota 25.

del reino sino reubicado la onomástica del "Dos de Mayo. Liberación del cerco de la Villa de Bilbao" en algo bastante menos solemne y más crepuscular que antaño. A su articulación ya le dedicamos un párrafo en otro lugar (4.2.1.2.3.) y, para estas fechas, las deserciones burguesas se iban cebando en la representación pública procesional no obstante ser día no lectivo en el Municipio. Paralelamente a la estratificación de los espacios festivos por clases, la celebración también iba perdiendo fuelle en la base social y servía para que la sociedad El Sitio -impulsadora del aniversario exégesis de su génesis- fuera monopolizando y lustrándose esos días con sus bailes privados y su propio Orfeón retroalimentándose endogámicamente.

La gran mayoría de los integrantes de las clases proletarias no habían vivido como adultos el hecho que se conmemoraba y seguramente no comulgaban con sus patrocinadores por razones obvias de tenerlos entre sus explotadores, proveedores o deudos. Pero eso no era impedimento para irse de fiesta porque "a cuenta de la Villa, chaqueta amarilla" como bien decían mis abuelos que lo vivieron¹⁴³⁸. La segunda medida del Alcalde condenando al ostracismo a pianos de manubrio y acordeones de la que hablaremos enseguida era un torpedo bajo la línea de flotación del gusto musical y bailable popular que provenía de un personaje mojigato y meapilas.

Decretos y Restricciones: II Luces y sombras del Alcalde Felipe Alonso de Celada

Felipe Alonso de Celada nació en Balmaseda en 1857 y ejerció como abogado ligado a las élites financieras y políticas de la época. Durante su periodo en la alcaldía de Bilbao (1897-1901) estuvo adscrito al grupo liberal integrista oligárquico proclive a la monarquía española afín a las tesis conservadoras e impregnadas de un profundo sentimiento religioso. En su tiempo se impulsaron grandes infraestructuras de comunicación entre ambos lados de la Ría y entre la Villa y el mar, tanto para personas como materiales y se finalizó el proyecto de saneamiento de la inmunda Ría. Patrocinó la Escuela de Ingenieros que comenzó su primer curso en 1899, el fomento de las Escuelas (como la de Atxuri¹⁴³⁹), la nueva Casa Galera y el cementerio de Vista Alegre de Derio.¹⁴⁴⁰

El 1 de julio de 1897, fecha de constitución del nuevo Ayuntamiento de Bilbao comenzaba su mandato con funestos presagios ya que ante la anulación de las actas de los concejales socialistas por Real Decreto hubo una enorme manifestación en la zona minera y el día 4 otra en Bilbao dentro de una campaña nacional de protesta que acabaría el 1 de agosto en San Sebastián¹⁴⁴¹. Sin embargo, lo caldeado de la tensión

1438- Félix Jausoro Bañuelos (21-IX-1884/ 1973) y Encarnación Piniella Costales (17-IX-1889/1971). La chaqueta que se menciona sigue siendo el atuendo de los chupineros/as de las Fiestas mayores de la Villa.

1439- *N.B.* (21 -III-1899).

1440- Datos extraídos de SERRANO, Susana: "Felipe Alonso de Celada el Alcalde de Bilbao en el cambio de siglo (1897-1901)", en *Bidebarrieta* (IV, 1999) pp. 247-266. El mismo artículo viene reproducido en AGIRREAZKUENAGA, Joseba & SERRANO, Susana: (2002), Vol. I, pp. 619-633.

1441- FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco*. Turner, Madrid, 1975, pp. 174-175.

social no amilanó al nuevo Alcalde que, obrando de saque, espetó a la población un Bando Público como recordatorio de las Ordenanzas Municipales corregidas de las que hemos hecho un extracto en el tramo anterior de la periodización (Fig. 107).

Si afináramos el bisturí de la crítica sobre su gestión, habría que decir que las obras de saneamiento de la Ría venían de tiempo atrás. Estas habían arrancado cuando se asumió por consenso que la cloaca en que se había convertido aquella mezcla de agua dulce con salada según las pleamares con revueltos de lavaderos minerales, de desechos de los tablarejos y pescaderías de la Ribera y de detritus fecales, era un eficaz medio trasmisor de epidemias periódicas que ya se habían llevado por delante algunos miles de muertos (por supuesto que el baño estaba terminantemente prohibido desde La Peña hasta más allá de Olabeaga aunque no faltaban osados). En su tiempo se dio fin a la canalización y separación de las aguas pluviales de las sucias para desaguarlas por el túnel de La Galea desde el centro de bombeo de Elorbietia cuya perforación venía de antiguo.¹⁴⁴²

El asunto del cementerio vino impuesto por una realidad insostenible: la saturación del de Mallona y del de San Vicente de Abando, y el mal estado del de Elexabarri relativamente reciente¹⁴⁴³. Hablando de trenes y tranvías, diremos que las competencias municipales sobre esa red estaban reducidas a la concesión de permisos para nuevas líneas y, por supuesto, se pasó de puntillas para mantener liberalizada su explotación en un momento en que se concentraba su propiedad.¹⁴⁴⁴

Felipe Alonso subió los impuestos como cualquier otro alcalde pero se hizo grotescamente famoso cuando ideó y ejecutó el llamado popularmente "de los huecos" con el que tasaba a todo tipo de comercios según su superficie mientras se olvidaba de hacerlo a los grandes industriales. Los propietarios afectados, opuestos frontalmente a la imposición, constituyeron un "Comité de seguimiento e Interlocución con la Alcaldía" bajo el que en algún momento la refriega adquirió tintes de "machinada".

1442- Siempre hubo voces que clamaban por la importancia de las aguas potables como ARISTEGUI, Jesús: *Valor higiénico de las aguas potables*. Imp. Librería de Manuel Fuentes, Bilbao, 1916.

1443- El cementerio que existió en el pórtico de Santiago se clausuró siglos atrás y el llamado de "los ingleses", también en Abando, era para los de otras confesiones religiosas. Aunque el enterramiento dentro de los templos fue prohibido tiempo atrás por motivos higiénicos dado que los inciensos no eran suficientes como ambientadores, a finales del s. XIX se seguía recordando en el Noticiero Bilbaíno esa reconvencción. En ese momento, uno de los problemas más acuciantes en las grandes ciudades fue el de la insuficiencia de superficie disponible para dar tierra en los cementerios existentes. A semejanza de ellas, en Bilbao este olvido consciente de las Corporaciones municipales fue de los más calamitosos y nefandos a pesar del recordatorio continuo de la prensa sobre las condiciones de los existentes. Artículos y quejas en prensa que incidían sobre la situación deplorable del de San Vicente venían siendo continuos desde 1880, destacando la necesidad de su clausura. En él la acumulación de enterramientos casi en superficie hedían y mortificaban al vecindario con tufaradas veraniegas hasta tal punto pestilentes que ni los presbíteros se presentaban en el momento de dar tierra al difunto para no caer mareados.

1444- *N.B.* (18-X-1899).

La prensa recogía diariamente las declaraciones de ambos bandos e informaba de las requisas de géneros y materiales a los morosos por los municipales. La chanza popular pregonada por una ubicua telegrafía sin hilos congregaba a multitud de curiosos dado lo histriónico de cómo se ejecutaba la sisa institucional con los "txinelas" acarreado una ristra de chorizos, un jarrón o un rollo de tela como botín hacia el Ayuntamiento. Aunque mantuvieron hasta su desactivación un tenso pulso de varios meses, el Alcalde no cedió un pelo y los afectados fueron claudicando paulatinamente. Igualmente gravó diferentes productos de consumo, e incluso, a todos los vehículos y carruajes (que aún eran de tracción animal), salvo tranvías y trenes, con lo que desató otra protesta generalizada en unos tiempos de carestía en alza.¹⁴⁴⁵

Aprovechando el amparo de este ambiente integrista, desde Gobernación se promovió una severa campaña más contra la mendicidad bajo la idea de que cada población se hiciera cargo de sus "pobres de solemnidad" llegando a ser frecuentes las deportaciones "en caliente" (vía ferrocarril) a sus lugares de origen. Fueron habituales en la prensa artículos firmados por el propio periódico o por jaleadores ajenos que justificaban aquel retorno aduciendo que el natural emprendimiento vascongado minimizaba el número de vagabundos entre los naturales del país mientras que aplicaba para los foráneos la maniquea ideología de la "pobreza elegida" y "su ejercicio profesional" siguiendo un tipo de literatura española de raíces profundas¹⁴⁴⁶. Sirve como visión del contraste entre la miseria salvaje conviviendo con opulencias dudosamente acendradas, el desgarrador retrato de Pío Baroja en su trilogía "La busca" ubicada en el contexto madrileño de aquel tiempo próximo al cambio de siglo.¹⁴⁴⁷

Aunque seguiremos instigando la figura de este alcalde en los siguientes párrafos por la discutible opción con que se posicionó frente a los consumos culturales populares, señalaremos su final de mandato de regusto poco grato. Recordaremos que aconteció un día laborable de 1901 y que aún no existiendo las redes sociales de internet para convocar a la población, fue despedido con una manifestación pública silbándole en la calle y las fuerzas del orden dispersándola mientras el bloque de izquierda le recriminaba su gestión en el Pleno. Como ironizan los argentinos, algo haría para no merecer ni siquiera que un mísero cantón de Bilbao le prestara un trozo de pared para colgar su nombre.

Decretos y Restricciones: III La búsqueda del Decreto (31-IV-1898), sus contenidos y primeras reacciones

Respecto de los esparcimientos populares, el alcalde Felipe Alonso fue un censor de categoría. Con toda la superficie disponible en el Ensanche de Bilbao, aún muy incipiente en edificaciones, decidió que el solar más idóneo para la Escuela de

1445- Los grandes mineros aceptaban en 1899 el pago de un real por tonelada a cambio de que se dinamizara la construcción de las instalaciones portuarias para facilitar el acceso de los cargueros marítimos.

1446- Como veremos algo más adelante, también hay textos en la literatura en euskara escritos bajo este mismo prisma.

1447- BAROJA, Pío: *La busca*. Lib. Fernando Fé, Madrid, 1904.

Ingenieros fuera el del frontón de Abando. Con esta diana de un plumazo suprimió una de las pocas diversiones gratuitas probablemente innecesaria para los paletos en su opinión. Suponía una merma evidente de los alicientes de La Casilla.

Volviendo al Decreto del 30 o 31-IV-1898 del que hablábamos más arriba nos ha sido imposible encontrarlo (años más tarde las fuentes municipales lo fechan en el 12-V-1898). Para ser emitido, su propia naturaleza de "regulación de Policía" hacía innecesaria la consulta o el consenso con el resto de la Corporación Municipal. Quizás por ello no tuvo reflejo directo en los Libros de Sesiones del Ayuntamiento en donde, efectivamente, no ha sido hallado. Igualmente no consta nada sobre el particular en los resúmenes de esas mismas sesiones municipales que al día siguiente publicaba el Noticiero Bilbaíno cumplidamente y que se han leído exhaustivamente para su comprobación. Probablemente sí que existió un texto seminal que fue trasladado al Jefe de Policía Municipal quien pasó a ejecutarlo sin más. Todo parece indicar que fue una decisión unilateral del Alcalde Alonso como quedaba patente un mes más tarde en el resumen recogido en el Libro de Actas municipales de Bilbao al abordar una cuestión claramente consecuente con la prohibición; decía así:

"Continuando la discusión de la tarifa por los puestos de romerías y ferias, se acordó, a instancia del Sr. Ugarte, que desapareciera el concepto de cuota a "organillos" por haberse prohibido por la Alcaldía el tocarlos."¹⁴⁴⁸

Tan súbita como la noticia fue la reacción posterior de una red social constituida por analfabetos que, aunque tejida con un hilo diferente al de los tiempos actuales, demostraba una gran eficiencia. De hecho, a los cuatro días el Noticiero abordaba el asunto:

"Gacetilla. Los músicos ambulantes que solían situarse en La Casilla y a quienes por orden de la Alcaldía se les prohibió que continuaran allí, han elevado al Ayuntamiento una respetuosa instancia pidiendo la derogación de dicha orden."¹⁴⁴⁹

Pero la cosa no quedó únicamente en una instancia colectiva porque a lo largo del mes de mayo de 1898 se inscribieron en el Registro Municipal una batería de expedientes cada uno con su interesado, su historia y su solicitud-reclamación. Una presión tan inusitada y extensa, obligó a sucesivas matizaciones y recordatorios del decreto los veinte años siguientes y podría pensarse que generó incordios y lamentos en cantidad cercana a las desgracias que deseaba evitar por lo menos entre los músicos. En cualquier caso, como lluvia que tiene sus propios devotos, esos expedientes son para nosotros una inestimable fuente de información sobre esta investigación porque visibilizan a muchos de los agentes de la fiesta cuya regulación hasta el momento anterior se llevaba a efecto sin documentación escrita.

Primeramente, obviando las noticias de prensa ya insertadas, vamos a rastrear el contenido del decreto indirectamente para apreciar el alcance real de la medida y sus

1448- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Libro de Actas nº 452, Sesión 28-V-1898.

1449- N.B. (5-V-1898).

razones más verosímiles. Por de pronto se ha de esperar hasta seis años más tarde en que un expediente incoado por la Sociedad Benéfica de Ciegos, el bando que había quedaba mejor posicionado en la componenda, recogiera alguna mención del hecho. En él se comentaba de refilón el asunto pero, irónicamente, el azar protervo nos impide conocer las causas estimadas de la prohibición ya que su autor se volvía voluntariamente opaco:

"Anteriormente, también, por razones que no son del caso mencionar aquí, prohibió esa Excma. Corporación que tocaran en las calles y parajes públicos los pianos de manubrio y acordeones."¹⁴⁵⁰

Poco más tarde, en un litigio de 1906 se retomaba el grueso de la cuestión. Un informe de la Alcaldía explicaba a la instancia correspondiente de la Diputación Provincial de Bizkaia las causas que motivaron tal prohibición del 12 de mayo de 1898:

“Obedece al natural deseo de evitar los frecuentes altercados y crímenes que en los corros de baile de dichos pianos (de manubrio) ocurren, consiguiéndose con la prohibición alejar de aquel lugar mucha gente maleante que mostraba gran predilección por el baile a compás de los expresados instrumentos y que disminuyan las riñas y agresiones en la romería de La Casilla que, precisamente por ser un hecho cierto lo que la recurrente supone, fuera causa determinante de la prohibición como es la alteración del orden público y el escándalo e inmoralidad aconsejan la medida.”¹⁴⁵¹

Todavía en 1911 tratando de recuperar su palestra, los "manubristas" volverían a pedir que se levantara la prohibición para amenizar con dichos instrumentos los bailes de La Casilla obteniendo otro no por respuesta. Esta vez se reproducía íntegro el documento original:

"Consultados los antecedentes sobre el particular resulta que en el mes de mayo del año 1898 se prohibió que los citados pianos de manubrio fueran tocados en las romerías de La Casilla, disposición que dio lugar a varias reclamaciones por parte de los dueños de los mismos, reclamaciones que fueron desestimadas, dictándose con fecha 12 del expresado mes y año por la Alcaldía, de acuerdo con el Sr. Teniente de Alcalde del distrito, para regular la forma en que se había de consentir tocar en las expresadas romerías, las siguientes disposiciones:

1ª Se prohibirá en absoluto todo piano o manubrio.

2ª Asimismo, se prohibirán las filarmónicas o acordeones.

3º Serán preferidos para situarse los desgraciados, esto es, los impedidos para el trabajo, ciegos, cojos, mancos, etc., permitiéndose tocar solo jotas.

4º No se permitirán los corros de los bailes más que en la plaza circular que rodea al kiosco, consiguiéndose de este modo que no se perjudique al arbolado de las avenidas, evitar algunos escándalos, impedir la aglomeración de gente y

1450- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/12, 1904.

1451- AHDB. Fondo Administrativo. R 247/3, 1906.

facilitar el paseo por las mismas. Es cuanto sobre el particular puede manifestar a VS el suscrito. Bilbao, 8-VIII-1911."¹⁴⁵²

De resultas de todo ello parece deslizarse que lo que empezó siendo una prohibición puntual para el 2-V, en dos semanas evidenció la voluntad de restringir en lo posible el baile agarrado prohibiéndolo en cualquier lugar público como ariete de una cruzada personal y descabellada del Alcalde. Toda una estrategia incongruente ya que hubiera sido a todas luces impresentable censurar aquel repertorio de bailables a la Banda de música de La Casilla cuando los tocaban en todas las anteiglesias vecinas e incluso lo hacía la Banda Municipal en el Arenal, eso sí, allí solo con la posibilidad de bailar con los dedos de los pies dentro de los zapatos¹⁴⁵³. Y es que para quien quisiera bailar con garbo podía hacerlo pagando una módica entrada sin salir del mismo Bilbao todos los festivos:

"(1898) La notable Banda de música del Regimiento de Garellano ejecutará esta tarde en los Campos Elíseos un precioso programa compuesto de los bailables más aplaudidos de las zarzuelas "El niño de Jerez", "La viejecita", "Los cocineros", "Agua, azucarillos y aguardiente", "Las zapatillas", "La marcha de Cádiz", "Pepe Gallardo" y otras".¹⁴⁵⁴

Aunque al principio se cargaron las tintas en los organillos, no fueron los únicos afectados ya que con igual virulencia se suprimieron las filarmónicas o acordeones por las esgrimidas razones de inseguridad. Nada más absurdo porque, como ya se va discutiendo largamente, aunque los acordeonistas tuvieran en repertorio piezas de baile al agarrado, no hay referencia que asocie ni al instrumento, ni al ejecutante con la chulapería o con el estilo de la "maquetania"¹⁴⁵⁵ sino todo lo contrario precisamente. Así como los pianos de manubrio quedaron definitivamente relegados de muchos municipios por contagio, los acordeones volvieron a la fiesta, no sin cortapisas, una vez que Alonso abandonara el sillón de la alcaldía.

La falta de transparencia del personaje dejó entrever contradicciones que facilitaron a los amenizadores afectados buscarle el tranquilo bien pronto. Aunque inútilmente, argumentaron en sus alegaciones contra las acusaciones que les señalaban como provocadores de inseguridad por la inmoralidad de sus repertorios con argumentos tan

1452- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 452/5, 1911.

1453- El alcalde de Orduña más contumaz, si cabe, prohibió que la banda de música del pueblo tocara los domingos, y así desapareció definitivamente el baile, *N.B.* (8-IX-1899).

1454- *N.B.* (11-XII-1898).

1455- "Maqueto": Malquista adjetivación para los no naturales del País Vasco. Por extensión y contraposición a lo local "Maquetania" sería España como el lugar de procedencia como conjunto de toda la emigración de la época. Como cuestión contextual diremos que la palabra "Maqueto" la explicaba en 1895 ARRIAGA: (1960), p. 121. Dentro de lo periodístico la encontramos utilizada como arma arrojada al noticiar una reyerta ocurrida entre militares y *bizkaitarrak* frente al Café Suizo de la Plaza Nueva de Bilbao, véase *N.B.* (13-IX-1898). Más tarde ampliaría el campo semántico a los desconocedores del euskara aunque fueran nativos.

de sentido común como que más problemático "era el corro que agrupaba más personas y este siempre iba ser el de la Banda de música", lo cual prueba que esta los seguía manteniendo en el repertorio¹⁴⁵⁶. Otros músicos excluidos del terreno de juego pedían su reinsertión o, si acaso, que se les contestara con la verdad del destierro para enjuagar la comprensible ira al ser abocados a una miseria mayor.

La restricción de instrumentos, repertorios, de espacio bailable y las presumibles dificultades para que tocaran personas válidas para el trabajo si no quedaban huecos libres, produjo una desbandada de músicos de la que no se recuperó el baile en más de dos años. Se añadió a esto que la focalización por decreto de las fuentes musicales amenizadoras en torno al kiosco desartalaron el entramado comercial afincado en la Plaza de La Casilla desde años atrás y levantó ampollas entre los industriales de restauración a quienes repercutió desfavorablemente. Su insatisfacción general quedó patente también en numerosos expedientes municipales que recogieron las quejas de quienes instalados en la periferia del espacio festivo, se veían ahora afectados por una mayor marginalidad respecto del nuevo centro operativo del baile: toda la banda de los pianos de manubrio, la del sur de la plaza colindante con el camino a Iturrigorri, había desaparecido fulminantemente privándoles de potenciales clientes.

Las medidas, y por ende sus justificaciones explicitadas, bien pronto quedaron en entredicho ya que era demasiado memo pensar en una mengua de la inseguridad con la supresión de instrumentos musicales; más bien parecía un consejo de tonsurados en confesión pero con otros objetivos, obviamente. Era bien conocido en la época que en los bailes fácilmente se generaban situaciones violentas en cualquier lugar de la Península donde se celebran independientemente de instrumentos y músicas como ya vimos. En los ejemplares del 8 y 9-III-1899 del Noticiero Bilbaíno se adjuntaban largos artículos sobre los refuerzos en cuanto a vigilancia y cacheos que, en su opinión, consideraba conveniente implementar no porque no los hubiera sino por la mayor visibilidad que adquirirían con la Guardia Civil paseándose esos días de enorme aglomeración¹⁴⁵⁷. Y como dándole la razón, para muestra un botón: en breve se contemplaron disposiciones en ese sentido encaminadas a aminorar los desórdenes que se producían los días festivos en La Casilla y ya hacía casi un año que no había ni manubrios ni acordeones en ejercicio en la Plaza.¹⁴⁵⁸

Decretos y Restricciones: IV Derivadas de la modificación de las Ordenanzas Municipales

Por lo menos desde la derogación definitiva de los Fueros (1876) era competencia del Gobernador Civil la concesión de permisos tanto para dar bailes especiales en la villa¹⁴⁵⁹, como para que las comparsas y estudiantinas de carnaval pudieran salir de

1456- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4^a 435/15, 1898.

1457- N.B. (8 y 9-IV-1899). Ver Anexo.

1458- Se añadían más contingentes de Guardia Civil, AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4^a, 435/23, 1899.

1459- N.B. (19-VIII-1899): "El Gobernador Civil deniega el permiso para bailes nocturnos en el Café del Recreo".

ronda postulante, o como para que los Municipios pudieran celebrar sus fiestas patronales. Entre 1880 y 1897 son muy escasas las noticias que contemplan este particular en el Noticiero Bilbaíno y cuando lo hacen alguna vez, más bien parece que los Municipios se aupaban en la repercusión pública de la concesión de un trámite para hacer publicidad de sus fastos. Sin embargo, hacia 1898 denotaba una intensificación del rigor el mayor número de sueltos en los que se informaba de la concesión o no de permisos para festejos de poblaciones por no cumplimentar ese requisito.

La estrategia de prohibición de los pianos de manubrio fue dando frutos rápidamente. Llama la atención cómo a lo largo del verano de 1898 eran los mismos vecinos organizadores de las romerías de calle y campestres de la Villa y alrededores (calles del Cristo, Barrenkale, Begoña, Iturribide,...) quienes, prudentes, previendo dificultades para conseguir la autorización de sus festejos, preconizaban la prohibición de los organillos con antelación en las peticiones de permiso a la superioridad. Es cierto que antes, en medio y después del Decreto en cuestión, el Noticiero Bilbaíno venía salpicando opiniones de manifiesta animadversión contra ellos como tocando aldabas y predisponiendo el camino hacia su defenestración completa (cosa comprensible teniendo en cuenta el segmento de público que acaparaba el periódico y la ubicación de su redacción cerca de las barracas). Vayan cuatro muestras de este agujijoneo, alguna ya expuesta:

"Urazurrutia. Hubo música, corros de ciegos y organillos. ¡Organillos! ¡Qué mejor prueba de que las romerías callejeras ya no son lo que fueron?".

"Con los cinematógrafos desaparecerán los organillos los cuales, en estos últimos días se han salido de madre, de padre y de toda la familia. Fueron tolerables los primeros y hasta en los segundos momentos porque siquiera nos dejaban respirar. Llegaron los últimos y la vida resultaba imposible. Comenzaban a ejercer sus funciones a cosa de las diez de la mañana y estaban tocando, tocando incesantemente hasta las doce de la noche. Aquello parecía el bombardeo de Puerto Rico por la escuadra de Sampson".

"En ese caso los romeros tendrán que descolgar los bártulos para volver nuevamente a la carga pero sin pianos de manubrio cuyo aborrecimiento es ya general a Dios gracias".

"De lunes a lunes. -¿No ha traído Vd. ningún recuerdo de la feria? - Sí. Por la corta cantidad de 30 céntimos compré un reloj de pared para andar... por casa. Llevé intención de adquirir también un pianito de manubrio, pero, me dijeron que no los había. Los han condenado los *bizkaitarras* al fuego eterno."¹⁴⁶⁰

El Gobernador Civil del momento acrecentaba el rigor en cuanto a permisos para fiesta reforzando una tenaza con el pacato Alcalde de Bilbao quien, por su lado, trataba de

1460- *N.B.* (26-VII-1894), (5-IX-1898), (17-X-1898) y (28-VIII-1899). La última afirmación era alevosa, gratuita y lanzaba balones fuera no porque no estuviera en el ideario del naciente nacionalismo erradicar esos instrumentos sino porque el factótum de la prohibición había sido el Alcalde Alonso cero sospechoso de nacionalista.

"higienizar" la villa a través de los concejales de su cuerda. Con la misma ansia reguladora propusieron suprimir las barracas de las ferias mayores, abigarrado y fugaz poblado que consistía una de las pocas atracciones gratuitas para la población humilde salvo los tinglados en que se mostraban "fenómenos de la naturaleza", panorámicas icónicas o se ofrecían audiciones bajo pago de entrada:

"De lunes a lunes. El riojano que visitó las barracas de las fiestas de Bilbao compró unas chucherías, vio a los leones cantando la Marsellesa, al maño más pequeño del mundo, dos cinematógrafos y tres fonógrafos".

"Hasta ahora han sido presentadas las siguientes solicitudes para colocar barracas en el Campo de Volantín: 63 para la venta de objetos y 43 para espectáculos, panoramas, perros amaestrados y otros. Para cinematógrafos hay ya 24 solicitudes. Las barracas del Campo de Volantín con cinematógrafo tienen amenización con música".

"Los fonógrafos no son tantos en número como los cinematógrafos pero los hay buenos. Entre ellos debemos hacer mención de aquel en que por la cantidad de una "perra gorda" puede oírse una andanada de declaraciones políticas. Por supuesto que el público las oye como quien oye llover y hace perfectamente."¹⁴⁶¹

Tal pretensión no se llevó a efecto in extremis dada la gran repercusión pública que suscitó el anuncio y la acritud interna que se trasladó al turbulento pleno municipal en que se tomaría la decisión. En un belicoso contencioso verbal donde abundaron las descalificaciones mutuas, socialistas y otros, saliendo valedores de los feriantes para que no se les retirara el permiso, tuvieron que hacer uso de un argumentario más acorde con sensibilidades y habilidades del Alcalde esgrimiendo que se atendiera al suculento ingreso que suponían las barracas para el erario público¹⁴⁶². Fue la última vez que se instalaron en la Gran Vía porque al año siguiente se trasladaron al Campo de Volantín.

Como queriendo quitarse el chasco de encima, el Alcalde arremetió entonces contra las actividades festivas de corte más popular. Albeniz, columnista semanal del Noticiero Bilbaíno ironizaba así desde su tribuna:

"De lunes a lunes. En el capítulo de festejos públicos hicieron mangas y capirotos con la partida destinada a festejos públicos y en el capítulo de ingresos han cargado la mano en el impuesto de los espectáculos.

- ¿Es que se han propuesto Vds. matar las diversiones a fin de que nos entre a todos el aburrimiento?

A eso tiramos, sí Señor; a matar las alegrías públicas que no puede ni debe haberlas en estas angustiosas circunstancias. No está bien que cuando la patria sufre se entreguen los ciudadanos al bureo como en nuestros tiempos mejores.

1461- *N.B.* (29-VIII-1898), (2 y 7-VIII-1899) y (14-VIII-1899); etc.

1462- Recorte de presupuesto fiestas en *N.B.* (25-VII-1898). Debate del Pleno en *N.B.* (30-VII-1898). Crítica al programa de fiestas en *N.B.* (15/22-VIII-1898).

Debemos pues (según esa teoría) retirarnos todos a un rincón y llorar allí las desventuras de nuestra pobre España."¹⁴⁶³

Erre que erre, el Alcalde, imponiendo frugalidad, dio su negativa a los fuegos artificiales y, de nuevo, con una intención claramente moralizante en la Plaza Vieja del Mercado de la que ya había desaparecido el viejo edificio del Ayuntamiento, suprimió los bailes populares convirtiéndolos en conciertos, como si se tratara de un "Arenal Dos" pero en el meollo de las clases subalternas¹⁴⁶⁴. La resolución, ya contestada con antelación desde la prensa, incluso la liberal¹⁴⁶⁵, fue saltada a la torera por la Policía Municipal en un claro ejemplo de desacato que tuvo que tragar el Alcalde. Y es que más allá de ver deambular a bombines, chisteras, sombrererías y *coffiures* variadas, gigantes, cabezudos y Gargantúa, las romerías patrocinadas por la municipalidad eran los únicos espacios de diversión gratuita y válvulas de escape en el centro de Bilbao. Otros actos como corridas de toros y bailes privados quedaban al margen por ser de pago.

En cualquier caso, esta actitud castradora en lo festivo desentonaba apreciablemente con la tendencia de los recientes últimos años más incardinados en tratar de despegarse de programas festivos ruralizantes o con tufo a rutinas del pasado. Por hacer un mínimo recorrido por ese particular ideario festivo recogemos la opinión meridiana del Noticiero Bilbaíno que evaluaba así las fiestas mayores de 1894 una vez concluidas:

"Algunos festejos como las carreras de burros, samaritanas, cucañas, sartén húngara, etc.,... no han resultado ni podían resultar en una población como la nuestra que no es la de hace diez o doce años."¹⁴⁶⁶

El año siguiente de 1895, a los del Kurding se les ocurrió la *txirenada* de hacer una procesión hasta el Ayuntamiento contratando tamborilero para desagravio y reposición de "Don Terencio", uno de los históricos gigantes desaparecidos de la Villa del que guardaban la cabeza¹⁴⁶⁷. Un éxito popular espontáneo acompañó la iniciativa. El

1463- *N.B.* (20-VI-1898).

1464- Ya se habló *ut supra* 4.2.1.2.3. El Arenal sobre cómo las Ordenanzas Municipales prohibían el baile en ese lugar. Dos años atrás en un tempestuoso Pleno Municipal el sector más conservador ya había intentado prohibir estos bailes por escandalosos inútilmente según *N.B.* (18-VI-1896).

1465- *N.B.* (15-VIII-1898): "De lunes a lunes. La Comisión ha dicho que no habrá más que iluminaciones, gigantes y cabezudos a todo pasto y conciertos en la Plaza Vieja. ¿Conciertos? Se me figura que esto es una especie de infundio; mejor dicho, es la hoja de parra con que la Comisión pretende cubrir el jaleo popular de aquella plaza donde seguramente se bailará a troche y moche como si no estuvieran en pleito nuestras colonias. En fin ¡qué le hemos de hacer! La juventud no puede prescindir del baile. ¿Que nos vamos a quedar sin Cuba, sin Puerto Rico y hasta sin Puerto Pobre? Pues mientras nos dejen la guitarra habrá aquí nación para bailar alegremente después de salir de los toros ¡Viva el arte libre!".

1466- *N.B.* (27-VIII-1894).

1467- "*Txirenada*": Broma o dislate; ver Cap. II, 2.1.5.2. El humor bilbaíno y "lo *txirene*": La romería de Santa Lucía de Laudio. *N.B.* (7-III-1895) "La procesión de Don Terencio organizada por El Kurding ha desatado una tormenta en la sesión municipal. Varios concejales protestan duramente por si el alcalde autorizó el martes de carnaval a los atabaleros de la villa para que fueran en una mascarada organizada por dicho club corriendo una juerga. Él se defiende diciendo "que han sido contratados y que si acaso sería una cuestión del Gobernador Civil y que moderen el lenguaje porque están hablando de dignísimas personas de distinguidas familias de la localidad".

Ayuntamiento, en la búsqueda de "novedades" para las siguientes fiestas, trató de sacarle partido al hecho capitalizándolo de manera populista. Dado que había concejales que pensaban en el mismo sentido, la Comisión de Gobernación propuso insistentemente la compra de gigantes y cabezudos en un precio de 4.000 Pesetas. El Noticiero destacaba de ese pleno precisamente la opinión desafecta:

"Gigantes. El Sr. Orbe combatió el dictamen argumentando que los gigantes y cabezudos no se hallan en consonancia con la civilización del siglo XIX. Se aprobó por 15 a 3 el informe de la Comisión."¹⁴⁶⁸

Cabe suponer que el Alcalde Alonso con aquellos recortes de los que hablábamos también quisiera lavarse la cara del ostensible aumento de impuestos promulgado no hacía mucho en medio de una situación económica desfavorable que se venía agravando al tener que costear a escote, también los ayuntamientos, la derrama ocasionada por la intervención y el fracaso en la recientemente finalizada guerra de Cuba. En este mismo sentido la Municipalidad bilbaína devolvía, además, una fachada morigerada a sus patrocinadores políticos en la Villa entre quienes se hallaban los jaleadores de aquella contienda ahora corridos aunque, una vez más, bien alejados de las clases humildes.

Pero la tendencia no fue fumarola de excepción ya que, como ya se dijo, a este Alcalde le cupo la gloria de ir prohibiendo las romerías de calle que iba recensionando la prensa¹⁴⁶⁹. Un ejemplo del cambio fue la de San Francisco en la que la fiesta quedó reducida a visita del obispo, inauguración de un altar con efigie en la iglesia del Corazón de María, exposición del Santísimo, misas y otros actos religiosos. En vez de dramatizar, el gacetillero Ignacio Echeverría se mofaba levemente del ínclito prócer:

"De lunes a lunes. No me queda sitio para hablar dos palabras del teatro ni de otras cosas entre ellas la supresión de las fiestas callejeras que ¡ay! ha sido tan censurada por los jóvenes. Hay quien se figura que esa supresión obedece al deseo del Sr. Alcalde de que no vea la gente la indumentaria de los serenos."¹⁴⁷⁰

Únicamente señalar que otro aspecto de los vientos integristas que soplaron durante este mandato fue el aumento de la presión sobre el ejercicio de la prostitución con constantes multas y encarcelamientos de mujeres públicas o mediante medidas indirectas como la prohibición de servir en las tabernas alcohol a mujeres.¹⁴⁷¹

La banda de música en funciones en La Casilla

En la banda de conveniencia de La Casilla, la convivencia entre músicos funcionarios y los que no lo eran no fue fácil. En junio de 1900 un aventado de entre los primeros se ofrecía a suplantar al director; ofertaba a cambio una rebaja en el precio y en el número de músicos pero aseguraba una mejora en la calidad musical lo cual, dicho en sus mismas palabras, no iba a ser nada difícil dado que prescindiría de algunos elementos

1468- *N.B.* (20-VI-1895).

1469- *N.B.* (24-VII-1899).

1470- *N.B.* (2 y 9-X-1899).

1471- *N.B.* (22-VI-1899) y (7 y 8- VII-1899).

incapaces de seguir su papel. El Ayuntamiento, aunque le concedía cierta credibilidad, no movía ficha ya que no le habían llegado quejas de otras direcciones.¹⁴⁷²

La propia estructuración de la cantera de la banda cronificó una situación de escasez de personal porque la plantilla del día de autos quedaba al albur de necesidades imperiosas e incidentales de sus elementos compartidos con la Banda Municipal con descuelgues frecuentes de última hora de quienes optaban por bolos más enjundiosos. Esto llegaba a afectar hasta a su mismo encargado como en 1903, en que Martínez, su director, era denunciado y apercibido nuevamente por ese motivo de incumplimiento. Tras un saco de justificaciones que dejan entrever una regulación defectuosa de la organización, ofrecía un golpe de timón si le confiaban el mando con contundencia. Muy al contrario de lo que imaginaba, el Ayuntamiento exigió un listado y la devolución del dinero de los ausentados e impuso un control de fichaje teniendo como fiel al cabo de guardia en el punto que a partir de entonces debería confirmar las asistencias. Aunque lo suponemos maquillado, del estadillo que se cumplimentó sabemos que la banda se barajaba con un contingente máximo ideal de diez a quince elementos claro que, en función de la macla presente en el acto, podría sonar muy descompensada. La formación mínima básica estaba compuesta por: un requinto, tres clarinetes, dos cornetines, dos bombardinos, dos bajos, dos trombones, dos sopranos y caja.¹⁴⁷³

Si repasamos la percepción externa que se tenía de la Banda no parece que se traslucieran las desavenencias ya que al año siguiente varios vecinos pedían más fechas para ella y traspasar la hasta entonces sacrosanta línea roja de la prohibición cuaresmal. Lo conseguían a pesar del cierto sarcasmo cínico que rezumaba tanto en el incipit del expediente de solicitud como en la argumentación de la Comisión de Gobernación:

“(1904) Sin que sea esté en nuestro ánimo molestar el buen nombre de esta Culta Villa,... Excmo. Sr. [Alcalde]: La Comisión de Gobernación... estima que tan inocente decisión en nada puede mortificar a los más delicados sentimientos religiosos y por tanto, toda vez que no hay razón para privar de este solaz al vecindario de la villa, y que, por otra parte, se causan evidentes prejuicios al comercio e industriales de aquella barriada con provecho para los de fuera de la jurisdicción a donde de quitarse dichos conciertos acude el personal que los frecuenta, es de parecer.... continúen como en épocas ordinarias.”¹⁴⁷⁴

Al de poco volvían a la carga en el intento de rascar una fecha más; esta vez el motivo aducido era que las Fiestas patronales despistaban público al baile dominical. Si los vecinos de la calle Zabala reclamaban para sus eventos festivos una romería apoyada por ocho caras de firmas, los de La Casilla lograban recabar tres para acompañar su exposición:

"Y hallándose dicho barrio [la Plaza de la República] tan distanciado del centro de la población no solamente para la distracción de sus familias a las que

1472- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 425/11, 1900. Ver Anexo.

1473- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 193/25, 1903.

1474- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/10, 1904.

difícilmente pueden acompañar un día a las célebres barracas sino para los comercios... Suplican que dadas las buenas condiciones de que se halla dotada la citada plaza se sirvan incluir entre los festejos que hayan de celebrarse, alguno en relación con los deseos de tan humilde vecindad... Los antecedentes firmantes a su vez suplican a esa comisión se digne conceder a dicha Plaza la banda de música que durante todo el año en días festivos anima La Casilla para mayor brillantez durante los cuatro días de corridas generales, 12-VIII-1907."¹⁴⁷⁵

Sin que hayamos localizado más datos destacables, diremos que la Banda encargada de amenizar La Casilla acababa la década a trancas y barrancas pero sin otros incidentes. En la siguiente volverían a reproducirse las mismas carencias derivadas de su endeble estructura.

La amenización plebeya en La Casilla: I El asunto de los Pianos de Manubrio

El espectro de sonorización musical del espacio de La Casilla hasta el momento en que haciendo valer sus fueros el alcalde Alonso se abalanzó con su Decreto restrictivo había sido muy polifacético. Una importante pluralidad de músicos en ascenso que más se asemejaban a un *totus revolutum* que a agrupaciones formalmente constituidas, desplegaban sus habilidades como exabruptos musicales en cuanto la banda de música subida al kiosco hacía una pausa. Hasta la arribada a este punto de inflexión, la propia naturaleza constitutiva de su esencia musical había hecho que los pianos de manubrio formaran unidades indivisas y suficientes como atracción; el resto de asociaciones, obligadas a mantener algún individuo permanente por razones del permiso y pago municipal, podían variar de elementos constituyentes de semana en semana según quienes acudieran ese día y volubles alianzas y enemistades. Algunos expedientes particularizan sus tipos: "Corros de ciegos", "bailes de voz", "dulzainas", "filarmónicas o acordeones" y sus acompañantes con guitarras, bandurrias, violines, junto a otros más ocasionales.

Como decíamos al comienzo de este tramo, nada más promulgado el Decreto muchos de los amenizadores presuntamente afectados por la criba, y quizás otros que no se sentían muy seguros de poder colarse sin más, presentaron sus solicitudes recabando el permiso para continuar en La Casilla. Por de pronto, todos los que ganaban su sustento con los pianos de manubrio como Manuela Pérez y Francisco Moragrega recibieron un rotundo No por respuesta ese año de 1898 y todos los que osaron repetir¹⁴⁷⁶. En 1904, una vez desbancado el alcalde Alonso de su podio, volvían a insistir en bloque con otra batería de argumentos y sutilezas encaminados a escurrir posibles responsabilidades repartiéndolas entre los demás:

1475- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 454/5, 1907.

1476- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898. Recordamos que es gracias a ese expediente y, en concreto, a la solicitud de Manuela Pérez que quedaban reflejados por primera vez los corros de acordeón y de dulzainas en La Casilla. AHDB.

Beneficencia General. Caja 1737, Exp. 11, 1901: "Juan Moreno pide permiso para Piano de Manubrio en calles y La Casilla". y AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 160/22, 1902.

"Excmo. Señor Alcalde de la villa de Bilbao. Los que suscriben y firman vecinos todos de esta villa a VS con la sumisión y respeto debido atentamente saluda y dicen: Que imposibilitados para toda clase de trabajos corporales según pueden probar con certificaciones y viéndose igualmente sufriendo los rigores de la miseria y el hambre, unos por los defectos físicos por ser pobres y sexagenarios, acuden en demanda para que se les conceda ganarse la vida con su piano manubrio. No solo, Excmo. Señor, nos reportaría a nosotros nuestros sustentos sino que también favorecería y favorece a los establecimientos de la Casilla. Si verdaderamente algunos espectáculos han dados individuos sanos y fuertes; espectáculos que desdeñan de la moral y buenas costumbres, los firmantes prometen solemnemente evitarlos. Bien comprende la elevada inteligencia de VE que en los pianos no se cantan canciones deshonestas como sucede en las guitarras y violines que hombres sin ser inútiles, por ganar para recrearse y para sus vicios, son el escándalo en la Casilla los días festivos. Todas las poblaciones como Madrid, Zaragoza, Barcelona, Valencia y otras, consienten y ayudan a los inválidos y no creo, Señor Alcalde, que VE deje de oír las necesidades de los que suscriben. Al reconocido entorno de VE dejamos la imposición de [la] contribución, que se pueda imponernos y si de VE no dependiera el concedernos la presunción que solicitamos le suplicamos se digne contestarnos si nuestra petición es atendida o desechada. Gracia que no dudamos alcanzar de VE por cuya vida rogamus a Dios guarde muchos años, ofreciéndole la miserable vivienda calle de la Fuente nº 9 2º [Casa particular del peticionario J. Otalora]. Bilbao a 13-VI-1904. Firman: Juan Moreno, Domingo García, Emilio Calderón, Ricardo Pérez, Francisco Moragrega (¿?)."¹⁴⁷⁷

Como se ve, aunque accedían a compartir una misma visión de la moral políticamente correcta y ofrecían salir valedores de la misma en público, ni siquiera sumando a ello el peso de las 28 firmas de comerciantes que apoyaban la petición, lograron hender la firmeza del Ayuntamiento que resolvía en sentido negativo alegando anteriores disposiciones de la Alcaldía sin más. La prohibición a todo este contingente de ejercer en la vía pública de una ciudad del reducido tamaño que era Bilbao, probablemente supuso un cambio sustancial en el sonido callejero cotidiano de la Villa.¹⁴⁷⁸

Por su parte, Manuela Pérez prosiguió su cruzada particular en defensa del medio de vida elevando un recurso de alzada ante el Gobernador Civil contra la decisión municipal que no obtuvo ningún éxito ya que, además de devolverle a la jurisdicción anterior, recibía todo un sopapo de desentendimiento¹⁴⁷⁹. Partiendo de Bilbao la onda

1477- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/13, 1904.

1478- Otra organillera, Antonia Barrena, pedía permiso en 1899 para tocarlo por las calles de Bilbao; en este caso la contestación negativa desde el Ayuntamiento venía referida a "las circunstancias por las que atravesaba la Nación [que] hizo que el gobierno de SM suspendiera las garantías constitucionales", en AHDB. Fondo Municipal. 4ª, 435/22, 1899.

1479- AHDB. Fondo Administrativo. AR 247/3, 1906. El grueso del texto del expediente está en **p. 147 (CAMBIAR)**.

expansiva de la prohibición afectó con la efectividad del movimiento de caída de fichas de dominó a ayuntamientos cercanos lo cual, al sufrirlo en carne propia, desataba las quejas de Manuela Pérez reprochando "que alcaldes limítrofes a Bilbao siguen su ejemplo impidiéndole trabajar".¹⁴⁸⁰

En efecto, el año siguiente de 1899, en Begoña se prohibían los pianos de manubrio en la romería de Santutxu, sanción que algunos de sus vecinos ya venían demandando¹⁴⁸¹; ese mismo año se tomaba la misma decisión en San Miguel de Basauri¹⁴⁸²; en 1905 los encontramos desterrados de Bakio: "Se prohíben los pianos de manubrio para que no haya *nastes*"¹⁴⁸³. Poco más tarde, la cuestión se planteaba en Barakaldo informándonos del panorama en las proximidades:

"En 1908 el Ayuntamiento no accede a una petición para "organizar" baile en las romerías del Carmen y otras. Alega el solicitante que ya se autorizan los acordeones, gaitas y otros instrumentos, y que los organillos se permiten en Portugalete, Sestao, Erandio y Sondika y otros municipios vecinos. En 1912 y 1914, sabemos que los organillos tan solo se permiten en las fiestas del Carmen, y no así en las restantes romerías del municipio, tras enconada polémica entre grupos de presión locales."¹⁴⁸⁴

Por su parte, ayuntamientos de ambos márgenes de la ría del Nervión más concesivos que los repasados, hicieron oídos sordos a las medidas que otros tomaban. En los cercanos a Bilbao como Deusto, los pianos de manubrios fueron respetados en su plaza varios años¹⁴⁸⁵; Abadiño los permitió por sus fiestas de San Blas¹⁴⁸⁶ y en Urkiola por San Antonio¹⁴⁸⁷, habiéndolos visto con antelación en Durango¹⁴⁸⁸; lo mismo sucedió en La Cuadra¹⁴⁸⁹, en Busturia¹⁴⁹⁰, etc. Por estos motivos y la incertidumbre que causaban tantos condicionamientos aumentó la movilidad de los propietarios de estos instrumentos buscando una base de operaciones que les evitara desplazamientos engorrosos. Tal fue el caso de Sotero España (Guadalajara, ¿?) que presente como cantante y músico en La Casilla desde 1890, en 1902 constaba avecindado en Elgoibar y

1480- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao, 5ª, 482/36, 1906.

1481- *N.B.* (17-I-1898) y (28-III-1899).

1482- *N.B.* (6-VI-1899).

1483- XX.: Grandes festejos organizados por el I. Ayuntamiento de Bakio para el día 15 de Agosto de 1905. Ayuntamiento de Bakio, Bakio, 1905.

1484- HOMOBONO MARTINEZ: (2003), p.294.

1485- *N.B.* (16-VI-1896) y (27-VI-1898).

1486- *N.B.* (3-II-1899).

1487- VERA FAJARDO, J.: La romería de San Antonio de Urquiola. Cuadro de costumbres vascongadas. Primer premio en los Juegos Florales del Ateneo de Vitoria. Imp. Provincial, Vitoria, 1899, p. 15.

1488- *N.B.* (13/16-VI-1896).

1489- *N.B.* (29-VI-1899).

1490- *N.B.* (29-VII-1899).

sobrevivía pertrechado con un manubrio y carro que guardaba cerca de Forua hasta su destrucción alevosa por unos paisanos enardecidos.¹⁴⁹¹

La amenización plebeya en La Casilla: II Los primeros acordeonistas con nombres y apellidos

Orillando los organillos hasta el periodo siguiente, vamos a centrarnos en los otros instrumentos colocados en el punto de mira por el Decreto sancionador: los acordeones. El punto 2º no dejaba ninguna duda al respecto: "Se prohibirán las filarmónicas o acordeones [en las romerías de Bilbao]". Al de poco de ser promulgado aparece la primera solicitud de un acordeonista para ejercer de amenizador en La Casilla y que, seguramente, era uno de los que ya venía haciéndolo con anterioridad: "Juan Legarreta¹⁴⁹², acordeonista y pandereta pide permiso para tocar en La Casilla". Se le respondía con un taxativo: "Solo a ciegos e imposibilitados y con instrumento de cuerda"¹⁴⁹³. No obstante, antes de que pasaran dos años, los ciegos, Gabriel Ochoa¹⁴⁹⁴ y Telésforo Inchaurtieta (1872)¹⁴⁹⁵ obtenían el beneplácito para acudir al baile desbloqueando para el acordeón el atasco al que había abocado el Decreto.

Desconocemos qué pudo hacer aflojar la tensión en tan breve plazo de tiempo. Quizás algún cabildeo del Patronato del Colegio de ciegos y sordomudos en el que la enseñanza de la música cobraba tanta importancia para el desenvolvimiento posterior de los pupilos hizo ceder la cerrazón municipal o lo logró alguna reprimenda de los intermediarios del Cielo en la tierra¹⁴⁹⁶. A pesar de ello, ceguera o minusvalía grave persistieron como condiciones obligatorias para hacerse un hueco en la plaza por lo que al intentar colarse en La Casilla con un dúo de acordeón y guitarra Estanislao Esturo, otro acordeonista cuyo nombre aparece en los expedientes, fue rechazado de plano.¹⁴⁹⁷

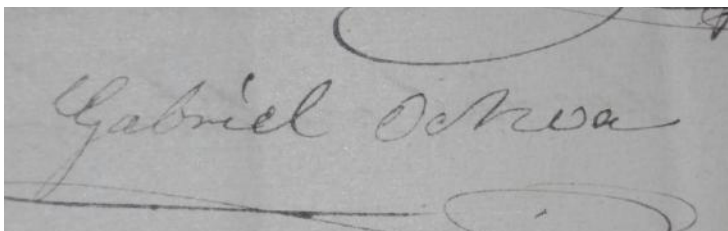


Fig. 200

1491- AHDB. Seguridad Pública, Guerras y Servicio Militar. Exp. AQ 117/289, 1902.

1492- Fondos Sacramentales de AHEB: Juan Legarreta Isasi (Mungia, 1879 - ¿?) [probable].

1493- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 391/77, 3-X-1898.

1494- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 422/57, 1900.

1495- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 425/43, 1900. Inchaurtieta ya lo había intentado el año anterior con resultado infructuoso, AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 412/4, 1899.

¹⁴⁹⁶ - Sus actividades de fin de curso, con gran éxito de público, acabaron convirtiéndose en eventos de autocomplacencia caritativa de los patronos, *N.B.* (30-XII-1899): " El domingo próximo a las 10 de la mañana se cantará en la capilla del Asilo de San Mamés por los alumnos del colegio de sordomudos y ciegos de Deusto una preciosa misa pastorcita con armonium, flauta, violín, violoncello, contrabajo e instrumentos pastoriles, coro y solos."

1497- AHDB. Fondo Municipal. 5ª, 482/49, 1906. Estanislao Esturo Isasi (Bilbao, 1877 - ?), datos procedentes de *Dokuklik, Euskadiko Artxibo Historikoa*.

De alguno de estos primeros acordeonistas como Gabriel Ochoa (Vitoria?, 1865- 1930?) ha quedado amplia constancia escrita, literaria y documental (Fig. 200), y queremos detenernos en repasar su semblanza como muestra del fuerte carácter del personaje y como un ejemplo de cómo tenían que apañárselas estos músicos ambulantes en una vida de penurias. En 1906, Ochoa, que ya llevaba tiempo amenizando en La Casilla (al menos desde 1900), conseguía mejorar el puesto colaborando a dúo de instrumentos de cuerda con otro habitual, Manuel Vallejo, tras la muerte del hasta ese momento propietario Manuel López¹⁴⁹⁸. La inestabilidad de estas asociaciones ocasionales y la bellaquería de la miseria bastaron para que se ausentara Ochoa del cuarteto y el corro fuera denunciado por un tal Juan Aguirre poniendo en marcha la consiguiente causa que más parecía un "¡quítate tú para ponerme yo!":

"Sr. Alcalde de la Emérita villa de Bilbao pongo en conocimiento de Vd. de que en los corros de baile de La Casilla el último de todos de abajo el más próximo al kiosco de la música sabrá Vd. de que están tocando sin permiso de Vd. y además sabrá Vd. de que ninguno de los tocadores no son ciegos ni mancos por lo tanto pongo en conocimiento de Vd. de que lo tome Vd. en cuenta. 9-IV-1907.

Sr. Alcalde: En cumplimiento de su superior decreto... informa el Cabo: "que son ciertas las manifestaciones de dicha denuncia, por la circunstancia de que en el corro denunciado tocaba un tal Ochoa que es ciego y por no convenirle se ha separado y en la actualidad tocan D Calixto Arnáez, Manuel Vallejo y Eduardo Álvarez, que habitan en Pilares 45, 41, Zabala 31, 2º y Cantarranas 10, 1º los cuales no tienen permiso ni son impedidos ni ciegos.

Decreto. Visto el anterior informe vuelva a la Guardia Municipal para que impida el estacionamiento del corro denunciado.

Sr. Alcalde: En cumplimiento... dice que se ha prohibido el estacionamiento de un corro de baile en la Casilla a D Calixto Arnáez, Manuel Vallejo y Eduardo Álvarez debiendo significar que en el expresado punto ha vuelto a estacionarse con el corro de baile el ciego Ochoa por haberle sido hecha la concesión anteriormente. Bilbao a 3-V-1907."¹⁴⁹⁹

Escalados en lo que podría suponer una guerra sórdida, Ochoa se revolvía y denunciaba, a su vez, lo que se interpretaba en La Casilla:

"Excmo. Ayuntamiento... El que suscribe, vecino de esta Villa domiciliado en la calle Hernani nº 17, piso 3º izquierda, con el debido respeto y consideración expone: Que habiéndose dictado en 1888 [hay un error de fechas, se quiere referir a 1898] por esa alcaldía una disposición en la que se prohibía terminantemente ejecutar piezas bailables en acordeones, con respecto a las romerías que se celebran los domingos en la Casilla y no observándose dicha disposición, pues en la actualidad... de cuatro a cinco corros de dicho

1498- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 482/34, 1906.

1499- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 560/29, 1907.

instrumento, creo oportuno llamar la atención de VI para que si lo cree oportuno corrija dichos abusos. DgaVdma. Bilbao 11-IX-1907".

Pero por la tajante contestación del cabo de guardia se puede intuir que había algo más que una rabieta en Ochoa. Puede que amparado en su habilidad de acordeonista intentara reducir la competencia al chivarse de que había otros más inexpertos que solo sabían piezas del género agarrado:

" Sr. Alcalde: En cumplimiento de su superior decreto el cabo de este cuerpo D Joaquín Pérez en su informe dice: Que el domingo último 22 del corriente se personó en la Casilla a las horas que se celebra romería en dicho punto y comprobó que en dos corros de ciegos que se forman tocan con acordeón y acompañamiento de guitarras jotas y porrusalas debiendo advertir que dichos corros subsisten desde tiempo inmemorial es decir, desde el tiempo que se conoce la celebración de la romerías en La Casilla y hasta la fecha no ha habido quien haya denunciado esos corros por tocar bailables que expresan el estilo del país. Bilbao 24-IX-1907."¹⁵⁰⁰

Pedimos una tregua para recapitular. Según las informaciones recogidas, el cabo de guardia confirmaba que ya había dos corros de guitarra con acordeón desde 1883 y según Ochoa que eran cuatro los corros con acordeonista. Ambas informaciones que no son contradictorias entre sí, son indicativas de una realidad atestiguada de antiguo fueran las cantidades exactas o no.

Ni un mes más tarde, él también era pagado con la misma moneda. Efectivamente, siendo alcalde Gregorio Balparda, tras un cambio radical en la normativa municipal por la que se tornaban más condescendientes con los músicos ambulantes (11-IV-1906), Ochoa obtenía autorización para ejercer su profesión por las calles bajo unas determinadas condiciones como muchos otros más. Para su desdicha fue detenido y al pronto liberado tras serle retirado el permiso cuando saltándose la normativa su hija pequeña iba postulando por las tiendas de la zona de Uzurrutia (Bilbao La Vieja) mientras él y su otra hija Benita tocaban y cantaban.¹⁵⁰¹

No obstante, brillos y sombras engrandecen al ser humano y Julián Valle lo describía con palabras enaltecidas discurriendo por otros escenarios bien distintos:

"Ahora voy a presentar otro de los músicos ciegos de nacimiento, de tremenda personalidad, que a su paso por mi calle [Carnicería Vieja, Bilbao] se hacía el silencio y del interior de las tiendas salían para verle y oírle la clientela e incluso el personal de las mismas. Avanzaba con igual solemnidad que purpurado de oficios divinos. Su voz pastosa, de cadencias negroides, bordaba el conocido zortziko "La del pañuelo rojo" [Manuel Villar], que se acompañaba con la guitarra. Hasta que llegó a mayorcito, le servía de lazarillo su hijo, que también lucía bonita voz de tiple. Más tarde le sustituyó la hija. Esta no cantaba y era una joven de singular belleza, que guiaba a su padre con la dignidad de una princesa.

1500- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 560/26, 1907.

1501- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 559/51, 1907.

Vestido impecablemente, destacando su nítida camisa, Ochoa así se llamaba, no tenía reparo en salir a la calle, no a pedir limosna, sino a ofrecer su arte y recibir de sus oyentes el premio correspondiente al mismo. En ocasiones se acompañaba con acordeón que manejaba a maravilla. No se prodigaba mucho, quedando en casa los días de mal tiempo dando lecciones de guitarra, acordeón y flauta. Creo haberles expuesto en otros capítulos de este libro la moralidad y buenas costumbres que imperaban en mi calle y lo traigo a colación para destacar la figura de Ochoa, el músico callejero digno de la pluma de un Dickens, que no se recataba en ostentar públicamente sus ideas socialistas, hasta el extremo de no concebirse la manifestación obrera del primero de Mayo por la tarde, sin figurar en la misma como pieza clave. Marchaba delante de la carroza que simbolizaba la Libertad en la figura de una bella joven, sobre trono al que daban guardia de honor figurantes masculinos representando diferentes oficios. El minero, forjador, albañil, marino... Ochoa, con la cabeza descubierta y luciendo corbata de un rojo subido, llevando a su hija como guía, con una mano rasgueaba en la guitarra y, con la otra, sostenía brillante flauta interpretando sin cesar "La Internacional", que dicho entre paréntesis, es el himno más vibrante de todos los conocidos, siguiéndole en arranque, aunque no es un himno, el italiano. El socialismo de aquellos tiempos era una idea política para soñadores, en que su mayor ambición estribaba, como cosa imposible de conseguir, la jornada de ocho horas, figurando este eslogan en múltiples estandartes llevadas por lindas muchachas y jóvenes fornidos que formaban en la manifestación."¹⁵⁰²

Según Goyo Nadal (Bilbao, 1907-198?), fundador de "Los Bocheros" e hijo de otro personaje del Bilbao chirene de la época, Ochoa vivía en la calle Ernani y tenía dos hijas con las que iba pidiendo; siguió tocando hasta finales de los años veinte y también en el bar "Ochoa- 8ª" de la calle San Francisco de Bilbao (luego Restaurante Artza y hoy "Berebar")¹⁵⁰³. Hasta donde han podido llegar nuestras investigaciones Gabriel Ochoa se casó con Julia Díaz de Espada Gordobil en la iglesia de San Miguel de Vitoria el 1-IV-1889 y bautizó a una hija de nombre Mari Cruz en los Santos Juanes de Bilbao el 21-IX-1900.¹⁵⁰⁴

Arrieta fue otro acordeonista de comienzos de siglo aunque no invidente. Lo encontramos mencionado por dos escritores costumbristas de aquel Bilbao popular y los dos celebraban su buen hacer. Esas son las únicas referencias certeras que apuntan a un mismo ambiente cuadrillar pero, a pesar del trabajo de campo de los años 80 con acordeonistas bilbaínos nacidos a comienzos del siglo XX, no hemos podido rescatar del personaje ningún otro rastro salvo el de los textos:

"[Celebraban una conmemoración en la taberna de "Talento"]. Aquella fauna epicúrea y chistosa que dio color y sabor al Bilbao de su tiempo estaba también masivamente como un solo hombre, fundidos casi en cuerpo y en espíritu, sobre

1502- VALLE, Julián: *Mi calle*. Librería Arturo, Bilbao, 1968 [1922], p. 172.

1503- Entrevista personal con Goyo Nadal en su casa de la calle Zugastinobia, V-1988.

1504- Datos procedentes de Dokuklik, Euskadiko Artxibo Historikoa y AHEB.

todo en espíritu, en la solemnidad ¡No faltaba más! "Penetre", Matauco, Víctor Arana, Urra, Arrieta el maestro del acordeón, Zarrabeitia... Casi todos ellos perpetuados certeramente por Pepe Arrue en su cartel agosteoño de toros del año 1909."¹⁵⁰⁵

"Penetre" [Bonifacio Santamaría Jauregi (1873 - 1917)] ocupaba un alto cargo en la Junta de Obras del Puerto..., cantaba con exquisito sabor bilbainista y tocaba la guitarra solo o en compañía del afamado acordeonista Arrieta."¹⁵⁰⁶

A diferencia de Arrieta, un acordeonista dejó secuela y marcó el inicio de una época en el mundo del acordeón en Bizkaia fue Valentín Rodríguez García que llegó a Bilbao en 1898. En este caso hemos podido comprobar la veracidad de la tradición oral de su familia ya que arribó a los carnavales bilbaínos de aquel año acompañando a una estudiantina-rondalla aragonesa¹⁵⁰⁷ como la que un par de años antes había conseguido hacer aflojar a la Reina regente la estimable cifra de 2.500 Pesetas por un concierto en el palacio Miramar en Donostia¹⁵⁰⁸. La buena y repetida aceptación musical que tuvieron animó a Valentín y a dos de sus paisanos guitarristas Santos y Benito Jiménez, a instalarse en la Villa, a formar familias y a tocar en grupo por las romerías. Cuatro de sus sucesores de la siguiente generación formaron el núcleo tractor e innovador del acordeón del que hablaremos más adelante¹⁵⁰⁹. Es cabal pensar que al llevar Aragón una delantera de 15 años en uso intenso del acordeón, el estilo de Valentín supusiera un marchamo de novedad para el repertorio popular del instrumento en Bizkaia.¹⁵¹⁰

Rematamos la lista con dos acordeonistas más que al no ser ciegos tenían vedada la entrada en La Casilla pero que frecuentaban las romerías de estos años: Santos Villelabeitia (Mungia, 1882-1943) y Andrés Alday Marzana (Nocedal, 1892 - Basauri, 1961). El primero ya desde joven se colocó como aprendiz de relojero en Bilbao además de ser acordeonista y componedor de instrumentos, y el segundo fue un trotamundos

1505- ECHEVARRIA, Julián "Camarón": Bilbao pintoresco, recopilación de charlas radiadas desde la emisora Radio España de Bilbao. Edición del autor, Bilbao, 1953, p. 40.

1506- ALEGRIA: (1972), p. 238.

1507- N.B. (4/22-II-1898), (31-I-1899) y 7/8-II-1899). ROLDAN: ""Un millón de pesetas a quien supere a este hombre!", en *Gaceta del Norte* (24-I-1973).Entrevista personal del autor a Celestino Rodríguez en Artxanda, (4-V-1979).

1508- N.B. (19-IX-1896).

1509- Valentín Rodríguez (Brea de Aragón, Zaragoza, 1874 - Bilbao, 1914), casó con María Cleofé Jiménez Aceves en San Vicente de Abando el 14-X-1899, ella era hermana de los otros componentes de la tuna que se quedaron en Bilbao; dato de la boda extraído de *Dokuklik, Euskadiko Artxibo Historikoa*.

1510- ECHEVARRIA BURGUI, Ireneo: *Nuevo Método de Acordeón*. Antonio Romero Andía, Zaragoza, 1878, p.?: "El acordeón está tan generalizado desde algún tiempo, que apenas hay caserío, torre, etc., además de la profusión con que se halla en pueblos y ciudades, donde aquel no figure, particularmente en Aragón su empleo raya lo increíble", citado en RAMOS MARTINEZ, Javier: *Zumarragako trikitixa eta bere ingurua (1920-2004)*. Zumarragako Udala, Zumarraga, 2004, pp. 39-40.

bohemia a quien ya se le conoció como "el rey de la Jota" a los dieciséis años y regresaremos a él más tarde.¹⁵¹¹

La amenización plebeya en La Casilla: III Asociaciones de ciegos y su poder en el baile. El cambio de paradigma

A caballo de la regulación municipal del baile y en consonancia con el asociacionismo rampante que invadía otros muchos aspectos de la sociabilidad del momento, se afianzó una aglutinación de ciegos e inválidos en torno a La Casilla con unos fines muy perfilados. Las rencillas por copar el baile venían de atrás y el objetivo siempre había sido la creación de un espacio exclusivo para que ciegos y minusválidos desarrollaran su actividad musical sin intromisiones. En 1891 habían argumentado en ese sentido ya que se les impedía tocar por las calles el resto de la semana sin llegar a persuadir al Consistorio (aunque era prohibición extensiva a todos los músicos callejeros).¹⁵¹²

Unos años después, en 1897, enarbolando la misma razón de agravio comparativo, conseguían que se les exonerara del impuesto por ejercer la actividad musical¹⁵¹³. Pero para seguir esta estrategia de presión fue creada la "Sociedad Benéfica de Ciegos" en 1904. Encabezada por Formerio Laorden y constituida legalmente con domicilio en su casa de Cortes nº 12¹⁵¹⁴, comenzaba su andadura recordando al Consistorio que deberían de consentírseles a ciegos y minusválidos ocupar los puestos preferentes en la Casilla porque así había sido regulado aunque avanzaba un paso más:

"[El dicente] se atreve a proponer [que] se amplíe la prohibición a las dulzainas y panderetas que con sus notas chillonas ahogan los sonidos más agradables al oído de los instrumentos de cuerda y flautas a los que casi les reducen a silencio restándoles bailadores, ocupando aquellas mayor espacio de terreno por la mayor concurrencia que atraen y perjudicando en sus ingresos a los que no cuentan con otros medios que los que en las romerías se proporcionan".

El secretario de la Comisión de Gobernación municipal contestaba con cierta rudeza al desvelar que, en la práctica, proponían un monopolio y eso se conceptuaba como un negocio. Volvía a recordar el Decreto completo de 1898 y salvaguardaba su lugar al resto de músicos porque:

"... no por eso se puede prohibir que otros individuos que se encuentran en distinto caso quieran buscarse un alivio a las obligaciones de la familia.

1511- Datos extraídos de BERGUICES, Aingeru: *Notas sobre Acordeón (Trabajo de campo por Bizkaia)*. Sin publicar, Bilbao, 1992.

1512- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 106/16, 1891.

1513- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 293/1, 1897.

¹⁵¹⁴- Probablemente los ciegos bilbaínos desconocían que hubo otros antecedentes como la Hermandad de ciegos constituida como asociación gremial "absorbente y celosa en ejercer un poder ilimitado sobre hechos tales como los de cantar en la calle...", que se fundó en Madrid en 1834. Fue duramente combatida por Salustiano de Olozaga un famoso político liberal del siglo XIX, de quien eran las palabras anteriores porque "no pensaban más que en intereses particulares y concretísimos, expreados en privilegios y monopolios", según se cita en CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1988 [1969], pp.17-18.

Seguramente que no andarán muy boyantes de recursos cuando tienen que dedicarse al trabajo días que podrían destinarlos al descanso."¹⁵¹⁵

Como la respuesta se demoraba insistieron nuevamente reclamando un permiso especial para ellos - esta vez para instrumentistas de cuerda y viento- y así desbancar a todos los supuestos intrusos ya que:

"De esta manera cesará el cuadro [tan] triste como vergonzoso que se viene efectuando con el llamado "Baile de La Casilla" que lo forman 27 individuos y 19 son personas robustas con todos sus remos sanos que quitan el pan a padres honrados que por su desgracia física no pueden dedicarse más que a estos Actos."¹⁵¹⁶

Muchos de estos expedientes van sumando detalles al cuadro general. Por un lado, fue imposible cumplir la disposición que arrinconaba a los músicos contra el kiosco de La Casilla simplemente porque no cabían lo que se desprende de la orden que diera el Jefe de policía al cabo que tenía que posicionar a un músico: "Señalándole en la plaza el intervalo que hay del 5º al 6º árbol en la 1ª hilera frente a la casa letra C"¹⁵¹⁷. Como ya se intuía, había una implícita jerarquía preferencial de puestos que hacía que unos fueran más codiciados que otros y eso pulsaba estimulando más la envidia que la sana ambición por conseguirlos. De ser cierto que rondaban los 27 individuos en acción nos surge la pregunta retórica ¿cómo habría estado de nutrido el parque musical antes de la expulsión de pianos de manubrio y acordeones?

Siguiendo con este mismo colectivo, al tiempo que iban amainando los voceros de las "devoluciones en caliente" de los menesterosos no aborígenes del Señorío, fueron institucionalizándose nuevas formas de atención a los pobres como la Asociación Vizcaína de Caridad constituida en 1906. Sin ninguna dilación esta Asociación pedía al Ayuntamiento el listado de los que habían conseguido la licencia para tocar música por las calles como en el caso de Ochoa ya comentado *ut supra* quizás para tener bajo control a uno de los subgrupos de mayor visibilidad entre sus patrocinados. Por aquel documento sabemos que lo integraban veintidós personas entre hombres y mujeres, en su mayoría residentes en el Distrito 10 de Cortes, desde Bilbao La Vieja a Cantarranas, entre ellos algunos veteranos de La Casilla¹⁵¹⁸. La normativa para callejear sonorizando fue muy puntillosa pero, visto desde una perspectiva más amplia, suponía un cambio de paradigma: en esta ocasión los Municipales se habían pringado al buscar los retruécanos a la Ley e interponer recurso de alzada ante el mismísimo Ministro de Gobernación arguyendo que no había de considerarse limosna lo que percibieran en su recorrido ya que era una remuneración como la de otros artistas que también trabajaban.¹⁵¹⁹

1515- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/12, 1904.

1516- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 343/14, 1906.

1517- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 425/43, 1903.

1518- En la nueva parcelación de la ciudad de 1899, La Casilla quedaba encuadrada en el Distrito 10.

1519- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 481/52, 1906; y 1ª, 535/109, 1906.

También AHDB. Fondo Administrativo. R 246/20, 1906. Ver Anexo.

La amenización plebeya en La Casilla: IV Músicos tolerados, músicos desterrados

Bien, hasta ahora hemos echado un vistazo biográfico a los ex músicos de La Casilla, los manubristas, y a los acordeonistas que si eran ciegos podían permanecer tocando solo jotas; falta el grueso principal de los presentes: los ciegos y minusválidos. En general tocaban en grupos de instrumentos de cuerda como guitarras, bandurrias y violines con diferente fortuna aunque nunca demasiada, a la vez que cantaban. A lo largo de estos doce años van apareciendo V. Odefrío, A. Loroño, S. Fernández, C. Piquer, E. Miguel, J. Esteban, F. Laorden, J. Torano, J. Alonso y T. Garmendia entre los ciegos "habilitados para jotas"; y entre los minusválidos en diferente grado cuyos nombres aparecen en expedientes están Amorós, D. González, A. Sanz, S. España, P. Fernández, V. Moragrega, A. Arostegi,... Todavía los municipales no se ponían muy quisquillosos en comprobar si estaban inscritos todos los del grupo musical ya que con que lo estuviera el cabecilla valía si la minusvalía era evidente.

El grupo de los "robustos con todos sus remos sanos" era muy heterogéneo. Entre ellos los más denostados por los anteriores debido a la potencia sonora de sus instrumentos fueron los dulzaineros. Venían estando presentes en La Casilla (Fig. 201A) desde años atrás y emergen por referencias indirectas, algunas ya comentadas y otras como esta:

"Como a los toros "cuando las de agosto" corrían las gentes al mencionado frontón de La Casilla los domingos y llenaban sus localidades todas [se derribó hacia 1899] y las dulzainas guipuzcoanas con sus campesinos ecos, los aplausos, las excelencias de los pelotaris... Formaban un arco de animación ruidosa y pintoresca..."¹⁵²⁰

Se nos hace extraño que Echave ubicara las dulzainas en el mundo sonoro guipuzcoano ya que las podía escuchar por doquier en fiestas de alrededores de Bilbao como Barakaldo o Deusto. Hay un expediente de 1898 que es, probablemente, una petición de permiso de dulzaineros para intervenir en La Casilla, la de Esteban de Miguel con Isidro y Pedro Rodríguez. En concreto, especificaban que alguno de ellos estaba "habilitado" (por el Ayuntamiento de Bilbao), y que tocaban dos instrumentos de viento y caja o tambor, formación al uso entre los dulzaineros copia de los ejemplos navarros que visitaban Bizkaia con mucha asiduidad.¹⁵²¹

1520- ECHAVE: (1920), p.28.

1521- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898. El censo de dulzaineros autóctonos vizcaínos en 1900 es muy nutrido. Ver "Dulzaina" en el Glosario.



Fig. 201

En el mismo gran expediente aflora otra cuadrilla todavía más sorprendente, la que encabeza Gregorio Inza y otros dos con Alboka, redoblante y pandereta que, como los anteriores, ya venían concurriendo a La Casilla pero que se veían en la necesidad de renovar el permiso. Decíamos llamativa en cuanto que supone, probablemente, el último testimonio histórico de ese instrumento con la función de amenización del baile en abierto, es decir, en relación de competencia con los demás.¹⁵²²

Aún hay más solicitudes, casi siempre a título individual, de músicos que quieren reservarse un puesto en La Casilla siempre con resultado negativo; listamos a F. Moragrega (1898); E. Montero, guitarrista (1899); V. Erbella con gaita gallega y otros instrumentos (1904), Cándido Ruiz, ciego, con un grupo más orientado a las serenatas (1906)¹⁵²³,... Aprovechamos este último orzo para adelantar que algunos de los mencionados optaron también por explorar otros territorios buscando nichos y oportunidades musicales menos explotados pero en ellos hurgaremos un poco más adelante.

La Casilla: I Su urbanización acelerada

Durante el trienio 1898-1900 se produjo un avance febril en las edificaciones del entorno de La Casilla. Por la banda oeste se dio fin a los últimos pabellones del colegio San Antonio y empezó a derribarse el frontón para edificar la futura Escuela de Ingenieros. La petición de permisos para nuevas edificaciones y remoce de las antiguas era continua yéndose conformando toda la fachada este de la plaza tal como aún se puede apreciar conservada en gran parte. No sin severos conflictos entre propietario y vecinos, acabó abriéndose la calle Zugastinobia en la que se refugiaron tascas y fondas

1522- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898. Gregorio Inza Areitio (Amorebieta-Etxano 1867-?), casado en 1889 en Bilbao (San Antón) con Valentina Larrucea (Muxika 1862- Bilbao 1898). Tuvo cinco hijos por lo menos y hasta 1898 vivió en Barakaldo; datos procedentes de *Dokuklik, Euskadiko Artxibo Historikoa*. Puede consultarse la voz *Alboka* en Glosario.

1523- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 435/15, 1898; 4ª, 412/4, 1899; 5ª, 291/57, 1904; y 5ª, 492/17, 1906.

que, con una movilidad infatigable, buscaban acertar con la ubicación más favorable. En lo comercial se abría un nuevo despacho de carnes, el gran taller de joyería de Anduiza se trasladaba hasta allí desde la zona vieja de Bilbao, y se instalaba una fragua para fundir metales en un pabellón junto a la plaza. Por el sur, al otro lado de las vías del tranvía y con el fin de dar diferentes servicios a sus convoyes se derribaron las obsoletas cocheras levantándose nuevas. A todo esto ya había llegado el agua corriente, la iluminación eléctrica y los vecinos reclamaban la prolongación de la red de gas ciudad por todo el entramado de la plaza (Fig. 203).

Aunque el ferrocarril instaló una estación de servicio en La Casilla y otra en Basurto, por la periferia de La Casilla cercenando sus posibilidades futuras de conectividad territorial más de un siglo, a fuerza de barrenos se acabó de abrir la trinchera que facilitaría el acceso de los trenes de mineral a los descargaderos de Olabeaga. Este trazado delimitaba el futuro barrio de Errekalde y desgajaba el núcleo de la plaza del cercano barrio de Basurto en donde, a su vez, la enorme obra del Santo Hospital Civil adquiriría visos de finalizarse en breve gracias a los 100.000 duros donados por Dña. Casilda de Iturriza (Fig. 202). Al socaire de esa previsible fuente económica se empezaron a alzar varias manzanas de casas también en este paraje así como el convento de monjas carmelitas que aún subsiste en un terreno cedido por Novia Salcedo y otro de capuchinos hace muchos años desaparecido junto al hospital.¹⁵²⁴



Fig. 202



Fig. 203

Bustintza concretaba en 1903 un buen resumen descriptivo de la zona para que se pudiera manejar un turista ocasional. Con su inclusión en la Guía integraba estos espacios periféricos con naturalidad en el resto de la ciudad:

"La calle Autonomía es la más larga de Bilbao que conduce al límite de la Villa... Y un poco más adelante [yendo por esa calle está] la plaza de La Casilla: en esta se celebran los días festivos animados bailes públicos amenizados por una banda y corros de ciegos; debido a los excesos en la bebida y quizás también a la poca vigilancia que en este baile se observa, suele haber con desdichada frecuencia riñas sangrantes. En esta plaza se levantan el colegio de San Antonio, edificio construido ad hoc con espaciosas aulas y bonitos jardines; el asilo de huérfanos y la Sala Cuna instalados en el antiguo Ayuntamiento de Abando, y, por último, la Escuela de Ingenieros Industriales que se encuentra en el antiguo

1524- Cada uno de estos datos proviene de un expediente correspondiente de la época.

frontón de la Anteiglesia, recientemente inaugurada bajo el patronato de la Diputación y Ayuntamiento y dotada de todos los adelantos más modernos. De la Plaza de la Casilla a la izquierda arranca el camino de Iturrigorri paseo muy frecuentado por los bilbaínos que conduce al manantial de agua de hierro que brota en las importantes minas que allí se encuentran."¹⁵²⁵

La Casilla: II El reflejo del baile en el Noticiero Bilbaíno

A partir de enero de 1898 desaparecía de la columna diaria "Diversiones Públicas" del Noticiero Bilbaíno la convocatoria dominical del baile de La Casilla que hasta esa fecha había conservado un hueco; por el contrario, continuaban las de los Campos Elíseos, Salón Teatro Romea y otras más esporádicas quizás por haber pasado a ser un espacio impreso de pago. Durante 1898, 1899 y 1900, últimos años revisados, hitos anuales como la celebración del Carnaval o la noche de San Juan en Iturrigorri y verbena en la plaza, continuaron sirviéndose con algún pequeño comentario. A lo largo del año, más o menos una vez por trimestre, intercalaban breves frases del tipo: "Mucha concurrencia en La Casilla", "Gentío en La Casilla" o "La Casilla animada".

En donde sí parece que procedía que mostraran menos pusilanimidad era, como ya se dijo, en los temas relacionados con la inseguridad: seis noticias sobre diferentes peleas y robos en 1898, nueve con crimen incluido en 1899, etc. Obviando esos contenidos que no por rutinarios deberían ser soslayados, trasladamos tres noticias destacables de los años 1898-99 de naturaleza disímil:

"Concierto de Navascués en el Café Español, primero de los varios que tiene contratados. Tenemos entendido que entre las obras que figuran que ejecutará está la "Polka de La Casilla" de la aplaudida zarzuela "El agua de Iturrigorri" y la preciosa alborada que el Sr. Navascués ha escrito en Bilbao,"¹⁵²⁶

"Se abre una capilla para el culto en La Casilla."¹⁵²⁷

"Los vecinos de Basurto, Indautxu, Zugastinobia y La Casilla piden que se cree una Escuela de adultos en La Casilla."¹⁵²⁸

Narciso Navascués fue un concertista de oboe navarro que frecuentemente giraba conciertos muy aplaudidos por Bilbao, y en algunas ocasiones compartía escenario con Pablo Sarasate de quien fue pariente, probablemente. La noticia no se extendía en más precisiones pero tendemos a pensar que algún compositor aprovecharía temática e intérprete para tratar de ganar enteros en el panorama de la música ligera del momento con composiciones tan de circunstancias que no hemos localizado.

Pasamos a la segunda noticia; aunque periódicamente se hablaba en el Ayuntamiento sobre la conveniencia de favorecer la práctica católica en la zona nada se movió hasta que un mecenas facilitó el trabajo al Ayuntamiento con su donación para adecuar como

1525- BUSTINZA, Ramón: *Guía de Bilbao y de Vizcaya*. Imp. Casa de Misericordia, Bilbao, 1903, p. 7.

1526- *N.B.* (18-III-1899).

1527- *N.B.* (10/15-VI-1899).

1528- *N.B.* (29-IX-1898).

Capilla un hueco del edificio de las antiguas Casas Consistoriales de Abando (ahora Escuelas Municipales y asilo) hasta que se acometiera la construcción de la iglesia del Carmen en la zona de Indautxu. La tercera noticia quedaba enmarcada en un movimiento más global de Escuelas de adultos y la hemos incorporado aquí como contrapunto de una resaltable preocupación del vecindario por mejorar su nivel cultural, al fin y al cabo, todo no era jarana.

Evolución de las romerías y otros espacios de socialización

La romería de Deusto con sus partidarios acérrimos resultó la competencia más directa a la de La Casilla estos años. En febrero de 1898 ya se decía que era dominical y la frecuencia de los comentarios en prensa lo confirma. Con las salvedades de que quedaba algo más alejada del Casco Viejo y que todo estaba reproducido a una escala algo menor, Albéniz siempre hacía encomio de su concurrencia en el Noticiero Bilbaíno:

"De lunes a lunes. Allí se baila al son de todo tipo de músicas. ¿Toca la banda? Pues se baila al son de la banda. ¿Tocan los organillos? Pues venga de ahí. ¿Tocan los ciegos? Pues "*alza pilili*"!. Aquello es el disloque, y el mayor y el más estrepitoso, será el miércoles el día de San Pedro en el que la plaza se convierte en un maremagno siguiendo la costumbre establecida."¹⁵²⁹

La cita y la cantidad de referencias a anuncios de fiestas que este periódico acababa insertando al cabo del año delatan que los temas concernientes con la socialización romera eran todavía hechos noticiables. La última serie de ejemplares que hemos cotejado ofrece los siguientes datos: 1894 con 104 pueblos en periodo festivo; 1895, 108 pueblos; 1896, 87 pueblos; 1898, 75 pueblos y 1899 con 89 pueblos; mencionándolos en casi la mitad de los casos en dos y tres números distintos si hay repeticiones o algún tipo de seguimiento de la fiesta. En esos cálculos no están incluidas las citas a las romerías de calle o campestres del entorno de Bilbao ni artículos más extensos debidos a corresponsales circunstanciales que se estiraban imaginativos sobre celebraciones locales o con reflexiones sobre el baile o la fiesta en general.

Una conclusión transitoria después de repasar tantos textos es que era en estos momentos cuando comenzaban a organizarse en otras poblaciones romerías-bailes dominicales de entidad, es decir, no solo en la temporada veraniega como en Portugalete o Las Arenas, sino el año completo y con toda la parafernalia de amenizadores, corros, alguna banda de música, más las choznas de restauración. Por ejemplo, la rivalidad local entre Abadiño y Durango forzaba unos primeros intentos en Durangaldea aunque un ejemplo de dominical mucho más cercano tenía lugar en Zamudio.

En este pueblo del Txorierri, gracias a su posición neurálgica solía concentrarse mucha población del valle (Larrabtzu, Lezama, Derio,...). Para llevar a buen término la romería dominical su Alcalde requirió al Gobernador Civil asistencia policial de forales para evitar desórdenes¹⁵³⁰. Pero esta huida hacia adelante no impidió que en lugares menos

1529- *N.B.* (27-VI-1898).

1530- *N.B.* (22-III-1899).

habitados o apartados, el Concejo correspondiente mantuviera un baile con tamboril a la antigua usanza (Modelo de amenización nº 1) como sucedía en Gorliz¹⁵³¹. Una vez más volvemos a incidir en que esa no era esta la práctica generalizada en Bizkaia y que no basta con suponerlo sino que se hace necesario atestiguarlo pueblo a pueblo con el considerable esfuerzo de investigación pormenorizada que eso supone.

Por cerrar el ciclo festivo de Abando en la puerta de entrada al siglo XX comentaremos que un expediente municipal de 1906 listaba las romerías que habían sido asumidas por la Villa y eran las de San Adrián, San Roque, La Peña, y Santa Isabel. De ese censo había desaparecido definitivamente la de Albia y la de la onomástica del santo tutelar de Abando, San Vicente, de la que no quedaba sino un rastro religioso una vez que se había caído del calendario de los tamborileros municipales al igual que las procesiones hasta San Roque desde la parroquial.¹⁵³²

Sin embargo, las romerías no agotaban todas las posibilidades expansivas de la sociabilidad en el Bajo Nervión. Otros lugares muy socorridos fueron los chacolís sobre los que nos extendimos en otro lugar al hablar de los espacios de sociabilidad popular (Fig. 24, 26, 27 204A y C). En los de otras comarcas llegaron a organizarse bailes siempre perseguidos por la municipalidad al celebrarlos desentendidos de su férula. Sobre los de la zona de Bilbao no manejamos datos en ese sentido pero si en el de que todas aquellas meriendas y atardeceres sirvieron para fraguar lo que se llamó "Cancionero Bilbaíno". Convergieron en ese amasar musical muchos ciegos y ciegas que, en solitario o en cuadrilla, deambulaban repitiendo itinerarios de un chacolí a otro y animándolos con sus alegrías a la vez que popularizando sus últimas ocurrencias-producciones copleras unas veces por lo que cayera y otras contratados para la ocasión.¹⁵³³

Guitarras, acordeones o gaitas gallegas junto a percusiones podían ser pretexto musical adecuado para acompañar el arrebatado espirituoso. Los problemas acaecían cuando las juergas proseguían por locales de las zonas habitadas¹⁵³⁴. Instalándose en un primer extrarradio y con una vocación parecida a la de los chacolís, la de aliviar tanta sed contenida platicando y bebiendo, nuevos establecimientos como las cerveceras intentaron abrirse un nuevo mercado (Fig. 204B); las temporadas de bonanza climática

1531- ECHEBARRIOSTE, Ramón: "Sobre el baile de aldeanas en Gorliz", en *N.B.* (17-XI-1899).

1532- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 482/49, 1906.

1533- ALEGRIA: (1956). Entre las páginas 256 y 272 narra las correrías de "La Porroña", ciega cantora y otros del gremio por aquellos andurriales. Hay otras dos anécdotas parecidas de 1905 y 1907 en ARANAZ CASTELLANOS, Manuel: *Cuadros Bilbaínos*. El Tilo, Bilbao, 1996 [1904-1924], p. 71.

1534- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 477/26, 1906 "Denuncia por uso nocturno de gaitas gallegas en establecimientos de Mirivilla"; AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª, 558/16, 1907 "Multa por tocar filarmónica y cantar en taberna de la calle Somera".

sus regentes se animaban a copiar estrategias comerciales de los Cafés y organizaban conciertos de música para atraer y fidelizar a su propio público.¹⁵³⁵



Fig. 204

4.4.2.3.2. Conclusiones

Inseguridad social y proceso de aculturación musical-baile

Hay estudios que analizan sistemáticamente todos los factores estructurales de la virulencia social de esta época entre los que la pobreza extendida y la progresiva ideologización y radicalización política son de los más contundentes. Contribuyeron a que se encontrara este ambiente de inestabilidad el aumento de la presión autoritaria y la mano dura que tenían mucho de Antiguo Régimen no superado, y la frustración derivada de la supresión del régimen foral con su nostalgia asociada del imaginado Paraíso perdido. Al fin y al cabo, era inevitable la traslación de esta inseguridad social a los bailes públicos como escaparate y válvula social que eran de lo que estaba bullendo a otros niveles. Igualmente ineludibles fueron las medidas de contención encaminadas a articular dentro de unos parámetros de convivencia razonables la inusitada avalancha social que todos los domingos se congregaba en el baile que hemos prototipizado en La Casilla en el que la hormona rivalizaba a flor de piel.

Inexorablemente, a medida que en las cabezas comarcales de zonas rurales fueron inaugurándose casinos, balnearios, creándose bandas de música y generaciones de jóvenes cumplían el servicio militar obligatorio fuera del País Vasco (consecuencia directa de la privación foral), el factor de permeabilidad cultural respecto de una nueva manera de relacionarse en el baile aumentó considerablemente. En el mejor de los casos, el baile llamado *Aurreku* que perduraba residual en algunos pueblos de Bizkaia, sobrevivió inmerso en un proceso de protocolización acelerada en el frente de choque cultural de las comunidades al asalto de la sociedad industrial: se bailaba una "cuerda"¹⁵³⁶ como desayuno simbólico de la fiesta y de lo que después vendría, el baile de parejas. En el peor, como en La Casilla, ese modo tradicional de bailar estuvo ausente desde el primer momento de su génesis ya que nunca tuvo ninguna cabida que en su baile de se sepa.

1535- *N.B.* (21-V-1899): "La Cervecera Vascongada da un concierto en su jardín de Alameda San Mamés".

1536- Con una "cuerda", traducción de "*Soka-dantza*" o "*Dantza luze*" quería compendiarse todo el ciclo de baile de un *Aurreku* del que ya se habían suprimido varios números para acortarlo.

El baile de La Casilla

Nos ha servido como hito inicial del periodo el Decreto del Alcalde Alonso. Sus restricciones draconianas afectaron directamente al baile de La Casilla y repercutieron en el resto de los otros bailes públicos de la Villa a tres niveles distintos: impusieron un criterio de preferenciación de músicos según minusvalías, afectaron como principio de exclusión organológica y restringieron los géneros musicales interpretables. Por el primero, ciegos y minusválidos adquirieron preeminencia respecto de los puestos más suculentos, por el segundo Pianos de Manubrio y Acordeones eran desterrados del baile para concluir señalando un único repertorio permitido, el de jotas y porrusaldas.

No sin protestas, sobre todo de sus industriales, en todo Bilbao se apuntilló a los Pianos de Manubrio prohibición que se fue extendiendo a otros municipios. Al final del periodo regresaban tímidamente a algunas fiestas de calle y a la feria de las fiestas mayores. Por otra parte, observamos que en menos de dos años, el acordeón volvía a ser tolerado en el baile si era usado únicamente por ciegos. Da la impresión de que la cada vez más extendida aceptación del instrumento obligó a esta relajación al poderse bailar con su son en todos los otros municipios limítrofes.

Aunque la censura municipal aclaró algo el espectro de los músicos autónomos que ofertaban sus bailables en La Casilla, la condición de extrema pobreza que les martirizaba hizo que fuera improbable alcanzar ningún tipo de homeostasis duradera. En condiciones tan espartanas, cualquier retruécano legal o grieta promisoría fue aprovechada al máximo por las fuerzas en juego para alcanzar una posición de ventaja por mínima que fuera. Y en esa tesitura el subgrupo de ciegos y minusválidos constituidos en Sociedad Benéfica privada logró en los embites de los siguientes tiras y aflojas monopolizar el espacio de La Casilla. En un segundo asalto y bajo el paraguas que supuso la recién constituida Asociación Vizcaína de Caridad lograría ampliar a todo Bilbao a la práctica ambulante de la música en exclusiva.

Tras el éxito de la primera fase, la Sociedad Benéfica de ciegos presionó para obtener una nueva criba de instrumentos en La Casilla argumentando el nocivo impacto sonoro de los que no eran de cuerda a la par que pedían exclusividad para los minusválidos ambas condiciones desatendidas por el Ayuntamiento. Como la municipalidad prohibió bailables foráneos, hubo quien zizañeando denunció desde dentro a quienes incumplían la normativa porque, en el fondo, se consideraban más solventes en los repertorios permitidos de baile a lo suelto y así se restaban competencia, etc.

A su vez, músicos e industriales se confabularon en asuntos de interés común como ajustes a la alza en calendario y horarios con buenos resultados logrando pequeñas ampliaciones sucesivas. Desde una panorámica sistémica más holística se puede detectar cómo el comienzo de la regulación sobre sonido y música en la Villa afectó definitivamente a muchos niveles fuera la Banda de La Casilla en relación con la Banda Municipal, fueran las romerías de otros lugares ya que los amenizadores estigmatizados se desbandaron por Bizkaia en busca de sustento expandiendo la nueva simiente de manubrios y acordeones por Bizkaia.

Este afán regulatorio sobre la práctica sonora callejera también supuso el levante de la veda para que vecinos, alcaldes de barrio e inspectores municipales comenzaran a reclamar que se pusiera coto a instrumentos a deshoras como pianos de manubrio y de salón en los prostíbulos y locales de espectáculos, a denunciar a propietarios de tabernas con acordeones o noctívagas gaitas gallegas compitiendo por el decibelio, a exigir la prohibición de cuadros de bailes flamencos por tumultuosos e inmorales, o recomendar la eliminación de infantes de bailes en escenarios incluso el del Teatro principal, etc.

Conclusiones sobre los acordeonistas y el acordeón

En otro orden de cosas, la prohibición desde la Municipalidad a que los acordeonistas tocaran ha de entenderse como reacción a su implantación efectiva, el reconocimiento de que había adquirido carta de naturaleza. Al confrontarlo desde las instituciones, se confirmaba su realidad presencial en el baile de Bilbao y la utilización de unos repertorios de piezas que concitaban al "valseo". En cuanto a los protagonistas "proveedores" de amenización pública diremos que para la Etnomusicología del País Vasco, 1898 fue un año crucial ya que todo un elenco de músicos populares, hasta entonces esquivos, entraba a formar parte de la cultura escrita de Bizkaia. El grupo de dulzaineros, acordeonistas y *albokaris* que pretendían ocupar un espacio en la fiesta dominical bailada de La Casilla en competencia con el resto, emergía individualizadamente en la documentación municipal al ser obligados a legalizar su situación tras las incertidumbres provocadas por el Decreto antes mencionado.

En el caso de los acordeonistas, una novedad conclusiva es la constatación de la existencia de un colectivo en activo que ya venía actuando por las romerías del Bajo Nervión y de La Casilla en particular; es decir, eran instrumentistas con un fondo de repertorio y la suficiente solvencia musical como para ser aceptados por la parte del público participante que los acreditaba con el pago de su óbolo. Estos hombres de quienes hemos glosado mínimas parcelas de su vida y, seguramente, muchos otros difuminados o desapercibidos por su lejanía en el pasado, por el olvido familiar, por nuestra incapacidad para detectarlos o por zarandeos y vapuleos del siglo XX, conformaron un modelo de acordeonista vaivén entre el "autodidacta" y el "diletante". Compartían la aproximación instintiva al instrumento, y les diferenciaba la opción personal de cobrar o no por tocarlo públicamente. Efectivamente, como constituyendo el obligado primer tramo de una estructura humana cada vez más compleja y enmarañada, el aficionado surtiría una y cien veces el cómputo de artistas esclarecidos (o no tanto), como cantera rejuvenecedora ante el paso del tiempo.

Por otra parte, cabe pensar que en la prohibición para el uso de acordeones en las romerías, el Alcalde Alonso sopesó el binomio "condicionamientos morales" y "piezas de repertorio de baile agarrado" asociándolos a los organillos para declararlos instrumentos sospechosos con lo que su éxito en ascenso solamente causaría más alarma. En principio, nada resquebrajó aquella decisión monolítica durante años salvo que pudiera repercutir en un aumento de prestigio para alguna de las funciones de representación municipal y ni el acordeón tenía entidad para ello, ni el nicho estaba vacío ya que lo ocupaban los tamborileros.

El repertorio de los pianos de manubrio estaba condicionado a grandes rodillos de madera con piezas musicales codificadas mediante un bosque de púas alineadas. Estos soportes eran laboriosa y costosamente fabricados en cortas series en Madrid o Barcelona lo que obligaba a una elección esmerada de cada plantel recopilando las de éxito comprobado en amplias regiones. Esta casuística impidió a sus industriales contraponer razón alguna de posible cambio en el repertorio a que obligaba una ley restrictiva tan local por razones de coste inasumible. A diferencia de ellos, los acordeonistas, mucho más versátiles, prontamente adaptaron piezas de baile a lo suelto del amplio repertorio disponible en el momento o de nueva creación bien de manera autodidacta bien acudiendo a las academias que se publicitaban en la prensa o a otros profesionales que enseñaban en su casa como era el caso de Ochoa.

Para este sector y por lo que respecta al suministro de instrumentos, se consolidaba un boyante mercado de piezas de origen centroeuropeo en exclusiva, surtidas por pequeños minoristas con una destacada y continuada presencia publicitaria en prensa que es el indicativo que asociamos a esa fortaleza. Así mismo, se instalaba en Bilbao F. Cengotita, reparador y vendedor de instrumentos tras la bandera de las lengüetas de acero, toda una referencia histórica para los músicos populares de extracción rural de varias generaciones a pesar de la ya lejana desaparición del artesano en cuestión.

Ciertamente nos resulta imposible cuantificar el volumen de todo ese mercado al no quedar registros contables de dichos establecimientos ni un censo de piezas con el que extrapolar unas proyecciones mínimas. La fragilidad de los propios instrumentos, en muchos casos rutinarios y maltratados por la incuria de demasiados años en una ciudad como Bilbao que evolucionó tan aceleradamente, lo hacen inviable. A diferencia de esta desnudez organológica, en el caso de Arratia la situación fue completamente diferente como ya se ha visto. Enmarcado el Valle en una unidad geográfica de límites físicos muy definidos por la orografía y con connotaciones e inercias sociológicas entre las que la tendencia al mantenimiento del patrimonio material e inmaterial ha sido alta, los resultados, en este sentido, fueron altamente satisfactorios y significativos.

Consideración del acordeón desde la literatura

Resumiendo lo que anteriormente se vio en extensión sobre este extremo, escritores y literatos a quienes el acordeón no les fue indiferente se decantaron por dos posturas sin litigio entre ellas: los censores y los líricos. Los primeros hicieron expresión pública de su animadversión y resentimiento que fueron en aumento progresivo en cuanto atestiguaron que el instrumento vehiculizaba la música de baile por parejas indefectiblemente como llegaremos a sopesar en el siguiente periodo. Adscribimos en el otro grupo a literatos y articulistas con su público afecto quienes convirtieron al acordeón en un icono de la cubierta del bergantín olvidando gran parte del repertorio al uso y ciñéndose a las tonadas que suponían melancólicas. En esta visión ideal del instrumento seguro que había mucho de la nostalgia del sedentario que se contentaba con observar e inferir un cúmulo de estímulos excitantes en la vida marinera como aventura, individualismo, libertad, paraísos inexplorados,..., quizás en un intento evasivo frente a la pérdida colonial, las guerras nacionales y extranjeras, los

movimientos sociales reivindicativos, la sordidez cotidiana y el fin del ciclo agrario. Esta repetida metonimia, ideológicamente restrictiva del todo con la parte, derivó en el lugar común de que el acordeón era idiosincráticamente marinero que perduraría muchos años sin revisión crítica alguna.

Proyección del baile de La Casilla en las romerías del entorno

En primer lugar se ha de decir que durante este periodo todas las referencias que la prensa hizo sobre el baile de La Casilla fueron para airear sucesos penosos o para resaltar que su clientela seguía creciendo indiscutiblemente. Esta situación no era un hecho aislado sino que el incremento de la participación popular en los espacios de socialización festiva fue una tendencia que se dio al mismo tiempo en toda Europa como muchos autores constatan.

Adaptadas a nuestro pequeño territorio parecen congraciarse dos tendencias que ya apuntábamos cuando avanzábamos los modelos de amenización festiva y sus tres circuitos: la centrípeta hacia el robustecimiento del baile urbano, en nuestro caso el de La Casilla y Deusto; la centrífuga como movimiento tendente a consolidar inercias que venían del pasado y que se expresaban en la actitud proclive a remachar los jalones de todo un cinturón festivo que rodeaba a la ciudad en la media y larga distancia

Respecto del proceso de expansión de la romería polivalente con multiagentes que conllevaba asegurado de su mano al acordeón, se ha de hablar más que de indicios, de presencias constatadas en la documentación hasta 1910. Lo avala un primer censo de acordeonistas endeble, eso sí, y referenciados impersonalmente en las fiestas de poblaciones por la singularidad de su novedad (salvo los del entorno de Bilbao, Valle de Arratia y Valle de Mungia, más perfilados que el resto); unas veces testimoniados por sus detractores y ensalzadores otras desvelados en el trabajo de campo.

Si sobre este particular hacemos una pequeña revisión crítica reconoceremos que las fuentes orales generaron demasiado ruido ya que fueron manifiestamente insuficientes por su lejanía en el tiempo incluso cuando comenzamos las primeras investigaciones sobre el territorio a comienzos de los años 80 del pasado siglo¹⁵³⁷. En lo referente a la documentación iconográfica, confesamos que ha sido presentada de manera acumulativa; queremos decir con esto que en este tipo de fuente la temática organológica es extremadamente rara, algo menos la romera, y que, por tanto, conviene ser prudentes para no precipitarse en impresiones equívocas. En definitiva, aconsejamos esperar al próximo periodo para obtener una conclusión más definitiva para evaluar cuánta parte de la intensidad del fenómeno del acordeón están reflejando.¹⁵³⁸

1537- Las monografías que realizamos sobre otras dos comarcas vizcaínas, las de Gernikaldea y Durangaldea durante esos años estuvieron basadas casi exclusivamente en el trabajo de campo con fuentes orales.

1538- En KORTADI, Edorta: "Horizontes emblemáticos", en *Mundaiz* (50, 2012), se cita a pie de la página 43 a ALZUA, Luis: *Postales antiguas de San Sebastián*. Gráficas Semi, San Sebastián, 1998, quien afirma no poder dar, ni siquiera con una mínima exactitud, el número de modelos distintos de tarjeta postal que pudieron editarse sobre Donostia-San Sebastián. Apunta a que quizás rondan los 12.000 de los cuales nosotros

El baile al agarrado

Hablando de la expansión de la romería con multiagentes parece pertinente señalar la rapidez de aglutinación y la virulencia con que respondieron las fuerzas resistentes al cambio. Efectivamente, en esta otra guerra no estaban solos los liberales integristas -el grupo del Alcalde Alonso de Celada-, sino que confluían sin fisuras en el mismo bando conservadores, carlistas tradicionalistas, nacionalistas de Sabino Arana y todo el estamento eclesiástico fueran seculares o monásticos. Algún biempensante, bastantes obsesos y muchos timoratos, comenzaron a servirse de sus púlpitos, de sus tribunas públicas o de su poder municipal para detener o ralentizar el avance de ese tipo de romería asociada al baile de parejas con estrategias diversas: unos ensalzaron presuntos valores raciales históricos, otros sistematizaron la culpa o/y alentaron el miedo a acabar siendo alumbrado público en un infierno sin crisis energética, otros más simplemente legislaron a su antojo en lo terrenal y en lo celestial.

En el periodo siguiente revisaremos en profundidad este punto porque fue en su intervalo cronológico que se convirtió en cruzada abierta en todos los frentes. Lo que ya venía ocurriendo daba pábulo al principio de que en cuestiones de socialización impedir a un amplio sector social que se actualice es tan de dudoso resultado como imposible impedir que un niño juegue con la PSP (¡qué viejo se ha quedado lo de poner diques al mar!). Por lo tanto, prohibir el baile al agarrado en vez de buscar su encuadre adecuado cuando era el movimiento natural y colectivo que estaba dándose en todo Europa fue una pretensión fútil y abocada al fracaso de antemano. Se vio en este tiempo y se refrendaría inútil dos décadas después en la posguerra civil y en ese caso contando a su favor con la connivencia de todos los poderes de la dictadura franquista.

4.4.2.4. 1910 - 1923 Desde el ensayo del nuevo modelo festivo integrador hasta la proclamación de la dictadura de Primo de Ribera (13-IX-1923)

4.4.2.4.1. Trama

El nuevo modelo festivo bilbaíno

El año 1910 la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Bilbao introducía una novedad inusitada en torno a las Fiestas Patronales de la Villa que desbloqueaba el viejo contencioso de las romerías de calle. Por un lado definía el programa central en el que la actividad sobresaliente era una exhibición de las bandas de música más reclamadas de la provincia: Barakaldo, Abanto y Zierbana-Abanto Zierbena, Bermeo, Erandio, Balmaseda, Algorta (Getxo), Deustu, Santurtzi, Sestao, Ortuella, Galdakao, Santa Cecilia y Banda Municipal, estas dos de Bilbao, que computaban unos 445 ejecutantes en total.

Por otra parte, a caballo del asociacionismo galopante en un experimento altamente descentralizador se contemplaba la posibilidad de que cada distrito organizara bajo la

solo conocemos uno en el que aparezca un acordeón y que es el que nosotros insertamos con el nº en la p. . Por el contrario, de La Casilla en todos sus años de existencia no hemos encontrado ningún testimonio gráfico del baile, ni siquiera parcial, a sabiendas de que había puesto de "fotógrafo minuterero": *N.B.* (20-VII-1898).

tutela de su alcalde de barrio una romería concediendo otras dos más para Abando en sus barrios de La Perla y Zorrotza; planteaba un posible calendario para que no se solaparan entre sí y concedía una banda de música (la de Santa Cecilia mayormente), tamborileros y 500 Pesetas en metálico más farolillos para iluminación nocturna a cada uno. También permitía la cuestación entre comerciantes y vecinos, y auguraba una presunción de qué barrios aglutinarían sinergias suficientes y cuáles no. En un gesto de distensión inusitado también accedía a que comparecieran los pianos de manubrio con la aquiescencia y bajo la responsabilidad directa del Alcalde pedáneo local.¹⁵³⁹

La respuesta popular sobrepasó cualquier expectativa y los distritos compitieron por insuflar a su festejo más relumbrón que el vecino. Los núcleos de más arraigo histórico como San Francisco o La Perla aún mantenían el espíritu asociativo de años atrás y sus montajes fueron más clamorosos que los de otras calles o manzanas como San Mamés, Uribitarte o Rodríguez Arias que, aun habiendo sido levantados recientemente, no quisieron quedarse atrás. La prensa acompañó la iniciativa efusivamente menudeando y avanzando recensiones de muchas de ellas durante dos meses largos que duró el ciclo debido a que los vecinos, tras años de contención, las estiraron lo que pudieron con repeticiones varias que el Ayuntamiento no osó limitar.¹⁵⁴⁰ Tanta ubicuidad festiva produjo también sus descontentos ya que los feriantes vieron ralea su público al igual que los comerciantes de La Casilla quienes, en vista de que se repartían fiestas por barrios como premios por tómbola magnánima, optaron por pedir la suya sin conseguirla. Trasladando las quejas de estos sectores el Noticiero Bilbaíno decía así:

"Las barracas. A primera hora de la mañana de ayer comenzó en el Campo Volatín el desmonte de algunas de las barracas de espectáculos que han venido allí funcionando durante las ferias. Los barraqueros se muestran este año disgustados por el poco negocio que han hecho y de ello culpan en primer lugar a las romerías nocturnas de los barrios que les quitaban la parroquia. El alcalde les ha concedido a algunos de ellos la ampliación para quedarse hasta el domingo."¹⁵⁴¹

La desfallecida Banda de música de La Casilla

El que la Banda de música de La Casilla tuviera que depender de una "Sociedad de músicos municipales" para disponer de sus efectivos de domingo en domingo causaba una debilidad manifiesta como ya venimos comentando repetidamente. Entre que se nutría con los músicos de 2º y 3º atril de la Banda de Música Municipal, en general de muy pobre cualificación musical, y que la movilidad de ese colectivo era pasmosa, la Banda de La Casilla cíclicamente atravesaba una crisis profunda en la que la cabeza de su encargado-director se servía en bandeja. Periódicamente se recrudecían las tensiones entre funcionarios envidiosos que reclamaban para sí el puesto de encargado como una parcela en donde enredar y medrar pensando que les pertenecía por estatus; cegados por su corta visión no se cuestionaron que eso jamás iba a concedérselo el Ayuntamiento

1539- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 458/5, 1910.

1540- N.B. (28 al 31-VIII-1910), y muchos más.

1541- N.B. (6-VIII-1910).

para evitar presiones corporativas. En 1913, uno de esos momentos penosos hacía subir la marea hasta la prensa que reflejó cierto malestar por lo que, sin demora, su encargado tuvo que reportar y aclarar el asunto en el Ayuntamiento:

"Que cuando empieza la temporada de verano y la Banda de música [se refiere a la Banda Municipal] tiene que tocar o amenizar el concierto del Arenal por la tarde, los músicos que pertenecen a ella han de retirarse y de esto nacen las quejas del público [de La Casilla] que, sin culpa, son contra los individuos y el encargado; por ese motivo en ese tiempo se ponen en los periódicos quejas e insultos contra dicha Banda."¹⁵⁴²

En el rifirrafe subsiguiente dentro de la banda la parte de los funcionarios municipales era vetada pero, en venganza, se chivaban de que el director ya estaba jubilado y no podía tocar su instrumento. A pesar del barullo, el Ayuntamiento se posicionó a favor de Francisco Martínez que llevaba al frente del cotarro desde 1894 apoderándolo para que contratara a quien creyera conveniente. El año siguiente figuraba como director Pelayo Martín que en un intento de reciclar los atriles y bancos del kiosco del Arenal para sus pupilos conseguía la mayor apostando a la chica, que arreglaran el kiosco de La Casilla¹⁵⁴³. Pero, en breve, volvían a campanear denuncias ya que esta vez los concejales, en una ronda sorpresa por el baile, se apercibieron que la banda arrancaba la sesión con menos de los dieciséis músicos reglamentarios y del desbarajuste de que variaba de componentes en cada pieza. A partir de entonces el cabo de punto fue instado a hacer un seguimiento del absentismo laboral para que el Jefe de la Guardia informara al Alcalde:

"... en la segunda pieza contó once personas incluyendo entre ellos el que en los intermedios toca el tamboril que entonces tocaba otro instrumento; significándole que según me manifestó el [cabo] Juan Celayeta, al terminar esta pieza marchó precipitadamente un músico que luego trajo en su compañía otros dos que tocaron en la siguiente. En la tercera hubo quince incluyendo el del tamboril y el del *txistu*; en la cuarta igual, y en la quinta y la Jota dieciséis, habiéndome encargado dichos concejales que el cabo que presta servicio en La Casilla de parte de la hora en que la Banda comienza y termina así como del número de ejecutantes."¹⁵⁴⁴

El domingo siguiente volvía a haber recuento y aunque sabían los músicos que estaban bajo sospecha, alguno de ellos volvió a hacer pira. Este y otros expedientes de estos años referentes a peticiones de aumento de sueldos nos ayudan a completar una visión más panorámica de la Banda: con el director-encargado eran dieciséis componentes (si conseguían hacer un pleno) distribuidos en 3 clarinetes, 3 cornetines, 3 trombones, 2 saxofones, un bombardino, un bajo, bombo y platillos y otro percusionista con la caja. Presentaban un repertorio de cinco piezas más la Jota final entre las tres de la tarde y las

1542- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 575/23, 1913.

1543- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 15/8, 1914. Por las informaciones se deduce que la Banda tocaba de pie.

1544- AHDF. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª, 605/4, 1917.

cinco y media lo que nos hace suponer que los descansos entre piezas daban tiempo para que se las ensayara cada uno mientras tamboril (si lo hubo) y corros de ciegos fueran haciendo sus interpretaciones dando colorido y mejunje al multitudinario baile.

En un intento racionalizador de la semana laboral de unos con la festiva de otros, la verbena de San Juan pasó a celebrarse en la madrugada del domingo siguiente al de la fiesta. Al calendario de rigor hubo que sumar otras fechas como el lunes de Carnaval, la Purificación de Nuestra Señora, San Juan (antes un regalo de la Banda), San Ignacio y, poco más tarde, el 1º de mayo. También se atrasó la hora de comienzo porque sino la Banda acababa justo cuando el grueso de la gente llegaba al baile y, lo mismo se hizo con la hora del concierto de la Banda Municipal para que los músicos que hacían doblete pudieran vestirse el uniforme, cenar y llegar a tiempo al Arenal.¹⁵⁴⁵

Hacia 1920 el director de la Banda de La Casilla era Leoncio Menéndez Pellón y la situación volvía a ser caótica con una amenaza de desbandada general y eso que a finales de 1919 habían aumentado ligeramente los sueldos al sector funcionario. Al haberse quedado muy desfasadas las gratificaciones -confesión que llegaba a hacer en algún caso el portavoz municipal-, siempre era más fácil encontrar algo mejor entre tantas bandas que surgían por doquier. El total de los músicos salía por cerca de 68 Ptas/sesión en 1921 cuando en 1916 por cuatro fechas habían cobrado 300 Ptas, es decir, a 75 Ptas/sesión. Es entendible, por tanto, que pidieran una subida hasta las 154 Ptas (a incrementar proporcionalmente a lo que cobraban individualmente) que, como se ve, representaba un incremento de más del 100 %. El Ayuntamiento rebajó las pretensiones concediendo unas 96 Ptas/sesión. En el reparto los músicos de primera cobraban 5 Ptas/sesión y los de tercera no llegaban a 4 Ptas mientras que el director sacaba 10, con un cómputo total de 66 sesiones anuales.¹⁵⁴⁶

Desde 1921 en adelante, la orientación de la Banda de Música Municipal fue rolando hacia unos repertorios menos triviales merced a las directrices que su "titular"¹⁵⁴⁷ José Franco propulsó. Relata Carmen Rodríguez en su libro sobre esa agrupación que dicho director dio la orden de expurgo de partituras de bailables que abarrotaban el archivo "enajenándolas para uso de otras bandas que ameniza(ba)n romerías" -y que les servían de comodín a músicos como los que se apuntaban a los bolos de La Casilla-, y ello causó tal malestar que pudo ser el detonante para que dimitiera en 1924¹⁵⁴⁸. El Ayuntamiento contrató suprimiendo la banda de La Casilla luego la posibilidad de los bailables para los funcionarios un cambio que es lógico pensar llevara tiempo larvándose. O se agotó la fórmula simbiótica de vasos comunicantes que había perdurado durante 32 años, o soterradas labores de cabildeo dieron sus frutos encontrando una ubicación estable para la paramunicipal Banda de Santa Cecilia. Desde

1545- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 385/10, 1916; 3ª, 385/12, 1916; 6ª, 9/103, 1918; 6ª, 107/126, 1920.

1546- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 6ª, 175/1100, 1920-21.

1547- "Titular" entrecomillado porque su estatus nunca estuvo administrativamente claro.

1548- RODRIGUEZ SUSO: (2006), p.142.

aquel mismo año su director Federico Corto fue quien estampó su firma en los contratos para la amenización de La Casilla hasta la llegada de la Guerra Civil de 1936.¹⁵⁴⁹

Los amenizadores de a pie en La Casilla o la cotidianidad festiva

Los dueños de los pianos de manubrio creyeron ver que con el puntual permiso para participar vistosamente en las romerías de los barrios se les habría un resquicio de oportunidad para volver a su ministerio. Reclamaron su vuelta a la legalidad y a La Casilla en 1911 y a las fiestas de los barrios en 1912¹⁵⁵⁰, pero toparon con la beligerancia de resorte de los presidentes de la Sociedad Benéfica de Ciegos y de la Sociedad de Semiciegos que entraban a degüello en su contra conminándole al Alcalde de Bilbao:

"Y con esto terminará VI. la tan filantrópica obra empezada hace años, con la supresión terminante de los organillos que, además de ser antimusicales, inmorales y cobijadores de vagos y maleantes, son también criminales puesto que cada uno de ellos inutiliza ocho artistas."

Como se constata en la respuesta a esta solicitud, el Ayuntamiento se mantuvo inflexible en su negativa y en un decreto concienzudo de 1913 con una argumentación florida los desterraba machamartillo de las romerías por si en los anteriores Decretos hubiera quedado alguna mínima duda (que no era el caso)¹⁵⁵¹. Algunos testimonios dan fe de que eran tolerados por algunas calles de la Villa y su más que rumor por las esquinas del Ensanche taladraba la paciencia del vecindario perjudicado¹⁵⁵². Los organillos tenían vía libre en los Feriales de agosto, servían como ambientación musical en los cinematógrafos mudos¹⁵⁵³ y, con muchas restricciones de horario, en las casas de mancebía¹⁵⁵⁴. Aún así y todo, estos artilugios no se extinguieron en Bizkaia; durante los años veinte y treinta también gozaron de tiempos lozanos y se puede escudriñar su actividad en textos de expedientes de fiestas y romerías no tan lejanas a Bilbao como Basauri, Arrigorriaga, Deustu, Sestao y otras.

Sin esperar la contestación oficial al asunto anterior, el punto de mira de las asociaciones de ciegos ya estaba focalizado en otro colectivo que les hacía pupa desde siempre: el de los competidores no minusválidos. El resumen de su demanda era muy contundente: "En una palabra: que sean inútiles de esta Capital todos los ejecutantes que

1549- AHDB. Bilbao Gobernación. 37/292, 1924; y 135/774, 1933.

1550- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 537/7, 1912.

1551- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 575/5, 1913. Puede consultarse en el Anexo.

1552- Los organillos estuvieron presentes en las fiestas de Bilbao del año 1910 según los versos de ESNARRIZAGA, Fermín: "Ráfagas", en BUERVA ARENA: (1997), p 215.

1553- AHDB. Fondo Administrativo. R 254/10, 1911.

1554- AHDB. Fondo Gobernación, Bilbao. 154/27, 1923 y 35/151, 1924. Este es un largo y complejo contencioso a muchas bandas en el que intervienen autoridades, compiten derechos ciudadanos y voces de "Madamas" con sus parcelas de poder y estatus, se reivindicán pianistas de tecla como trabajadores autónomos implicados del gremio, y, en último lugar, industriales del manubrio.

formen dichos corros". Y esta vez con su insistencia lograban para sí el espacio festivo de La Casilla y todos los demás de la Villa al modificarse la normativa definitivamente:

"3ª Solo se permitirá tocar en las romerías a músicos inútiles por defecto físico que les impida dedicarse a trabajos de otra clase y carezcan de todo otro medio o empleo para atender a su subsistencia."¹⁵⁵⁵

Tras una incubación de muchos años, con esta vuelta de tuerca se consumaba el destierro al extrarradio a todo músico popular no minusválido que quisiera ganarse la vida o sacarse un sobresueldo con esta actividad. Después de la primera oleada de 1898 con la censura de instrumentos, en 1913 se producía la desbandada general de músicos por todas las romerías de la provincia lo que fomentó la trasmisión de repertorios y actitudes de la performance ya atávicas de La Casilla como los corros con cobrador, las agrupaciones musicales consolidadas, coreografías amalgamadas de baile y demás como pronto veremos. Una vez promulgado este último decreto, la caza de brujas desde las sociedades de ciegos se extendió a toda la circunscripción municipal bilbaína y cualquiera que se propasase dando alguna serenata o similar era denunciado sin compasión pidiendo su inhabilitación al ser considerado un intruso.¹⁵⁵⁶

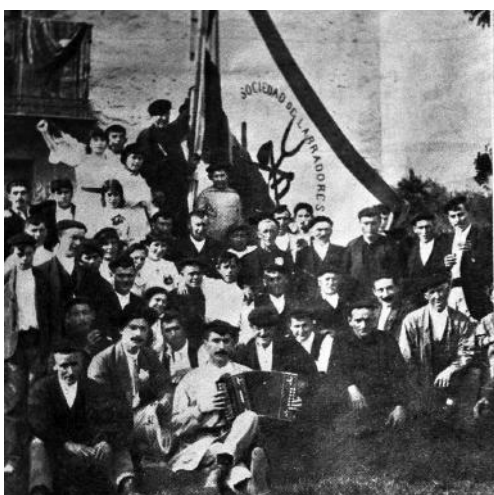


Fig. 205

Durante esta segunda década del siglo veinte a los elementos en activo en La Casilla de años anteriores se iban sumando otros nuevos a razón de tres por año, generalmente guitarristas y cobradores. En los documentos municipales de 1912 seguían constando violinistas, flautistas y también acordeonistas como Ramón Bustinza (Donostia, 1870-¿?) y en los de 1913 Hermenegildo Herrán no sin ciertas cortapisas para ejercer con dicho instrumento. La despenalización de la práctica ambulante de la música por Bilbao que, como vimos, se toleraba desde de 1906, tuvo que adaptarse a las nuevas circunstancias y es por eso que el 17-I-1912 el Ayuntamiento formalizó un decreto en el que lo más destacado por novedoso era que los ejecutantes debían de hacerlo en grupos de cuatro personas para justificar, de alguna manera, que se trataban de "tournées artísticas" y no de prácticas mendicantes. Pero el trust de los ciegos debía de tener

1555- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 452/5, 1911.

1556- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 385/3, 1916. Todavía en 1929 la Sociedad Benéfica de Ciegos seguía vivita y coleando junto a otra denominada Sociedad Protectora y Cultural de Ciegos; vienen citadas ambas en AHDB. Fondo Gobernación, Bilbao. 65/540, 1929.

sensibilidades proclives en el gobierno municipal porque a la rebaja que habían conseguido en el impuesto de las romerías se sumaba en 1915 la exención del de serenatas por la Villa y en 1919 la disminución a dos del número de personas callejeando y sonorizando; este último aspecto quedaría zanjado en 1924 aunque sería sometido a otro refrito en 1929.¹⁵⁵⁷

Como habían pasado varios años desde la apertura del Colegio de Ciegos y Sordomudos de Deusto (1895) comenzaron a salir las primeras hornadas de pupilos con estudios musicales. Estos alumnos aventajados fueron rentabilizados inmediatamente en la calle techo profesional insuperable para el colectivo salvo casos muy excepcionales¹⁵⁵⁸. Inmediatamente se les hizo hueco en los corros romeros y en las agrupaciones callejeras; entre todas estas es de destacar una que se llamó el "Cuarteto Bilbaíno" (o en ocasiones "Quinteto Bilbaíno") integrada por ciegos antiguos y recién llegados a La Casilla como Formerio Laorden (1874- 1920 ca.), Juan Torrano (1884-?), José Alonso (1892-?), Tomás Garmendia (1897-?) y Perfecto Fernández, el único con cierta capacidad visual. Tocaban la guitarra, bandurria, violín o flauta y contaban con más músicos en plantilla de reserva como Osorio (1861-?) y algún ciego más. De vez en cuando se colaban sus andanzas en la literatura costumbrista bilbaína pero la cita más jugosa que hemos encontrado sobre ellos en este género pertenece a Julián Valle:

"Vamos a presentar a la agrupación más numerosas, el "Quinteto Bilbaíno". Integrado por invidentes y en el que formaba el padre del gran concertista de violín,... Sixto Osorio. Aunque hemos de hacer constar que el "Quinteto Bilbaíno" tenía tanta o más categoría que las orquestas actuantes hoy en día en las salas de fiestas. Bodas, bautizos y despedidas de soltería en los restaurantes clásicos: "Tablas", "Mallavia", "Zollo", requerían la presencia del "Quinteto", cuyo repertorio era amplísimo. Actuaban por la mañana en las Siete Calles, siempre con buen tiempo, amenizando en verano la sobremesa en los restaurantes en boga para "Rodríguez", "La Bombilla", "Bajacoba", "Oñate", "Fabián" y "Talento". El padre de Osorio, si mal no recuerdo, tocaba la bandurria como un profesor, que realmente lo era, y su hijo Sixto, nació predestinado a ser figura de tan bello arte. Al retirarse su padre perdió mucho el "Quinteto", desmembrándose como tal, formando dúo el flautista con el guitarrista que usaba manguitos para no rozar la americana."¹⁵⁵⁹

Pero tantas maniobras para despejar el camino les acarreó que todos los músicos ambulantes tuvieran que pasar una revisión médica municipal para asegurar la veracidad

1557- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª, 289/16, 1915; 6ª 94/102, 1919; y Fondo Gobernación, Bilbao. 37/273, 1924.

1558- Descendiendo a lo real el caso del "Maese Pérez" becqueriano, destacamos al organista y tamborilero de Berriz Pedro Abaitua (Berriz, 1870-1919) o al también músico en ambas lides Anastasio Gondra (Forua, 1890-?) en Forua: AHDB. Fondo Municipal, Forua. 13/25, 1911, los dos invidentes.

1559- VALLE: (1968), p. 173. "Sixto Osorio" figura en la documentación municipal con el nombre de Venancio Osorio Diez: AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 385/3, 1916.

de su mal estado físico y así poder estar consignados en el estadillo de "autorizados" que manejaría la Policía Municipal. De resultas del mismo, de 41 quedaron excluidos 6 que, ni cortos ni perezosos, presentaron toda una declaración de guerra contra el estatus quo que, según sus afirmaciones, había urdido Laorden con sus tejemanejes para sí y su cuadrilla. Gracias a estos "renegados" tenemos la mejor descripción de todo este sector compuesto teóricamente por ciegos y minusválidos, que amenizaban La Casilla en 1916. Su épica nos aproxima a lo más clásico de la picaresca del siglo de oro, entresacamos:

"Hasta hace cuatro años a esta parte en La Casilla tocaba todo el mundo y no había ninguna protesta por parte de nadie; pues los ocho ciegos que allí tocábamos hacíamos dos corros y se ganaba uno siempre más que lo que pensaba...

Los atropellos cometidos por el arriba citado [Laorden] han sido incontables. Se han llevado los dos violines y las dos guitarras más potentes dejándonos a los cuatro más ancianos desamparados por el juego urdido por ellos...

Desde que se formó el "Cuarteto Bilbaíno" están inaguantables pues no se conforman con bodas, bautizos, bailes, los Cafés, La Casilla y las calles de Bilbao sino que ellos quieren ser los únicos que toquen viniendo a ganar, un día con otro, un sueldo de más de doce pesetas. Esto, creemos nosotros, no es ser pobres sino unos egoístas y avaros, porque tanto derecho tenemos nosotros como ellos a la caridad bilbaína...

Todo lo arriba citado, Sr. Alcalde, es lo cometido por los citados individuos; más lo que nos mueve a molestar a VI creyendo que nos hará justicia son las anomalías que ocurren en los corros ahora existentes en La Casilla:

En el corro 1º existe un cobrador llamado Mariano Bonilla que presta sus servicios en la mina San Luis.

En el corro 2º los tocadores tienen oficio; uno es sastre y el otro portero con un [sueldo] diario de 2,50 Pesetas y el cobrador es un limpiabotas.

En el corro 4º el cobrador es también limpiabotas y se dedica a la venta de cremas ganando más que para su sustento sin que precise ir a cobrar a La Casilla, y el otro es un asilado que se llama Jesús y se dedica a vender vinagre.

En el corro 5ª hay otro limpiabotas que se dedica a su oficio en la Plaza Vieja ganando también los [dineros] arriba citados.

Y por último, en el corro 6º, o sea, el [del] "Cuarteto Bilbaíno", el de las gafas negras no las usa más que para recorrer las calles y en La Casilla, y el cobrador al que le han dado por inútil no sufre del estómago más que cuando bebe más de lo que le conviene teniendo además a sus hijos que se dedican a la venta de pescado."¹⁵⁶⁰

Julián Alegría (1888-1956) glosó esta agrupación situándola dentro del entramado de amenización callejera y también incursionando en los centros de comensalidad de la Villa vistiendo traje y corbata. El rastro de Laorden por la documentación municipal se

1560- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 385/3, 1916. Véase Anexo.

pierde hacia 1916 por lo que suponemos que el desmembramiento del "Cuarteto Bilbaíno" se produjo tras su suicidio antes de 1920¹⁵⁶¹. Se ha de decir que el formato como grupo musical remedaba un modelo que venía siendo muy habitual desde 1880 por cafés y locales de variedades en pequeñas rondallas, cuartetos de distintas cuerdas de hombres y mujeres, etc. Ni siquiera la circunstancia de que fueran músicos invidentes coordinándose era novedoso ya que antes que ellos Luis Leloup, invidente vizcaíno, era estimado y solicitado por los escenarios con un grupo de instrumentos de cuerda parecido (1888), e incluso existió otro grupeto callejero próximo en el tiempo llamado *Laurak Bat* (1910 ca.). También habían girado por Bilbao otros grupos con ciegos pero de procedencias foráneas y con repertorios de música clásica y bailables de los que la prensa se hizo eco como el "Cuarteto Catalá" (1899), el "Cuarteto de la Unión Vallisoletana" (1901), etc.

Para finalizar, diremos que se ha escrito bastante sobre grupos musicales locales que fueron solapándose en el tiempo y que quizás con otro remango y suerte, lograron singladuras y proyecciones singulares como "Los Bocheros" (1925 ca.) o "Los Chimberos" (1942). La lejanía en el tiempo de sus génesis, la cesura provocada por la guerra y, muy probablemente, la tendencia a que cada generación exclusivice como inéditos determinados productos culturales consumidos en su tiempo, han hecho olvidar incluso a sus apologetas el sentido diacrónico en cuanto a enraizamiento que tuvieron con antecedentes similares en formatos, repertorios, instrumentaciones y performances del pelo de los que hemos hablado.



Fig. 206

Un trípode para la diversión bailada: II Expansión del modelo festivo por Bizkaia, Baile Dominical y Subasta de Plazas

1561- ALEGRIA: (1957), p. 267.

El movimiento centrífugo de músicos hacia los extraradios de Bilbao que ya se describió avivó también la desbandada de gentes que buscaban diversión un poco más allá de los lugares de costumbre. Decía así Eladio Albéniz en julio de 1899:

"De lunes a lunes. El Sr. Alcalde se ha cerrado a la banda y no autoriza ninguna romería de calle, ni con pianos de manubrio ni sin ellos. Así es que los aficionados tienen forzosamente que dedicarse a las romerías campestres de fuera de Bilbao que no son pocas. Ayer hubo romerías en media Vizcaya y en gran parte de la otra media. El miércoles se verificará en Lamiako la de Santa Ana; llegará el domingo se repetirá la fiesta y aquello será el acabose, "la fin" del mundo. De Bilbao acudirán algunos miles de expedicionarios, los cuales cuando suene la hora del regreso pretenderán tomar a la bayoneta los tranvías y los carruajes de los trenes."¹⁵⁶²

A Carmelo Echegaray (Azpeitia, 1865- Gernika, 1925) intitulado "Cronista del País Vascongado" por ser profundo conocedor de su geografía, historia y costumbres, de mirada perspicaz y racionalista, no se le escapó que un cambio drástico estaba teniendo lugar en el mundo de la diversión popular. Sus últimos veinte años de vida en Gernika le dieron suficiente perspectiva como para que su autorizada pluma siempre fiel al dato, escribiera lo siguiente sobre lo que estaba aconteciendo en la capital del territorio por contraste con las inercias tradicionales:

"El contingente mayor de estas dichas romerías [las de sus alrededores] lo proporciona Bilbao: la predilección de los bilbaínos por ellas, notada en todos los tiempos, ha dado a las mismas una modalidad peculiar, hoy desdichadamente modificada por la intrusión de elementos alienígenas, aunque persisten el entusiasmo y la más sana alegría".¹⁵⁶³

Esos cambios de los que hablaba son, precisamente, el corpus que va conformando el grueso de nuestro relato. En los apartados correspondientes de los epígrafes 4.2.1.2.4., 4.4.2.2.1. y 4.4.2.3.1., hemos ido avanzando una visión sobre cómo se fue articulando el sistema festivo en las anteiglesias próximas a Abando (Bilbao, Deustu y Begoña) en los años cercanos a 1900. Allí discutíamos cómo entre ellas únicamente en Deustu fue cuajando una romería del tipo dominical con diversidad de amenizadores (banda de música y corros) en la que se repercutían las "novedades" (incorporaciones y descartes) introducidas en la de La Casilla de la que iba a remolque en este sentido.

En 1910, tras varios años de retraso respecto de Bilbao, el Consistorio de Deustu discurría la prohibición de tocar en los corros de baile otros repertorios que no comprendieran Jotas o *Porrusaldas*. A diferencia de La Casilla sobre cuyo baile decidía el Ayuntamiento de Bilbao, la cuestión de las músicas y el número limitado de corros fueron las únicas cortapisas que se impusieron en el baile y que se observaron con severidad por el Ayuntamiento de Deustu hasta el momento de su anexión a Bilbao. Por eso en 1913, ejercitando la potestad del cargo su alcalde privaba de corro al dúo

¹⁵⁶²- N.B. (24-VII-1899).

1563- ECHEGARAY: (1921), p. 670.

compuesto por Jesús M^a López y Pedro Davalillos, acordeón y guitarra, excluyéndoles temporalmente del baile dominical por desobediencias continuadas al haberse saltado la censura del repertorio y la delimitación del espacio designado para tocar. En un expediente cruzado se informaba al Gobernador Civil de que se mofaban de la autoridad y que habían avasallado el espacio que "venían ocupando todos los años unos pobres ciegos de Bilbao" que seguramente eran los excluidos de La Casilla.¹⁵⁶⁴

Tras la anexión a Bilbao el 1-I-1925, la romería dominical en la plaza de San Pedro siguió disfrutando de su periodicidad dominical y de su música de banda aunque el número de corros para otros "tocadores" (sic. en la documentación) se limitó a dos. Uno mantenía sus reales junto al soportal del antiguo Ayuntamiento, ahora escuelas, y el otro enfrente, junto a la pared del frontón al otro lado del kiosco, pudiendo ser ocupados por cualquier vecino mediante concesión como fue el caso de Vicente Astorquiza Llona (Gamiz-Fika, 1881-¿?) para tocar con dos acordeones y pandereta en 1926.¹⁵⁶⁵

Por orden de cercanía, nos centramos ahora en Begoña. Un expediente de esta anteiglesia vuelve a mostrar aquel carácter proactivo de los nuevos agentes involucrados en la trama festiva del País y se extiende en lo que, probablemente, fue lo más parecido a un baile dominical que se articulara en ese Municipio. Aprovechando la ventaja estratégica de estar equidistante entre Bolueta y el aún dispersamente poblado barrio de Santutxu, el paraje de la Campa de Basarrate acogía a varios tabernas y fondas que se colmaban los días de Ferial ganadero. En 1916, el Ayuntamiento en comandita con los comerciantes decidió costear una romería de nueva creación que se publicitó en prensa. Para amenizar en ella, acordeonistas como Tomás Rotaache Basaldua (Orozko, 1889 - ¿?), accedieron a un puesto mediante solicitud al ser vecinos de Bilbao; se alegaba en ella lealtad de comparecencia y buena voluntad para que el baile funcionara por una pequeña gratificación¹⁵⁶⁶. Desconocemos el recorrido que tuvo esta iniciativa pero, a diferencia de Deustu, con mucha probabilidad no pudo sostenerse tras la anexión definitiva a Bilbao también el 1-I-1925.

Proseguimos sin salir de Bilbao con la génesis de la romería dominical de Zorrotza. Un expediente de 1914, elocuente en sí mismo, nos introduce en las circunstancias del caso:

"Los que suscriben, D Francisco García Villaverde domiciliado en la calle Camino del Arsenal nº10, Quirino Mínguez Granado y Eustaquio López y Agustín Mínguez Granado, los tres últimos domiciliados en la calle Barinaga nº 3 Bajo, a Vd. atenta y respetuosamente exponen: Que siendo este barrio de Zorroza el [que] por su situación orgánica se encuentre bastante aislado del centro de la capital y careciendo por tanto de toda distracción en los días festivos, los firmantes, recogiendo la opinión de la mayoría del vecindario y en particular del comercio (del cual y adjunto con la presente le remitimos sus firmas), solicitamos de Vd. permiso para tocar dos acordeones y dos guitarras

1564- AHDB. Fondo Municipal, Deusto. 103/57, 1913.

1565- AHDB. Fondo Gobernación, Bilbao. 12/395, 1926. Muy probablemente los acordeonistas de la familia Rodríguez.

1566- AHDB. Fondo Municipal, Begoña. 236/31, 1916.

todos los días festivos desde las siete de la tarde hasta el cierre de los establecimientos. Favor por el cual le quedamos agradecidos."¹⁵⁶⁷

La petición produjo un gran revuelo en el Consistorio bilbaíno no tanto por la repercusión social concreta que fuera a tener en aquel barrio poco populoso aún y lejano satélite del centro Bilbao, sino por lo que ideológicamente significaba la concesión de lo pedido. Las derechas más encrespadas, parapetadas tras un Voto Particular, reeditaron todas las reservas en vigor en La Casilla y las fantasías más catastróficas para no conceder el permiso: "Que los acordeones estaban prohibidos, que los músicos tenían que ser impedidos para el trabajo, que habría nocturnidad, riesgo para la moral y el orden público y que sería un agravio [comparativo] privilegiarles de esa manera".

Por la parte de la Comisión de Gobernación "defendió el Sr. Perezagua [socialista] el informe diciendo que en su sentir no debía ponerse coto a la animación y alegría en estas públicas romerías. Puesto a votación el Voto Particular fue desechado por 18 votos contra 14". Debido a ello, las dominicales de Zorrotza comenzaron su recorrido con unas reconveniones sobre la iluminación del baile mediante lámparas de carburo cuando fuera anocheciendo. Esta romería dominical pudo tener cierto valor estratégico para los vecinos de núcleos como Burtzeña, Lutzana o Retuerto del municipio de Barakaldo por razones de proximidad. Hay noticia de la presencia de otros músicos calificados como "indispensables ciegos" en las fiestas de Zorrotza desde 1886.¹⁵⁶⁸

Haciendo un seguimiento de los espacios festivos articulados para el baile popular en la zona fabril y minera de la margen izquierda encontramos en Gallardo y su trabajo sobre la Banda Municipal de Barakaldo una temprana propuesta de amenización. En 1897, una banda particular del pueblo denominada "La Lira" pretendía consensuar con el Ayuntamiento la amenización de todos los días festivos del año, negociación que no llegó a buen puerto por falta de presupuesto¹⁵⁶⁹. Según ese autor, otra pretensión parecida no salió adelante hasta el 9-XI-1910 con la única presencia sonorizadora de la Banda Municipal creada en 1900¹⁵⁷⁰. El estilo ilustrativo del texto impide grandes profundidades aunque parece columbrarse que esa Banda interpretaba en la localidad, sus barrios y romerías dos tipos de repertorios: conciertos matinales y bailables de tarde aunque pensamos que los segundos estarían más demandados que los primeros.

1567- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 15/810, 1914.

1568- N.B. (2-X-1886).

1569- GALLARDO LAUREDA, Antonio: *Banda Municipal de Música de Barakaldo*. Librería San Antonio, Barakaldo, 2000, p. 21. Su afirmación de la p. 94: "Los conciertos son cada vez más numerosos porque así lo demanda el pueblo y la plaza de Vilallonga que cuando toca el *txistu*, la *trikitritxa* (sic.) o el organillo presenta muchos claros, se llena de bailarines cuando hace aparición la Banda de Música Municipal", insertada en el discurrir cronológico del texto entre 1914 y 1918 y sin ninguna acotación más es, cuando menos, poco comprobable y suena a una opinión personal.

1570- Ídem, p. 83.

Homobono, en su trabajo exhaustivo sobre los hitos festivos contemporáneos del Municipio baracaldés¹⁵⁷¹ tampoco alude a ninguna romería dominical y presenta al Municipio de Sestao en una situación aún mucho más precaria en este aspecto. Aunque eventualmente cita a diferentes agentes musicales como coros de ciegos en Bengolea en 1883, y puntualmente habla de tolerancias y prohibiciones de pianos de manubrio, toque de acordeoneonistas y dulzaineros en el regreso de alguna romería, el periodo examinado es tan extenso 1858-1914 (en casos prolongado hasta 1969) y las referencias tan escasas, que, en nuestra opinión, ha de desestimarse como visión fractal suficiente para todo tiempo y lugar del Municipio. En definitiva, consideramos a la luz de esos datos que en el intervalo de nuestro estudio no llegó a cuajar una romería dominical con multiagentes en Barakaldo y su entorno ya que en la amenizada con la Banda Municipal solo llegó a incorporarse el tamboril en 1923. En las otras romerías y fiestas mayores del Municipio hay constatados músicos ambulantes desde 1883 al menos.¹⁵⁷²



Fig. 207

Si se continúa el camino hacia el mar, ha de decirse que fue gracias a los medios de comunicación de que dispusieron Portugalete y Santurce, a sus bondades costeñas y servicios hosteleros que sus playas resultaron atractivas para las clases altas tal como se impregnaron por las tendencias higienistas favorables a los baños de mar desde 1880. En Portugalete llegaron a construirse muchas mansiones como la de Casilda de Iturriza, viuda de Epalza -la patrocinadora de tantas iniciativas generosas- con antelación a que la línea de dunas de Las Arenas o los acantilados de Ereaga y Usategi fueran acaparados para ese mismo fin por los dones¹⁵⁷³.

El Hotel-balneario de Portugalete y la Galería Balnearia de Las Arenas ya estaban en activo antes de 1880 y el Casino Algorteano para 1885; en todos ellos se organizaban bailes veraniegos siempre con la finalidad de encantar y atraer a la clase acomodada

1571- HOMOBONO: (2003), pp. 274-302. No citamos a otros comentaristas de historias y anecdotarios locales de la zona como Perea, Gago o Ibáñez porque en sus narrativas subyace una intención mucho más divulgadora que científica.

1572- *N.B.* (4-VII-1883).

1573- Decían las malas lenguas que la principal función para la que se construyó el Puente Colgante de Portugalete (1-I-1896) fue la de que las mesnadas de domésticos pudieran cruzar la Ría paliando el efecto de retracción causado por el riesgo de zozobra de los chinchorros los días ventosos. Una vez que toda esa servidumbre estuvo disponible se aceleró la colonización de todo el acantilado y la línea de costa de la margen derecha de la desembocadura de la Ría dándose comienzo a la construcción de diques y puerto exterior.

bilbaína. Los ayuntamientos respectivos junto con el de Santurtzi, promovieron las iniciativas correspondientes o destinaron fondos para que hubiera atracciones sonorizadoras. En Portugalete la todavía banda particular "La Euterpe" (1879), pasaba en 1884 a dar conciertos estivales los jueves y domingos¹⁵⁷⁴, atracción a la que se sumaban los bailes que los bañistas del balneario organizaban por su cuenta para su disfrute¹⁵⁷⁵. Al tiempo que los veraneantes fueron basculando hacia el otro margen de la Ría, el Ayuntamiento tuvo que intensificar las programaciones:

"Grata ha sido por demás la inauguración musical de la Banda de música "La Euterpe" en la tarde de hoy máximo cuando se ha visto estaba reforzada con un personal de 21 individuos todos de reconocidas dotes musicales que hacen que hoy sea entre las de su género una de las notables debido, en gran parte, al celo y dotes de su director D Manuel Meléndez que ha prometido -y lo cumplirá- que el público quede bien impresionado de sus esfuerzos en pro de la juventud amante de Terpsícore y de los vecinos y forasteros que con este motivo frecuentarán el bonito paseo del muelle de Churruca que se verá a no dudarlo lleno de gente tanto de la villa como de Bilbao y sus márgenes... El Ayuntamiento... tiene acordado en una de sus sesiones invertir en festejos una respetable suma comenzando ya desde hoy [y que] la música toque todos los domingos y días festivos hasta el mes de octubre de 4 a 7 de la tarde y los jueves por la noche probablemente de 7 a 9 o de 8 a 10, muy del agrado del pueblo unas y otras."¹⁵⁷⁶

En Santurtzi alternaban desde los tempranos ochenta del s. XIX bandas de música de regimientos militares con la particular "La Santurzana" dirigida por Antero Puy (1853-1946) de clara vinculación carlista¹⁵⁷⁷:

"Y por último, durante toda la estación de baños una excelente música se situará en la plaza jueves y domingos, dejando oír sus armoniosos ecos. Dignísima es de aplauso la conducta del nuevo Ayuntamiento, el cual, a lo que parece, está dispuesto á hacer toda clase de sacrificios en pro de la numerosísima colonia veraniega que anualmente visita tan delicioso concejo."¹⁵⁷⁸

En plena competencia con las anteriores, en el salón para bailes del balneario de Las Arenas tocaba un sexteto diariamente los días de verano¹⁵⁷⁹ mientras que en el núcleo poblacional del interior más allá de la alineación costera, agrupaciones musicales particulares como "La Armonía" o "La Unión Artística" se repartían para amenizar también jueves y domingos¹⁵⁸⁰. Por su parte, otra banda de música mucho más discreta

1574- *N.B.* (13-VIII-1884), (17-VIII-1885).

1575- *N.B.* (12-VIII-1887) y (5-VIII-1894).

1576- *N.B.* (5-V-1894).

1577- XX.: "Fallecimiento de un veterano ejemplar", en *Pensamiento Navarro* (24-III-1946).

1578- *N.B.* (16-VIII-1883).

1579- *N.B.* (22-VI-1880).

1580- *N.B.* (24-VI-1880) y ((21-VII-1880).

como era la propia del Municipio de Getxo tocaba en Algorta siempre en verano¹⁵⁸¹; una descripción de la misma algo más tardía es la siguiente:

"Getxo tiene una banda modestísima, dos días por semana y durante el estío ameniza las veladas, los bailes y anima los paseos. La dirige D. Román Birati? músico muy entendido y laborioso. Por dimisión espontánea de dicho señor quedó vacante esa plaza y hoy la ocupa D Millán Armero, persona perita, enérgica y activa. El Ayuntamiento sostiene la banda. Carece ella de algunos instrumentos (de 4 cuando menos que son de urgencia) y de dos buenos tañedores de cornetín. La subvención que el Municipio dispensa a la banda actual, no basta a cubrir ese doble vacío... Suprimirla no procede y mejorarla es discreto. Representa ella un aliciente para la colonia veraniega y un verdadero interés de recreo y de utilidad material a favor de todo el pueblo."¹⁵⁸²

Estamos hablando de repertorios de cinco o seis piezas interpretados por pequeñas agrupaciones con instrumentos de metal que podían alargar un vals o la jota final más de veinte minutos en veladas para entretenimiento estacional. Pero las noticias sobre los amenizadores autónomos en los tres municipios ya habían empezado a descollar en la década anterior de los noventa circunscritos a las fiestas patronales o a romerías puntuales como la de Santa Ana de Lamiako y su repetición¹⁵⁸³. Un extensísimo texto de 1892 que recortamos presentaba el papel de estos músicos por cuenta propia en Algorta en estos términos:

"Más tarde todos se reúnen en la campa. Allí reina el bullicio honesto, y los esparcimientos sin camorra; se dan la mano ricos, medianos y pobres, todos se codean, y confraternizan en mucho; que la democracia en las costumbres aún no ha desaparecido por completo de la Vasconia española. De algún tiempo a esta parte organillos y acordeones, malos de suyo, y puestos en manos inhábiles, del lado de violines y guitarras peores, si cabe, y en encomienda de tañedores pésimos, han venido a usurpar al tamboril y al *txistu* la soberanía plena, que de edades remotas ejercieran ellos en los bailes. Las charangas no les hacen tanta ofensa porque bien se les alcanza que sus tocatas e instrumentos determinan un verdadero progreso en el arte; modestia y transacción son esas que yo les aplaudo. La Banda de Algorta cumplió en ese día su cometido, hasta que terminó la quema de vistosos sencillos fuegos artificiales."¹⁵⁸⁴

Podemos seguir recorriendo Bizkaia en el sentido horario en búsqueda de los primeros elementos indicadores de la nueva manera de articular el baile que se muestran, en general, abarloados a la banda de música. Sin ser grandes agrupaciones fueron suficientes como para cumplir las expectativas populares en fiestas patronales nativas y

1581- *N.B.* (24-VII-1880).

1582- RUIZ DE LA PEÑA, Francisco: "Las Bandas de música", en *N.B.* (2-VII-1894).

1583- Portugalete: *N.B.* (24-VII-1893), (13-VIII-1894); Santa Ana de Lamiako: *N.B.* (28-VII-1895) y extensamente en *El Nervión* (27-VII-1899).

1584- RUIZ DE LA PEÑA, Francisco: "La romería de San Ignacio de Algorta", en *N.B.* (12-VIII-1892).

en pueblos de los alrededores como sucedió con las de Plentzia (1895), Desierto (BM denominada "Aurrera" (1895), o la de Mungia en donde no la hubo hasta bien entrado el siglo XX. El Txorierrri fue uno de sus espacios de mercado para todas ellas. La proximidad a Bilbao de los pequeños pueblos de este valle del Asua, hizo que sus romerías entraran a formar parte bien temprano del calendario del segundo circuito de fiestas a no perder por los aficionados de las clases populares de la Villa mientras que otras como la de Butrón quedaban rezagadas por caer más a desmano¹⁵⁸⁵. Dos líneas de trenes distintas las hicieron accesibles en 1895: la de Bilbao-Lezama y la de Lutzana-Mungia este último en combinación con el Bilbao-Plentzia (1887). Pero, en sí mismo, acudir andando por el portillo de Santo Domingo o por el monte Banderas eran muy del gusto de todas las cuadrillas con estos intereses y se jalonaban con oportunas paradas en los chacolís de las cuestas de Begoña y Deustu.

Entre todas estas romerías siempre destacaron en preferencias las de Sondika seguidas por las de Lezama. La popularidad de la romería de Sondika hizo que ya en 1880 los Campos Elíseos de Bilbao cerraran por falta de público¹⁵⁸⁶. Aunque centradas en el entorno del solsticio de San Juan, pasado el año 1910 adquirieron una periodicidad casi dominical en la estación cálida. Que se sepa, a ellas ya se habían incorporado los "corros de ciegos" en fecha tan temprana como 1886 y banda de música en 1894 conformando una romería multiagentes con todos los aditamentos que sirvió de remoción en todo el contorno como ejemplo para usuarios, músicos e instituciones. A continuación insertamos citas de tres momentos distintos de la misma 1894, 1899 y 1912:

"Gran romería en Sondika. El domingo próximo festividad de San Juan se celebrará en la magnífica campa de Sondika una gran romería a cuyo efecto se ha contratado a una sección de la banda de música Santa Cecilia de Bilbao la cual en unión de la de tamborileros,orros de ciegos y dulzainas animará aquel pintoresco sitio. Con todos estos atractivos es de suponer que se la romería que se prepara ha de hallarse muy concurrida como siempre. Por lo tanto, el que quiera divertirse bien y convenientemente que acuda a Sondika."¹⁵⁸⁷

"Promete este año estar muy animada la clásica romería de San Juan en Sondika. Habrá por la mañana solemne función religiosa en la que tomarán parte varios orfeonistas de Bilbao cantando una escogida misa, a la salida habrá novillo ensogado. El Ayuntamiento tiene contratadas dos bandas de música que harán las delicias de las lindas costureras y aficionados a Terpsícore que asiduamente acuden a lucir sus habilidades a aquella anchurosa campa poblada ya de copudos tilos y acacias. Esto, unido a los atractivos que ofrece aquella deliciosa cuenca de *txorierrikos* a lo confortables de los puestos de comida que en Asua se instalan y que de antiguo gozan de tan merecida fama por la bondad de sus gran[des y] escogidos platos y su gran economía hará que la romería se vea tan

1585- Romería de Butrón por las "Magdalenas" de Plentzia, en *N.B.* (24-VII-1992).

1586- *N.B.* (28-VI-1880).

1587- *N.B.* (21- VI-1894).

frecuentada como en anteriores años. Además, este año ofrécese la novedad de los premios que se concederán a las dos primeras choznas que por lo vistoso de su instalación, mejor y mayor surtido de más selectos chacolís y refrescos de todo género que prometen, estimulará más que otros años para que los aficionados a estas higiénicas expansiones se dirijan a los coches del ferrocarril y tranvía."¹⁵⁸⁸

"La romería [de Sondika] fue amenizada por una banda de música y un sinfín de "corros de ciegos", la mayoría de cuyos individuos, afortunadamente para ellos, tienen más vista que un lince."¹⁵⁸⁹

Ya dijimos en otro lugar que en poblaciones de más entidad como Bermeo, Galdakao, Gernika, Lekeitio, o Durango se crearon dos bandas de música, la de adscripción carlista y la liberal pero, dada la imposibilidad de que subsistieran mucho tiempo por falta de elementos para completarlas, fueron confluyendo sus músicos a medida que los ayuntamientos se iban responsabilizando de mantener una estructura de ese tipo por el bien del pueblo. En ninguno de los lugares mencionados se llegó a articular romería dominical hasta los años treinta del siglo XX salvo en el caso excepcional de Durango. Merece la pena que nos detengamos allí pero para ello antes conviene rescatar lo que sucedió en el vector que lo une con Bilbao, la cuenca del Ibaizabal.



Fig. 208

Si desde Bilbao ascendemos contracorriente por el río la primera población con la que topamos atravesando el "puente nuevo"¹⁵⁹⁰ de Bolueta es Basauri (Fig. 209A y B). A comienzos del siglo XX su núcleo histórico de San Miguel iba cediendo al de Arizgoiti la preeminencia en el municipio debido a que su mayor dinamismo industrial y urbanístico hacía que convergiera hacia él la mayor parte del vecindario. Su Banda Municipal de música fue creada hacia 1906¹⁵⁹¹ pero con anterioridad ya acudía la de

1588- *N.B.* (23-VI-1899).

1589- *El Liberal* (31-VII-1912).

1590- Inclito lugar cuyas parras daban sombra al vórtice que destilaba la sabiduría universal según una antigua bilbainada.

1591- Ayuntamiento San Miguel Basauri. 15.121, 1906 "Adquisición y mantenimiento de instrumentos de música".

Galdakao a amenizar las fiestas locales. La encomiada y participada tradición festiva de Basauri que las líneas ferroviarias del Bilbao-Miranda (1864) y del Central de Bizkaia (1882) viabilizaron, consolidó en su aprisco todas las novedades musicales posibles a comienzos del siglo XX en un intento por mantener la ventaja frente a la emergente Galdakao. De tal manera se adaptó a los nuevos tiempos que repitió el modelo casillero con bastante precisión.

Hacia 1910 su romería era dominical y ensamblaba a todos los agentes musicales, banda, tamborileros, rondalla, manubrios, acordeones y guitarras más toda la batería restauradora de choznas, impuestos y designación de emplazamientos. Incluso versionaba la patológica polémica de ciegos y habilitados de La Casilla en un *remake* de amenizadores locales contra foráneos; los primeros recelaban de los últimos y protestaban argumentando que acudían a quitarles el pan sin querer reconocer que los venidos de fuera habían sido quienes tiraran primero del carro¹⁵⁹². Estas dominicales y su capacidad de convocatoria en el entorno perduraron hasta bastantes años después de pasada la guerra civil de 1936.

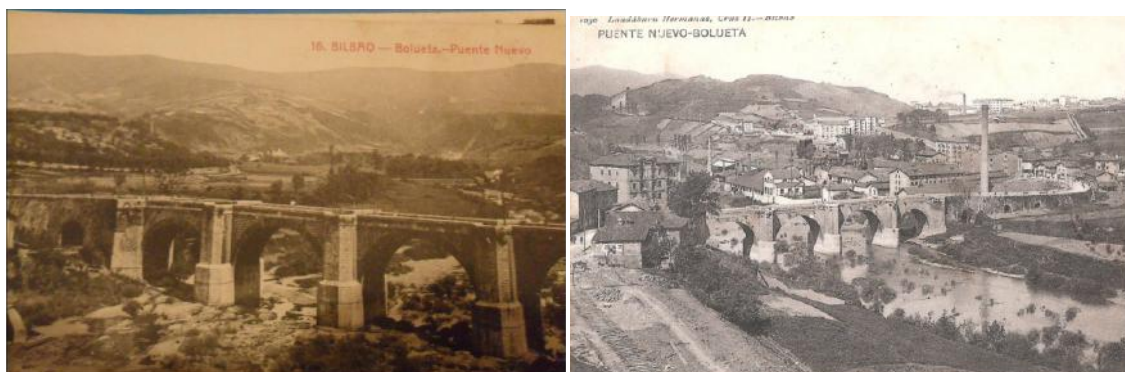


Fig. 209

A muy pocos kilómetros de distancia de Basauri y sin perderse de vista, algo más arriba en lo que en su día fue feraz vega y ya para entonces cuajada de fábricas, estaba y está Galdakao. Su afincamiento como encrucijada de ríos hacia las montañas vizcaínas, bien de Durangaldea o de Arratia, sus terrazas cuaternarias soleadas, algunas minas y sus montes boscosos facilitaron que allí se instalara la fábrica de dinamita (1872 y 1886) fundamental en la restitución económica del municipio. Fruto de una costumbre que venía de años atrás, en la última década del s. XIX dos bandas particulares locales pugnaban por la animación festiva del pueblo; una llevaba el nombre de "*Gazteenak*" y la otra "*Lazpiur*" que respondían, sin temor a equivocarnos, al repetido binomio inspiración carlista y liberal.¹⁵⁹³

1592- Ayuntamiento de San Miguel de Basauri. 17.385, 1917-1923 "Puestos y corros en las Plazas Públicas". En varios de los pliegos de este expediente aparecen Eustaquio López y Agustín Míguez, acordeonistas, que fueron quienes impulsaron la creación de la romería dominical de Zorroza en 1914.

1593- Según *N.B.* (17-IX-1881), la banda de música de Areatza animó las fiestas de Galdakao ese año. De los inicios de las bandas del pueblo se dan datos en AHDB. Fondo Municipal, Galdakao. 11.704, 1889-1908.

Así mismo, un considerable número de vecinos se alistó en las filas de los músicos ambulantes algo que se dio en Galdakao especialmente pronto y, por citar un ejemplo, la información de que los acordeonistas de este lugar fueron de los mejores de comienzos de siglo la recogimos en el trabajo de campo de tres fuentes solventes bien dispares¹⁵⁹⁴. Esta abundancia ha quedado corroborada por una copiosa lista de ejecutantes extraídos de las fuentes documentales por su relación contractual con el Ayuntamiento.

De resultas de todo ello las romerías dominicales fueron madrugadoras en Galdakao y antes de 1910 ya alternaban en ellas la banda "De la dinamita" (como se conoció popularmente en toda la comarca a *Gazteenak*) del director Domingo Egileor, el tamborilero, la rondalla local y una pléyade de acordeonistas y dulzaineros¹⁵⁹⁵. Esta pléyade y los disturbios que ocasionaba en el directo en colaboración con las oscilaciones en las economías de la fiesta obligaron a un nuevo reajuste del sistema con la creación de las plazas en exclusiva tema al que en breve le hincaremos el diente.



Fig. 210

La Banda de música de Amorebieta- Etxano (Fig. 210A) se creó pasada la primera década del siglo XX bajo la batuta de Nemesio Bikandi aunque desde mucho tiempo atrás ya se venían contratando las de otros pueblos para unas fiestas en las que los corros de ciegos con guitarras venían siendo habituales. A la banda le correspondieron las funciones habituales de amenizar las fiestas patronales y otros actos de representación pero hasta que esa iniciativa llegó a cuajar, en la primera quincena del siglo XX el personaje de más entidad musical del pueblo fue el tamborilero Gregorio Bidegain (Amorebieta-Etxano, 1875 -¿?) toda una celebridad de la época al estar encargado de sonorizar el baile por antonomasia y ser contratado, a la vez, en multitud de lugares de Bizkaia (ya ha sido mencionado al hablar de Igorre en el Valle de Arratia).¹⁵⁹⁶

1594- Todos ellos fueron acordeonistas y los dos primeros punteros: Rufino Arrola (Mungia, 1909-1996), Pedro Sodupe "Gelatxo" (Elgoibar, 1888-1953), escuchado y transmitido por su hijo Manuel Sodupe "Gelatxo" (Elgoibar, 1928-2012), Benantzio Idiazabal (Mendata, 1922 -?).

1595- AHDB. Fondo Municipal, Galdakao. Exp. 11.707, 1912 "Provisión de la plaza de tamborilero y Animación de las romerías".

1596- Habiéndolo en plantilla, la contratación de tamborileros de prestigio para ocasiones especiales no fue un caso muy habitual porque suponía un cierto descrédito

Se ha de decir que Amorebieta-Etxano no fue un municipio muy populoso (cerca de 4.000 personas entre 1910 y 1920) pero sí extenso y abundante en barrios como Berna, Bernagoitia, Ergoien, Euba, Larrea, Orobios, San Miguel, Etxano, Erkoles,..., que con su circuito de fiestas onomásticas cumplieron sobradamente la inexistencia de una romería dominical central. El acordeonista más antiguo del pueblo, profesor no académico y modelo a imitar por muchos de la siguiente generación fue Marcelino Rodríguez (Bilbao, 1883-1942) que aunando sinergias musicales tocaba en la banda de música y fuera de ella cubría la demanda periférica satisfactoriamente.¹⁵⁹⁷

En Durango el panorama era muy diferente por concentrar la mayor parte de su población en el núcleo urbano oscilando entre las 5 y 6.000 personas entre 1910 y 1920 con una dedicación a las fundiciones y fábricas de tejidos. Tras un consumo histórico de bandas de música foráneas en sus fiestas¹⁵⁹⁸, se fundaron dos locales hacia 1892. Una fue la denominada "Juventud Duranguesa" de afinidad tradicionalista y la otra "La Amistad" ("los Rabacholistas"¹⁵⁹⁹), liberal, con Felipe Inurrieta dirigiendo la primera y Bartolomé Ercilla la segunda. A esta última pertenecieron los miembros de la familia Corto músicos muy populares en su tiempo en el ambiente musical de las bandas de música del bajo Nervión de los que se ha hablado en otro lugar. Hasta su unificación entrado el siglo XX las dos bandas duranguesas mantuvieron una activa tensión presencial en la Villa lo que dio origen a una abundante oferta musical desde su creación y a un municipio altamente sonorizado con pasacalles, fiestas de santa Cecilia, estudiantinas fracciones de las bandas por carnaval, etc., todo ello implementados por tamborileros, el Orfeón Durangués (1893), las capillas musicales de Santa María y Santa Ana, combos musicales de los colegios de la Villa, programaciones ocasionales de teatro lírico, acordeonistas y dulzaineros.

Una vez contemplado el inmediato sustrato musical durangués, abordar la instauración de la romería dominical requiere añadir dos condimentos importantes más: la casuística

para el local. Lógicamente, era una manera de revalorizar las fiestas si no se manejaba un gran presupuesto. Para paliar esta dificultad se solía echar mano de músicos populares estimados que estuvieran de gira como en el caso de los dulzaineros de Estella. Bidegain aparece contratado en Basauri *N.B.* (29-IX-1898), en Igorre varios años, y ganador del concurso de las Fiestas Euskaras de Bilbao como solista y retador de encuentros posteriores *N.B.* (8 y 24-IX-1896). Otro tamborilero de prestigio por la "Margen izquierda" y Encartaciones fue Cubas: en Bengolea *N.B.* (29-VII-1898); en Burtzeña *N.B.* (8-IX-1898); en La Cuadra *N.B.* (28-VI-1899), etc.

1597- Trabajo de campo 1983. Entrevista a sus hijas en Amorebieta-Etxano.

1598- En 1880 fue contratada la del Regimiento de Toledo destacado por la zona, *N.B.* (17-VI-1880). En 1887 la "Unión Artística" de Bilbao, *N.B.* (12-VI-1887). En 1888 la "Santa Cecilia" también de Bilbao, *N.B.* (6 y 13-VI-1888). Aun teniendo las suyas en Durango, más tarde seguirían contratando bandas ajenas como con la Banda Municipal de Eibar, *N.B.* (18-VI-1895) y (14-VI-1899), la Banda de Zumarraga, *N.B.* (2-IX-1896), o "La Lira" de Barakaldo, *N.B.* (23-VII-1899).

1599- François Claude Koëningstein "Rabachol" (Saint-Chamond, 1859-1892), se hizo tristemente célebre por sus atentados selectivos y militancia cercana al anarquismo. Antes de ello fue acordeonista por la región de Loire, Francia.

de la romería de los Santos Antonios en el santuario de Urkiola y el despliegue de la de San Blas ambos en el colindante municipio de Abadiño. Respecto de la primera y sin irnos al pasado lejano¹⁶⁰⁰, señalaremos que con antelación a 1882 en que aún no prestaba servicio el ferrocarril, esta celebración ya venía congregando multitudes el día de la onomástica veraniega (13-VI) y bastante menos en la invernal (17-I) en Durango. Además, el Santuario era destino de peregrinaciones a pie concertadas expreso desde muchos otros municipios vizcaínos, alaveses y guipuzcoanos como, por ejemplo, los de Arratia tras la siembra del maíz en los campos.¹⁶⁰¹

Un magnetismo atávico atraía a más de 6.000 romeros y catapultaba todo tipo de regocijos profanos a las inmediaciones del Santuario como en tantos otros lugares de peregrinación famosos de Occidente. Tras la devoción, la música y el baile ocupaban un lugar destacado junto a la comensalidad y a los tenderetes de quincalla, aparellaje agrario y ganados (Fig. 128, 211, 223, 227 y 242). Aunándolas con sendas citas en las que nos extendimos en otros lugares sobre esta romería de 1889 y 1899¹⁶⁰² incorporamos ahora al texto dos visiones más separadas entre sí veinte años; son coincidentes en aspectos descriptivos pero diametralmente opuestas en su intención vital. La primera de Pedro Vicente en el N.B. de 1892, expresa en palabras la percepción de alguien que la vivió desde dentro:

"Una vez en el lugar anhelado, cuidábamos primeramente de visitar el templo objeto de tanta visita, oíamos fervorosamente la misa y después todo el día era para destinarlo a correrías. Bailábamos desmesuradamente, cual trompas. De nuestro rostro caía un copioso sudor. Nuestras piernas se agitaban, se movían con la rapidez de un volante eléctrico. Nuestros dedos producían un castaño, que el fuego más nutrido de una guerrilla no llegaría a igualar. En fin, que nuestro ánimo y contento era tanto, que aquellos momentos constituyen unos preciosos ratos, quizás los más felices de nuestra vida. Después de tan activos ejercicios, como es natural, sentíamos hambre. Esta se satisfacía en una de las muchas choznas o puestos de comidas ad hoc allí instaladas para satisfacción de esa necesidad. La comida allí servida podría ser la que se quisiera. Tal era nuestro apetito que solo mucho después de la mitad del menú podíanse contar residuos. Después del consabido café que también allí se servía y sigue sirviéndose, la indispensable copita, para quien gustaba de espirituosos licores, y correspondiente tabaco, teníamos nuevamente en disposición de danzar con mayor ardor, si cabe, que en un principio.

1600- Para ello se puede consultar VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del multiseccular Santuario de los Santos Antonios de Urkiola*. Montepío Diocesano, Vitoria, 1932. El evento que rodeó la colocación de la primera piedra del edificio actual puede revisarse en N.B. (11-VI-1899) y se dio por "concluido" en 1915.

1601- Una vez iniciado el funcionamiento del Ferrocarril Central de Bizkaia en 1883 el concurso de gentes se incrementó substancialmente, N.B. (13-VI-1883).

1602- GUERRA, Juan Carlos: "La romería de San Antonio", en *Euskal-Erria* (T 20, 1889), cita completa en Cap. II, 2.2.2.3. *Fuentes para una cronología del acordeón. Siglo XIX*. También VERA FAJARDO: (1899), citado un poco más extensamente en Cap. III, 3.4.10. Organillos, Gramófonos y >Gramolas.

Así se hacía, y las primeras horas de la tarde se deslizaban triscando al sonido de las peculiares y características guitarras y bandurrias, y del clásico tamboril. *Aurrera mutillak*. Sucesivamente suspendíamos el *ariñ ariñ* para despedirnos del lugar con el grande *Aurresku* y *Atzezku* bailado por numerosos amigos acompañados de *ederras neskatillak*, hermosas aldeanas, que acaso solo aquella vez en la vida nos tendían, sus callosas limpias manos y dignificadas con el noble y honrado trabajo del cultivo de los campos, haciendo todas proezas de desenvoltura, gracias en los movimientos del cuerpo y agilidad en las piernas."¹⁶⁰³

Seguidamente las de un observador con un vidrio de estrecho tamiz en las gafas y tono muy dispar. En 1912, Txomin Aguirre (Ondarru, 1864-1920) describía todo ese universo colorista y el panorama de comunión entre juventud y acordeón en la romería de Urkiola fijándose más en lo sombrío que en lo brillante al no poder sustraerse a cargarlo con su moralina particular desde posturas religiosas integristas. Subrayaremos también un punto importante, por primera vez aparece asociada a la guitarra y al acordeón una determinada manera de estar y de hacer el baile pero entendemos que cargaba las tintas al describir los comportamientos de los participantes extremados en desmesura. Entresacamos lo relacionado con música y baile:

*"Dana batera esateko, eguzkia jaikitzen danetik lotara dijoan arteraño, alderdi guztietan ikusi ta entzun litezke, naspillaturik, nagusi jaunak, maizter txikiak, etxeko andreak, neska gazteak, mutil eroak, lurbarrukoak, itxasgizonak; usai-belarrak eta eliz-kandelak, krabelin sortak eta opil mordoak, eskeak eta eskeintzeak, algarak eta txilioak, otoitzak eta irrintziak, arrenak eta Aurreskoak, tontuna, panderoa, guitarra ta filarmonika. Bai, guitarra ere bai, filarmónica ere bai. Egun orretan eztira danak Urkiolara Doneagatik joaten: gazte asko jan emanaren usaiak eta jolasaren durundiak jasotzen ditu mendiraño, ta orrelakoak Donearen oroimenik eztaukate, jaiak da oientzat ere Garagarrillaren amairugarrena, baño urdall-jaia, jantzi berriak eta buru arroak erakusteko ereti ona, jaikika trisketan egiteko aroa, txorakeri, nasaikeri, astakerietan ibiltzeko egunik egokiena. Orrelakoentzat jotzen dituzte guitarra-filarmonikak, txorakerien laguntzarako astakerien indargarritzat."*¹⁶⁰⁴

1603- PEDRO VICENTE: "De romería. Recuerdos de Urquiola", en *N.B.* (1-VII-1892).

1604- AGUIRRE BADIOLA, Domingo: "Itxaromendi", en *Garoa*. Arantzatzuko Frantziskotar Argitalaria, Donostia, 1996 (1912), p. 158: "Dicho todo junto, desde que sale el sol hasta que se va a dormir pueden verse y oírse mezclados por todas partes señores y criados, señoras, doncellas y jóvenes alocados, hombres de mar y de tierra adentro; plantas aromáticas y cirios de iglesia, ramos de claveles y pilas de panes, gritos y cohetes, oraciones e *irrintzis*, rogativas y *aurreskus*, tamboril, pandero, guitarra y acordeón. Ambos, sí, guitarra y acordeón. Es un día en el que no todos van a Urkiola por el Santo. Lo que les lleva hasta el monte es el rumor del juego y las ganas de comer bien, y esos no se acuerdan del Santo. Para ellos el trece de junio también es fiesta pero para festejar al estómago, una buena ocasión de mostrarse con ropas nuevas y envanecimiento, tiempo de castañetear saltando, es decir, el día más apropiado para las



Fig. 211

La mayoría de esos amenizadores regresaban prestos a Durango porque desde el atardecer proseguía en la plaza del Ezkurdi la romería con banda y muchos más músicos, sobre todo ciegos que se habían abstenido de ascender al santuario. Allí podía uno mezclarse con "la marabunta... y el estruendo de guitarras, tamboriles, zarrabetes y panderos"¹⁶⁰⁵ o aprovechar el tiempo al estilo de Ladislao Velasco: "valseábamos hasta la hora de la partida del tren"¹⁶⁰⁶. La oferta de ocio podía completarse con muchas otras atracciones como:

"Fuegos artificiales, partidos de pelota, cucañas, carreras en sacos, feria de ganados, peleas de carneros, y otros. El Orfeón Durangués, dirigido por el señor Arbulo y compuesto de 90 individuos, tomará también parte en las fiestas."¹⁶⁰⁷

Desde una óptica parecida, añadía densidad y ambiente a la decisión de instaurar una romería dominical en Durango el precedente de la de San Blas de Abadiño (2-II). Sus vecinos compartían el mismo referente de la fiesta de Urkiola y desde hacía un tiempo habían articulado un ciclo festivo inusitado insensibles a la crudeza invernal:

"En Abadiño se ha notado gran animación en las tardes [festivas] en la romería que desde el día de la Concepción se celebra hasta transcurridos los día de San Blas."¹⁶⁰⁸



Fig. 212

tonterías, las burredas y la lascivia. Para ellos tocan las guitarras y acordeones, para apoyarles en las locuras, para reforzarles en sus insensateces". (Traducción del autor).

1605- GOICOECHEA, Sabino "Argos" en *N.B.* (13 y 17-VI-1880).

1606- VELASCO, Ladislao: "Romerías vascongadas: San Antonio de Urquiola", en *N.B.* (29-VI-1885).

1607- *N.B.* (25-V-1890).

1608- *N.B.* (28-XII-1896).

La importantísima fiesta y feria de ganados de San Blas (Fig. 212) ya entonces atraía todo tipo de músicos ambulantes y de actividades sociales de salón para todos los sectores de la Anteiglesia como resaltan las dos citas siguientes de 1893:

"La romería de San Blas estuvo ayer animadísima y muy concurrida: había muchos y buenos corros de baile en la plaza en los que lucían su asombrosa agilidad infinidad de jóvenes de uno y otro sexo que proporcionaban el sustento a ciegos y no ciegos que manejaban perfectamente diferentes instrumentos. Además había ferial".

"San Blas, Abadino. En el salón de Velar... teatro de aficionados; terminó la función con un baile chino por la compañía. Orquesta formada por los hijos de Velar al violín y a la flauta con Ercilla al piano. Llamó la atención la bonita Jota que ejecutaron dichos señores acompañados a la pandereta por el Sr. Lloret."¹⁶⁰⁹

Tantos incentivos parece que aliviaron las reticencias a expandir las romerías en el Cabildo de Durango haciéndolas dominicales y adecuándolas con los tamborileros de la casa, con músicos ambulantes y con alternancia de sus bandas locales en 1894. Faltaba la guinda de los asistentes que darían distinción e ingresos, previsiblemente:

"Durango. Algunos concejales parece que abrigan la idea de que la música amenice el paseo en las tardes de los días festivos hasta el toque del Ángelus con el plausible objeto de que las varias personas que nos visitan procedentes de los establecimientos de baños de Zaldibar y Elorrio pasen agradablemente las horas que permanezcan en esta villa a la vez que la juventud se divierte. Supongo que el Ayuntamiento tomará en consideración la referida idea teniendo en cuenta el beneficio que de llevarse a efecto reportará al vecindario."¹⁶¹⁰

Efectivamente, la idea se puso en práctica y abundan los números del Noticiero Bilbaíno del año 1894 y del 1896, por poner ejemplos, que recogen muchas noticias de estas dominicales con otros sonorizadores ocasionales como los punteros Gaiteros de Estella. Igualmente ocurría en 1898 en que se citaban los pianos de manubrio y a los afortunados visitantes del Balneario de Zaldibar con su glamur y sus carruajes. La parafernalia festiva de la plaza de Ezkurdi carecía de una ambientación más convincente para acogerlos y es por ello que en 1902 se construyó el kiosco pertinente. Damos por hecho que las dominicales duranguesas tuvieron las consabidas evoluciones que conviene presuponer a lo que se prolonga en el tiempo aunque gracias al trabajo de campo de los años ochenta, recogimos muchas informaciones sobre ellas del periodo

1609- *N.B.* (4 y 5-II-1893). Un estudio de esta fiesta centrado en los años veinte del siglo XX y más concienzudamente en los músicos amenizadores puede consultarse en BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2014) pp. 89-109.

1610- *N.B.* (26-VII-1894).

1915-1936 de boca de músicos y bailarines que habían acudido presurosos a cumplir estos otros preceptos de los días feriados en ellas.¹⁶¹¹

Retrocedemos unos kilómetros y en esa vuelta a Bizkaia que estamos dando a través de la indagación sobre su red de romerías a comienzos del siglo XX nos aproximamos al Valle de Arratia sobre el que se ha aportado una investigación extensiva en el capítulo precedente. Para no dejar un vacío en esta sección resumimos lo que allí se dijo señalando que en Areatza funcionó una de las bandas de música más antiguas del territorio vizcaíno en consonancia con su balneario.

Es precisamente con esa banda particular que se implantó en 1898 una romería dominical veraniega apoyada por los tamborileros del pueblo que duró poco tiempo¹⁶¹². Algunas de las dificultades soberanas para mantener una estructura musical de este tipo prolongadamente en el tiempo fue el escaso número de vecinos del Valle hábiles en el manejo de instrumentos de viento y los presupuestos conservadores y tradicionalistas de sus dirigentes.

Contenciosos entre Zeanuri y Areatza a cuenta de la banda de música destapan la fuerte presión de los Cabildos sometiendo a un control férreo el baile popular e impidiendo cualquier conato de apertura¹⁶¹³. A comienzos de los años veinte se dio una experiencia multiagentes en Igorre en fiestas patronales del municipio en el que había muchos nativos y veraneantes aficionados a la música de banda que impelían a contratar una casi todos los años. A la banda y tamborilero se les añadió el acordeonista o dulzainero con el que también tenían contrato anual y tres corros más repartidos por dos escenarios del pueblo como caso insólito¹⁶¹⁴. La abundancia de estos músicos populares que tocaban en pequeños grupetos en Arratia hizo posible que en casi todos sus pueblos llegara a haber romería dominical de 1920 en adelante solo que el modelo de organización del baile pertenece a la variedad estructural que analizamos seguidamente.

La Subasta de Plazas

El precedente funcional inmediato que abocó a la "subasta de plaza" de nuevo cuño fue la desafeción del tamborilero como vicario amenizador del baile público respecto del poder municipal. Bizkaia es un territorio pequeño y Bilbao un referente con magnitud suficiente como para que en cualquier cabildo se supiera cómo venía regulándose el baile de La Casilla, el de Deustu, Basauri o Galdakao, y la aceptación popular de dicho modelo. Debido a ello, conscientes de la medida de sus posibilidades pero empeñados en corresponder a la demanda de otro tipo de músicos y repertorios más populares, algunos municipios comenzaron a contratar acordeonistas o dulzaineros con sus acompañantes, con el doble objetivo diáfano de que no cundiera la desbandada de la

1611- BERGUICES, Aingeru: Dos siglos de música culta y tradicional en el duranguésado 1800-1986. Edición del autor, Durango, 1986.

1612- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro Actas nº 166 (1897-1907), Sesión 15-V-1898.

1613- AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro Actas nº 209, Sesión 20-VIII-1903; Ídem nº 208, Sesión 23-VII-1910; Expedientes 125/9 y 125/10 de 1908.

1614- Ayuntamiento Igorre. Libro Actas (1916-1925), Sesión 12-VIII-1925.

juventud local de sus plazas huyendo hacia pueblos vecinos con los consiguientes riesgos de amplio espectro y pérdidas económicas previsibles.

En este tenor se ha de encuadrar el contrato del acordeonista Victoriano de Ibarrechebea de Galdakao por el Ayuntamiento de Igorre para las fiestas de Pascua de 1912 primero del que tenemos noticia puntual¹⁶¹⁵. En el otro extremo y del mismo año tenemos la prohibición de la Corporación Municipal de Elorrio (de tendencia tradicionalista) a que el vecino y acordeonista Francisco Errasti tocara porque afirmaban que con él se "baila(ba) al agarrao" lo que generó todo un proceso judicial del que destacamos la argumentación esgrimida por el lado del Municipio ante el Gobernador Civil:

"En las ordenanzas municipales vigentes en aquella villa uno de sus artículos dice: No se permitirá otro corro alguno donde haya el del tamboril; las gaitas, guitarras, etc., necesitarán permiso de la autoridad local."¹⁶¹⁶

En Galdakao esta modalidad de contrato se instauró en 1914 acordando con Esteban Loroño (Galdakao 1867-?)¹⁶¹⁷, el corro en la Plaza de La Cruz todos los festivos del siguiente año al margen de que hubiera banda de música y tamborileros. En realidad, el Ayuntamiento se estaba asegurando un ingreso fijo y que por lo menos hubiera un acordeonista todos los domingos otorgándole a este la potestad de hacer de intermediario de otros músicos en una clara romería multiagentes. Las condiciones del contrato eran meridianamente claras a este respecto:

"1º Se establecen como base la cantidad de 200 Pesetas anuales que habrán de ser satisfechas en dos plazos, 30 de junio y 30 de noviembre del referido año.

4º Será obligación del contratista establecer durante las romerías los corros o bailes que considere necesarios la Alcaldía, bajo pena de 10 Pesetas por incumplimiento

1615- Ayuntamiento Igorre. Libro Actas (1908-1916), Sesión 21-III-1912. Pudo ayudar en la gestación de este temprano contrato la necesidad de cubrir con un músico (no tamborilero) el vacío y descontento generado ya que "por motivo de los desacatos cometidos por los dulzaineros de este pueblo y el de Dima que acuden a esta localidad desde hace bastante tiempo, [el Ayuntamiento] acordó se les prohíba tocar por las festividades", en Ídem, Sesión 31-VII-1910.

1616- AHDB. Fondo Administrativo. R 255/22, 1912. No es un caso aislado; hay otros más en los que los gobernadores sentenciaban a favor del acordeonista sin invadir competencias del alcalde: "No era ilegal tocar bailables" otra cosa es que en la legislación local se permitiera que hubiera amenizador.

1617- Este es uno de esos expedientes en los que es muy difícil asegurarse de que la persona que lo firma fuera un acordeonista y no un corredor de músicos. Esteban Loroño tuvo un hijo de nombre también Esteban que nació en 1895 y pudo ser acordeonista aunque por ser menor de edad hubiera estado obligado a firmar su padre como en el caso del contrato de Anastasio Arandia en: Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas (1915-1932), Sesión 30-I-1927, a quien sí conocimos. Los descendientes directos de Esteban Loroño no pudieron aclararnos la duda. En cualquier caso el ganador de la plaza en 1916 fue José Gezuruaga (Larrabetxu, 1890-1974) acordeonista de fama completamente acreditado.

5º También se obligará a admitir durante las romerías cobrando el impuesto a los tocadores que sean del pueblo ocupando el puesto que de acuerdo con el contratista se le indique.

7º Se prohíbe toda clase de bailes inmorales y si se contraviniese se impondrá un correctivo."¹⁶¹⁸

Más allá de este complejo caso, que no es el único en que al Ayuntamiento le convenía que el acordeonista fuera quien lidiara con sus pares, la razón que hemos comentado parece alzarse como filosofía principal de este sistema de regulación del baile: asegurarse un músico en la plaza del pueblo y evitar desavenencias. En algunas ocasiones a la hora de constituir estas subastas las Corporaciones municipales basaban su justificación en la voluntad de hacer desaparecer las fuertes controversias a que había dado lugar la posesión del presunto mejor lugar de la plaza entre los músicos cuando los corros de baile eran de libre elección, cosa imaginable porque la recaudación era función directa de la ubicación.

Evidentemente, la recogida de información para reconstruir el proceso de implantación de la romería de plaza se vuelve ardua labor debido a la dispersión de la información por archivos municipales y a la lejanía en el tiempo, una vez más. Con datos que vamos bombeando de Libros de Actas e informaciones de fuentes orales rescatadas a músicos hace décadas desaparecidos hemos confeccionado una mínima lista que abarca muchos de los vientos de Bizkaia. En ella hacemos constar primero el año del que tenemos noticia fidedigna de que ya estaba constituida la plaza, luego el pueblo y el músico con su especialidad y procedencia:

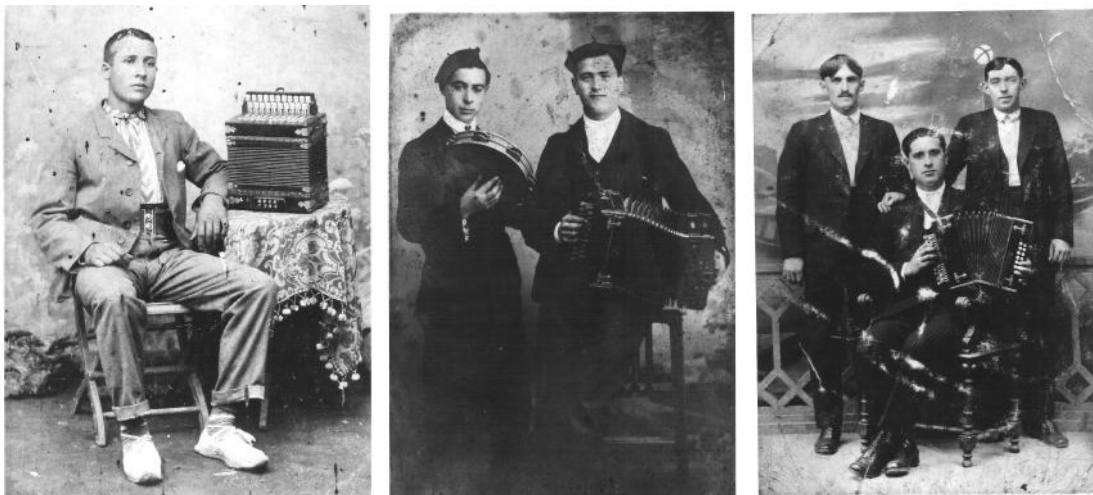


Fig. 213

En 1915, en Mañu se contrataba a Gregorio Abaroa acordeonista de Mañugoiko y tocaba en Nabarniz Ignazio Plaza Leniz acordeonista de Aulestia; en 1918 en Arrigorriaga el acordeonista era Sebastián Ruiz, 1918 en Mungia Bixente Gororstidi de Errigoiti, la plaza de Areatza era del dulzainero Gregorio Etxebarria de Zeanuri¹⁶¹⁹; en

1618- AHDB. Fondo Municipal, Galdakao. 11.784, 1914.

1619- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1918.

1920 animaba en Asua Francisco Ibarretxe acordeonista de Galdakao; en 1921, en Igorre lo hacía el dulzainero Francisco Otxandio del pueblo¹⁶²⁰; en 1922 en Artea había un dulzainero desconocido¹⁶²¹; la plaza de Zugastieta era para Serafín Aranzeta acordeonista de Oromiño (Iurreta); en Bakio el acordeonista era José Uriagereka de Barandika (Larrauri); en 1923 en Mallabia sonorizaba Modesto Sorozabal acordeonista de Indusiña; en 1924 en Lemoa tocaba Bonifacio Arandia, acordeonista de Igorre; en 1925 en Lezama estaba Rufino Arrola, acordeonista de Mungia; en 1928 en Errigoiti quien animaba era el acordeonista de la villa José Artetxe, etc.

Aún así y todo, en otros pueblos como Abanto y Ciérvana-Abanto Zierbena, Dima¹⁶²², Gernika, Markina, Xemein, Zeanuri, Zeberio,..., se mantuvo la versión del totum revolutum durante un número variable de años más sin mayores incidentes que periódicas solicitudes de rebaja de impuestos¹⁶²³ o compensaciones a músicos del pueblos vs. foráneos¹⁶²⁴ tropezando en las mismas piedras de toque de La Casilla de otros tiempos. Para participar era obligatorio el permiso del Alcalde y el pago de la cuota correspondiente, la vigilancia y cobro a los músicos competía al fiel, rol que a veces recaía en el mismo tamborilero.

Son varias las modalidades de subasta o *Erremate* de las que hemos tenido noticia, todas con una mecánica parecida. En realidad se pujaba con una cantidad por conseguir el puesto en exclusiva durante un año comprometiéndose de antemano a un calendario y horario. La aquiescencia se mostraba bien a mano alzada en pujas ascendentes o bien a viva voz en el tradicional estilo de "Prender y apagar la vela" que tanto valía para rematar órganos en el siglo XVIII en Nafarroa¹⁶²⁵ como para arreglar testamentos en Zeberio ese mismo siglo. Más modernamente fue adoptado el procedimiento de pujas bajo sobre cerrado concediéndose la plaza al mejor postor si reunía los requisitos de los pliegos de condiciones y le concedían un mínimo de confianza de que fueran a cumplirse en función de comportamientos anteriores.

Un trípode para la diversión bailada: III Casuística del baile al agarrado y su influencia en la expansión de la romería multiagentes

La expansión del modelo festivo novedoso con sus distintas variantes por Bizkaia no se produjo porque su sistema de regulación fuera más conveniente para músicos e

1620- Ayuntamiento Igorre. Libro Actas (1916-1925), Sesión 20-III-1921.

1621- AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro Actas nº 32, Sesión 28-V-1922.

1622- AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro Actas nº 21, Sesión 21-IV-1918 "Se permite tocar al dulzainero Guillermo Alberdi de Narea defiriendo a su deseo y sin retribución alguna".

1623- AHDB. Fondo Municipal, Abanto y Ciérbana-Abanto Zierbena. 500/15, 1914 "Exención de impuesto a tocadores de guitarra y acordeones en romerías por motivo de ceguera".

1624- AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro Actas nº 216, Sesión 1-III-1930: "Se acuerda fijar en 10 Pesetas cada permiso para tocar instrumentos que se conceda a los forasteros, y que a los del pueblo se les exima de este pago".

1625- SAGASETA TABERNA, Miguel Ángel: *Órganos de Navarra*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1985, p. 186

instituciones o porque las nuevas sonoridades de bandas, acordeones y demás encandilaran misteriosamente a la concurrencia. Imbricado consustancialmente con la oleada de afición al baile se guarnecía el desenvolvimiento de los géneros de danza por parejas sin ninguna duda. Pero para compensar tantas rémoras reaccionarias poco sigilosas en cuanto a denegar permisos se hizo necesario el respaldo de sectores con representación institucional incipiente aunque no comulgaran con una total adhesión ideológica. Nos queremos referir concretamente al socialismo como ocurría en el tardío caso comentado de Perezagua defendiendo la implantación de la dominical de Zorrotza en 1914 al justificarla en cuanto que era un derecho de expansión de los trabajadores.

No nos detendremos en analizar si en la concepción del tiempo de ocio que manejaban los teóricos del socialismo en el País Vasco de finales del siglo XIX y comienzos del XX cabían tesis proactivas hacia el baile pero nos tememos que como señalan otros estudiosos, estarían más involucrados en profundizar en cuestiones de adoctrinamiento e ideologización, comprensiblemente. Por el contrario, la conciliación con los aspectos lúdicos del movimiento y del contacto que promueve la danza participaba concomitantemente con la "nueva moral sexual" que se propugnaba desde el anarquismo español asumiendo el disfrute del placer de los cuerpos y el rechazo al católico sentido reproductor del sexo¹⁶²⁶. Pero la presencia del anarquismo en el País Vasco fue muy residual.

La potencialidad del baile ya era conocida por los eclesiásticos desde muy antiguo que, beligerantes con el asunto, lo proscribieron con descripciones satánicas y exceso de fárragos de consecuencias perturbadoras emanadas desde febriles fantasías personales. Denotando esta contumacia es que haya sobre este respecto mucho comentario historiográfico pero nada sistemático que podamos citar más allá del consabido y manido catálogo de antros de pecado de Fray Bartolomé de Santa Teresa¹⁶²⁷. Sin embargo, intentando que los antecedentes no vuelen demasiado hacia el pasado, la atracción por el baile de parejas que como marea incontenible ya había seducido a una numerosa parte de la población urbana bilbaína de toda condición aún con cuarenta años de retraso respecto de otras ciudades como Barcelona, fue afectando y se expandió por el mundo rural vasco, Arratia incluida, a través de cauces variados.

Un escaparate bien surtido de ejemplos a imitar fue el teatro lírico con su influencia preponderante al ser un producto cultural de amplio consumo en capitales y más deslavazadamente en las cabezas comarcales. En lo local, junto a Jotas y *Porrusaldas*, esos otros géneros musicales fueron promovidos y reproducidos por bandas y músicos ambulantes con sus repertorios de valsos, polkas, habaneras, mazurcas, chotis y pasodobles en romerías y bailes públicos. Basta echar un vistazo a los repertorios

1626- NASH, M.: "La reforma sexual en el anarquismo español", en HOFFMAN, B., JAON I TOUS, P. & TIEZ, M. (Eds.): *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Iberoamericana, Madrid, 1995.

1627- SANTA TERESA, Fray Bartolomé de, *Euscal errijetako olgueeta ta dantzen neurrizco-gatz-ozpindua*. Hordago, Donostia, 1978 [1816]. De vez en cuando se colaban artículos ñoños en el Noticiero en contra de los bailes de parejas con dosis excesivas de moralina como X.: "El baile de inocentes", en *N.B.* (1-I-1893).

plagados de bailables de los conciertos de las bandas que avanzaba la prensa, para descompensar la moderación pretendida por las Corporaciones locales de comienzos del siglo XX.

Así mismo, el ciclón asociacionista que repercutió en cada pueblo con Casinos y Sociedades Recreativas en general para disfrute particular de la clase media y en casos particulares para obreros como las Sociedades de Socorros, arrastró como simiente al viento el baile de parejas. Era costumbre que en sus salones se establecieran bailes periódicos con esos mismos repertorios como ya se comentó en otro lugar. Con la misma tónica pero en el purito agro, donde en el todavía immaculado paisaje se hallaban edificadas los Balnearios, las clases subalternas veían como los usuarios estacionales, sus referentes como sociedad exitosa, lo hacían diariamente con aires más sofisticados o a la moda: *bostones*, *foxtrots*, *lanceros*, *redowas*, *gallops*, *charlestons*, *cotillones*, *rigodones*, *contradanzas*, etc.¹⁶²⁸

Sin que sea un procedimiento novedoso, podemos hacer un seguimiento del avance geográfico asistemático del baile de parejas de la mano de sus prohibiciones y contenciosos asociados, anotando algunos de sus lances. Comenzaremos por un asunto ético. Todavía en 1882 los encopetados próceres de la beneficencia bilbaína mantenían una actitud hostil considerando contaminada la recaudación obtenida en el Salón Gayarre para un buen fin mediante unos medios que consideraba inadecuados:

"Baile. Hemos oído aunque no respondemos por completo de la exactitud de nuestras noticias que la Junta de la Casa de Misericordia no admitirá los productos del baile cuya celebración a beneficio del Asilo desautorizó en los periódicos y que la Junta del Hospital Civil es también contraria a la celebración del que ayer tuvo lugar a favor del piadoso establecimiento que dirige."¹⁶²⁹

En la zona rural vizcaína la primera cita que manejamos de impedimento a estas expansiones entrelazadas proviene de Amorebieta-Etxano, de sus fiestas del Carmen de 1883 amenizadas por la banda de música de Areatza habitual animadora en el pequeño balneario de su Villa:

1628- Todos ellos bailes de salón.

1629- *N.B.* (5 y 13-III-1882); hay más casos parecidos. Esta costumbre de organizar bailes con el pretexto benéfico venía repitiéndose habitualmente en Barcelona desde el fin de la invasión napoleónica (1809) sin que su Hospital, Junta de Caridad, Escuelas de ciegos y demás entidades humanitarias mostraran reparos o se rasgaran las vestiduras; véase CAPMANY, Aurelio: *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y dónde bailaban los barceloneses el siglo XIX*. Librería Milla, Barcelona, 1947, pp. 10, 14, 28, etc. Da luz a aquel rechazo la cita siguiente enmarcada entre las tendencias rigoristas y laxistas de siglos pasados: "Para entender el alcance de la discusión teológico-moral que ha de ocuparnos más tenemos que pensar en que existe una "coyuntura socio-económica", como se dice ahora, que choca a los hombres acostumbrados a formas de vivir más "tradicionales" y que tenían unos principios éticos y religiosos elaborados en otros tiempos", en CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Sarpe, Madrid, 1985, p.386.

"En la romería celebrada anteayer en Amorebieta, el alcalde prohibió "valsar" (sic.)¹⁶³⁰ produciendo esta medida algún disgusto entre los aficionados a aquella diversión. Una joven que infringió aquella disposición, parece que fue encerrada en el calabozo. Según se nos ha dicho, los demás individuos del Ayuntamiento protestaron del proceder de su presidente."¹⁶³¹

Al de poco, el conocido fraile franciscano durangués Daniel Baertel despierto como calabaza en un campo de melones¹⁶³² y muy requerido por su probidad y elocuencia en la predicación de misiones por todo el País Vasco (en la documentación municipal arratiana hay habituales pagos a este prelado por esos cometidos hasta 1930), dio una conferencia en Durango en 1886 en la que alentaba a oyentes y próceres a extirpar el "baile al agarrado" por pernicioso en base a presupuestos tradicionales y éticos consuetudinarios a los vascongados. Aunque no mencionaba al acordeón, creemos reconocer detrás de sus palabras la responsabilización de la popularidad del "baltzio" - que es como él nombraba a aquellas danzas- dirigidas hacia el floreciente instrumento por exclusión al dispensársela a los otros instrumentos populares y a las bandas de música a las que no nombra:

*"Hemen daukaguz geure Aurrezku eta atzezkuak, banan-banakua, ta beste dantza garbijak; bada geure txistu, bolingo edo albokiñen soiñugeijak ez dator ondo arrotz eta erbestekuen jira-bira nahastu ta barrijakaz, eta esaten ez badugu euskaldun guztijak bat eginik: atzera dantza barri ta nahastubak."*¹⁶³³

En 1892, la cuestión del "baile al agarrado" comenzaba a recrudecerse fuera del entorno urbano y a suscitar diferencias generalizadas. En Durango se permitía valsear en la plaza de Ezkurdi¹⁶³⁴, pero en los pueblos guipuzcoanos de Zumaia¹⁶³⁵ y Beasain¹⁶³⁶ dos contenciosos acababan en juicios en los que el Gobernador Civil fallaba a favor de la devolución de las multas impuesta a los danzantes del agarrado. Como ya vimos en Arratia alerta sobre este asunto la gacetilla que escribía J.Larrea en 1897 cubriendo la información sobre las Fiestas Euskaras de Areatza. Si leemos entre líneas estaría

1630- En las fuentes documentales "Valsar", "Valsear", "Baltzioa", etc., son todos sinónimos de "Baile al agarrado" o baile de parejas frente a su antónimo "Baile a lo suelto"; véase Glosario.

1631- *N.B.* (27 y 28-VII-1883).

¹⁶³²- Aprovechamos la ocurrencia de FESTA CAMPANILE, Pasqual: *El ladrón*. Luis de Caralt, Barcelona, 1985.

1633- BAERTEL, Daniel: ["Sermón, 1886"], extractado de IBAN, Amagoia: "*Grafia askorik gabeko historia apur bat*", en VVAA: *Inpernuko poza: Trikitixaren jardunaldiak*. Euskal Herriko Trikitilarien Elkarte, Zarutz, 2003, p. 16: "Aquí tenemos a nuestros *Aurrezku* y *atzezku*, a la *dantzari-dantza* y a los otros bailes decorosos; también están las músicas de tamboriles, dulzainas y *albokas*, incompatibles con esas nuevas danzas extrañas y extranjeras de vueltas y parejas, y, por ello, unidos todos los *euskaldunes*, digamos: ¡Fuera las danzas modernas y "el baile al agarrado"!" (Traducción del presente autor.)

1634- *N.B.* (1-VII-1892).

1635- *N.B.* (29-IV-1892).

1636- *N.B.* (3-VI-1892).

manifestando lo contrario de lo que redactaba: si se prohibía danzar era porque en cuanto se podía se bailaba al agarrado.¹⁶³⁷

En la misma dirección, pero en sentido contrario al empuje a favor del baile de parejas, fue recrudeciéndose la presión del estamento eclesiástico desde sus instancias de poder enmarañando baile al agarrado con blasfemia, alcoholismo y nocturnidad e implicando en sus tesis a los poderes municipales. En este sentido, las Misiones que con diferente insistencia y periodicidad quedaron reflejadas en casi todas las documentaciones municipales de los Ayuntamientos de Bizkaia entre 1895 y 1940 por motivo de sus pagos, fueron, entre otras, las ocasiones idóneas para ejercer la ideologización y la contención social por parte de la Iglesia en el tema del baile (Fig. 214A y B).



Fig. 214

La prohibición largamente comentada de instrumentos y repertorios del alcalde Alonso de Celada en Bilbao en 1898 -particularmente referida a La Casilla-, se puede incardinar en toda esta tendencia reaccionaria que venimos señalando. Pero Bilbao no fue un exponente único sino que sirvió de estandarte a copiar en la redacción de Bandos de Buen gobierno y Ordenanzas Municipales que, compiladas en muchos casos en la primera década del siglo XX, regulaban el ejercicio de los bailes junto a todo tipo de actividades públicas en los Ayuntamientos.

Hubo momentos en que hasta en municipios históricamente más tolerantes con el baile de parejas como en el caso de Deustu, cabildos más escrupulosos dieron marcha atrás y, coyunturalmente, legislaron en su contra. Sabemos que algo así ocurrió en 1910 por el expediente de protesta de un amenizador ante dicha medida mientras que por otro más tardío, de 1915, nos enteramos de que se restituía la situación original sancionando lo opuesto, la liberación de repertorios:

"Habiendo sido advertido por el cabo de la Guardia Municipal del Ayuntamiento de esta Anteiglesia de la orden dictada por esa Alcaldía prohibiendo tocar a los grupos de ciegos que alternan con la banda otras piezas bailables que no sean la Jota y la Porrusalda perjudicando notablemente tanto a los grupos de tocadores como de los danzadores, más aficionados la mayoría de estos por su cultura a los bailes de piezas de música para valeses que a la jota, a la que únicamente muestran afición por no comprender otra clase de música la aldeanería y algunos otros jóvenes de condición modesta, carente de cultura..."

1637- LARREA, J.: *El Nerbión* (12-IX-1897). Cita extendida en Cap. III, 3.5.2.2.
Fuentes literarias: el caso del "Valseo" en Areatza.

"Se levanta la prohibición que había, de forma que los corros de guitarras o ciegos tienen permiso para tocar toda clase de bailables."¹⁶³⁸

Una iniciativa que particularmente rayó la injerencia entre poderes y que ya hemos destacado y analizado en profundidad fue la "cruzada" que abanderó el Arciprestazgo de Arratia en contra de "los bailes públicos, la blasfemia y el mal retiro" del año 1914. Pero, salvo en el caso del municipio de Zeanuri, reducto del integrismo conservador, las nuevas ideologías y los nuevos aires modernos que como sirimiri iban empapando al campesinado y nuevo proletariado industrial en estas parcelas de la sociabilidad le sirvieron de acicate para ir aflojándose el férreo nudo de la moral católica. Para la segunda década del siglo XX, muchos ayuntamientos en su incapacidad por contener el impulso hacia el contacto intergéneros y la danza, adaptaron el discurso oficial asumiendo un cierto punto de tolerancia y se plegaron a una postura de absoluto pragmatismo para salir airosos. En palabras de Serapio Mugica de 1916:

"En la mayoría de las villas [de Gipuzkoa] hay bandas de música y charangas que, con la ejecución de piezas de "baile agarrado", han contribuido no poco a que caigan en desuso nuestras danzas peculiares, honestas y airosas."¹⁶³⁹

Lastra por generalista una cita más tardía de Giese aunque es indicativa de una realidad que en 1926 se iba manifestando con más rotundidad involucrando también al territorio de Gipuzkoa. La asociación que hacía el autor entre los bailes medievales dentro de la iglesia y los permitidos en el exterior nos parece algo confusa; decía así:

"El viernes santo tiene lugar una procesión en Andoain... la Banda toca alguna Marcha Fúnebre... En la fiesta de San Esteban [Andoain] después de la misa se toca el *ttun-ttun*¹⁶⁴⁰ y la gente joven ejecuta algunos bailes tradicionales. A la tarde bailan el *Aurresku* y algún otro baile como a la mañana".

"Por fin tenemos otra analogía: entre todos los lugares en que en los primeros tiempos de la Edad media la iglesia católica había admitido bailes de los tiempos paganos en el culto, estaba prohibido el "baile agarrado" y se usaba sólo el "baile a lo suelto". También en las pequeñas poblaciones vascas el "baile agarrado" no se usa o es considerado como irreligioso. En Bidania, por ejemplo, está prohibido bajo multa, en Zegama se ha generalizado con el enfriamiento del fervor religioso entre los obreros de las fábricas, en Zeanuri se encuentran algunos casos, aunque raros, en Meñaka ha acabado por introducirse el valseo."¹⁶⁴¹

1638- LARRINAGA ZUGADI: (2007), p. 240: AHDB. Fondo Municipal, Deusto. Sección Festejos, años 1910 y 5-V-1915.

¹⁶³⁹- MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Establ. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916, p. 548.

1640- "Ttun-ttun": danbolinterue, tamborilero.

1641- GIESE, W.: "Bailes tradicionales de origen anticristiano entre los vascos de hoy", en *RIEV* (T XVII, 1926), pp. 616 y 619- En el capítulo anterior defendemos una tesis contraria respecto de Zeanuri: fue imposible que se diera el "baile al agarrado", revisar Cap. III, 3.5.3.2.7. Fuentes literarias: la constitución de las plzas en exclusiva. Zeanuri.

A partir de 1920 arreciaron las andanadas más cargadas contra el baile de parejas desde las autoridades eclesíásticas. En esta onda el popular y prolífico jesuita P. Vilariño publicaba en 1926 un libelo en el que desde el título se reconocía su objeto de descrédito: "El baile: la plaga de la deshonestidad". Desgranaba en 70 páginas en 8ª todos los entresijos ideados por Satanás para emponzoñar al ser humano amante del baile. Los siguientes párrafos son una mínima muestra que para alguien impresionable no presagiarían nada bueno:

"Mientras tú estás en el baile, muchas almas están ardiendo en el fuego del infierno por pecados cometidos o en el baile, o por causa del baile".

"Mientras tú has estado bailando, han muerto muchos entre graves congojas... ¿No consideras que vendrá día en que tu gimas como ellos, mientras otros bailen, como tú has hecho?"

"¡Ay!, que mientras tú estabas en el baile se ha pasado el tiempo, y la muerte se ha acercado. Mira como se burla de ti, y te convida a su baile, en el cual los gemidos de tus deudos servirán de violín, y tú en aquella danza darás un paso sólo, pero de la vida a la muerte."¹⁶⁴²

Pero Vilariño no fue un intérprete solitario sino el concertino de toda una orquesta sinfónica y al menos tres obispos vascos fueron arietes contra el baile de parejas a lo largo de sus cometidos terrenales: Mateo Múgica, Gandasegui y Olaechea. Múgica arremetió contra el "agarrado" desde la primera pastoral a su grey el 15-VII-1928 al recibirse en la Diócesis de Vitoria, y Gandasegui, organizador en 1931 del Concilio de Valladolid, provincia de la cual era arzobispo, lanzó sus redes al copo y consiguió "anatemizar en el Canon 113 todos los bailes agarrados, declarándolos gravemente inmorales para todos; para la mayoría, por el pecado de lujuria, y para todos los demás por el pecado de escándalo."¹⁶⁴³

Contrastando con todo ello, en el otro polo permanecían a salvo magnates y acreditados selectos, los eternos valedores de los mitrados en lo temporal en cuyos enlaces y eventos públicos oficiaban de comparsas. Para los primeros, únicos clientes potenciales peninsulares, se anunciaban locales lujosos como los que a renglón seguido citamos situados en Donostia, residencia estacional de la corte. Sorprende el tono casquivano de ligereza y sensualidad en una publicación oficial pero de hacer caso al prometedor futuro que supondría el simple aunque inefablemente costoso paso de atravesar sus puertas, el "baile al agarrado" quedaría reducido a poco más que el aplauso de un manco; *voilà*:

1642- VILARIÑO, Remigio S.J.: *Caminos de vida. El baile: la plaga de la deshonestidad*. El mensajero del corazón de Jesús, Bilbao, 1926, p. 31 y ss.

1643- Datos extraídos de JEREMIAS DE LAS SAGRADAS ESPINAS C.P.: *¿Grave inmoralidad del baile agarrado? Estudio teológico*. La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1949, p.146.

"El gran Kursaal marítimo. Joven, esplendorosa oferta de placer y de optimismo. Atrevida nereida¹⁶⁴⁴ que en la orilla del mar bravo alzó su cuerpo de diosa para ofrecer su seno a los pigmeos que en él se refugian en pos de placer. Música incesante suena en el interior; dijérase que es el reino de millones de gnomos que hicieran sonar de continuo los cascabeles multisonantes de sus caperuzas a la vez que de sus gargantas saliera la voz de caña y armonías extrañas. Orquestas, infernales "jazz-bands", orquestinas que evocan salones de países lejanos donde se rinde pleitesía a la frivolidad y al amor... Música, música incesante que jamás se interrumpe porque los músicos son de acero, cual tubos de órgano¹⁶⁴⁵, y no cesan en su labor ruidosa".

"Publicidad de *Tabarin-Souper-Tango*. Orchestre Tzigane Jazz-band. Rendez-vous du monde elegant a la sortie des Theatres et du Grand Kursaal. San Sebastian, Telephone 8-75."¹⁶⁴⁶

La Casilla desde lo urbanizado

Para 1910 el entorno de La Casilla había adquirido un aspecto mayormente urbano y fue descendiendo la actividad constructiva en sus inmediaciones. En varias parcelas se edificaban casas de campo y pequeñas industrias como fábrica de galletas (1907), jabones (1907), refinado de aceites vegetales (1911), depósito de barriles (1916),... Algunos edificios fueron cambiando de dedicación y el Colegio de San Antonio se convirtió en cuartel de la Reina Victoria y sede del Gobierno Militar (1907), el viejo ayuntamiento de Abando continuó como Asilo de huérfanos pero dejó de ser escuela en 1915 al construirse las Escuelas de Indautxu a 200 metros. El parcelado del Ensanche se iba aproximando lentamente y en 1915 se desbloqueaban las negociaciones para abrir la calle Gregorio de la Revilla que uniría Autonomía y la Gran Vía encajando en su medio la Plaza de Indautxu ya incluida en el diseño previo. Como una señal aún latente del

1644- "Nereida": Ninfas de mares interiores que se complacían en salvar de los peligros a los marineros. En las medallas jonias se las representó de torso para arriba de mujer y la otra mitad cola de pez. Las iras de Poseidón-Neptuno recaerían sobre el articulista al confundirlas con las Oceánidas naturales de aquellos lugares y también hijas como las Náyades de agua dulce. Debido al embrollo actual aclararemos que a las sirenas se las figuraba con cuerpos de pájaros en la época clásica. (N. del Autor)

1645- Esta licencia literaria merece una explicación. Los tubos de los órganos son de aleación de estaño y plomo según distintos porcentajes para lograr variaciones sonoras. Si fueran de acero o hierro no solamente serían imposibles de manipular en los delicados procesos de hacerlos cantar, armonizarlos y afinarlos sino que todo el mueble contenedor se autoaplastaría por el peso como le sucedió a la casa Usher imaginada por Edgar Allan Poe. De hecho, por esos motivos los tubos más grandes son de madera excepción hecha de los que reposan verticales haciendo vistosas sus fachadas aunque no todos canten; de ahí que se les diga "canónigos" ridiculizando a la corte del obispo que, bien al contrario, deberían hacerlo durante los rituales. En francés al registro más común de la fachada, el de 8 pies, se le conoce como "*la Montre*": escaparate. (N. del. A.)

1646- XX.: *Guía oficial de San Sebastián y de la Provincia de Guipúzcoa*. Sindicato de Iniciativa y Fomento, Imp. Vda. de Luis Tasso, Barcelona, 1926, pp. 67 y 22. La primera piedra del Kursaal se colocó en 1911.

límite urbano-rural, todavía ese año le correspondió a la Diputación vizcaína pavimentar el tramo de Autonomía entre Zabalburu y La Casilla por seguir siendo considerado "carretera provincial".

La hostelería parecía tener una representación suficiente en la zona y por eso solo tenemos noticia de la apertura de dos nuevos locales en 1912 y 1914 y de que el chacolí Iturralde estaba en funcionamiento en 1917. A la par, el Ayuntamiento de Bilbao velaba por mantener sus instalaciones en condiciones arreglando el kiosco (1910, 1914) e instalando urinarios (1910, 1913). Todo este aderezo presagiaba la intención municipal de sacarle un mayor provecho a la plaza como que se convertiría desde 1916 en adelante en el recinto para instalación de las barracas de las ferias mayores de la Villa¹⁶⁴⁷. Esta idoneidad multiusos hizo que además de servir como lugar de asueto y para jornadas bailables, también fuera utilizada para Concursos Agropecuarios (1913) y para instrucción, juras de bandera y frecuentes paradas militares dada su amplitud y la proximidad al cuartel (Fig. 215).

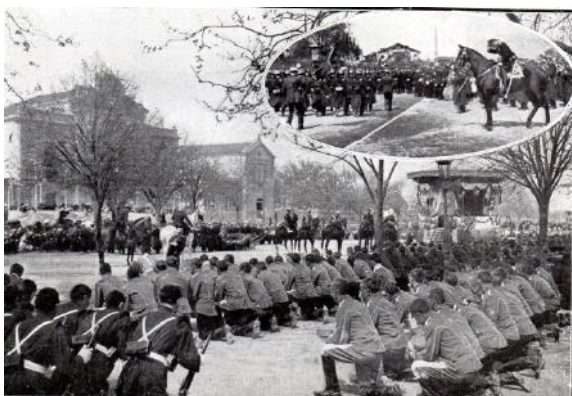


Fig. 215

En un alarde de aglutinación de sinergias, en 1914 se trasladaban desde Bertendona los históricos Campos Elíseos a la esquina de la Plaza de La Casilla con Autonomía con sus paseos y kiosco en versión reducida (Fig. 203) y al otro lado de la calle, en la llamada "Campa de Pablo", se establecía la "Cervecería de La Casilla" de los hermanos Pérez Yarza¹⁶⁴⁸. Por su parte Manuel Allende para 1912 ya había transformado una vaquería de las inmediaciones en un hotel de recreo y restauración con todo tipo de detalles de lujo aunque no hemos podido comprobar si llegó a estar en explotación.¹⁶⁴⁹

4.4.2.4.2. Conclusiones

El tsunami de músicos populares

¹⁶⁴⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 646/20 1916.

1648- K-TOÑO FRADE: (1990), p. 214. La "Cervecería de Narru" acabó sus días como espacio de socialización con sus altos plataneros y sus clásicas mesas y sillas plegables al uso hace menos de 30 años cercada por casas. Como para su bullanguero público, también para nosotros fue un campo de expansión solo que imaginado y envidiado desde los ventanales de los pasillos-gimnasio de la aldea Escuela de Indautxu, en los que aún imberbes y rigurosamente alineados, diariamente se nos hacía cantar los himnos patrióticos de los tiempos de la dictadura con el brazo en alto.

1649- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª, 490/24, 1910-1912.

La evolución de la legislación sobre la práctica ambulante de la música que llevó a la normatización de 1913 provocó un cambio radical en el espacio público de Bilbao ya que desde los espacios de la romería grupos de ciegos dieron el salto para ocupar otros nichos de consumo musical. Esta situación de bonanza que aseguraba y reservaba la calle a los de su condición, se vio favorecida con la mejora en la calidad musical del colectivo gracias a elementos más noveles instruidos en el Colegio de Ciegos y Sordomudos. Mientras que en La Casilla su repertorio estaba reducido por ley, en los otros escenarios callejeros surfeaban en la ola de los géneros popularizados desde el teatro lírico y desde la cantera-fragua de los aires diglósicos locales en plena ebullición creadora. Son los años en los que se consolidó el llamado "Cancionero bilbaíno" mezcla del anónimo ingenio local, del corta-pega eufónico e inspirado y de la retroalimentación oportunista incluyendo al público en el canto.

Para el resto del territorio vizcaíno y con el epicentro en Bilbao, dos alteraciones profundas en el ecosistema musical popular provocaron sendas ondas expansivas con la diáspora de organillos, acordeones y géneros musicales en 1898 primero y la de muchos otros instrumentistas después de 1913 de importantes consecuencias. Las prohibiciones obligaron a que los intérpretes, para redimir su necesidad física y dar rienda suelta a la contención interna como artistas, buscaran plataformas-refugio por el hinterland inmediato alejándose cada vez más del paraíso perdido a medida que se alcanzaba el nivel de saturación en cada círculo concéntrico respecto de Bilbao. Frente al sustrato de los músicos tradicionales con quienes topaban, les amejoraba la ventaja del atractivo de lo novedoso, y el estar versados en instrumentos y géneros musicales asociados al baile de parejas que sin mucha dilación sería imitado en las nuevas plazas. Este es el hecho que queremos subrayar por su magnitud: fueron los músicos urbanos o relacionados con esos entornos por motivos laborales quienes sirvieron en la práctica de cadena de transmisión a los nuevos contenidos organológicos y musicales de las romerías.

Como venimos exponiendo, el modelo completo de romería dominical multiagentes que se había consolidado en La Casilla de Abando (1882) se demostró inabarcable por excesivo en muchos casos ya que como arquetipo puro a replicar por el territorio vizcaíno solo cristalizó en escasas poblaciones. A aquella siguió bien pronto la de Deustu (1885), pero hasta fin de siglo no volvemos a encontrar articulaciones que se les parezcan. Si las hubo en periodos veraniegos en Las Arenas (1880), Portugalete (1884), Santurtzi (1883), Areatza (1898) para distracción de veraneantes y bañistas. Otras más ya adaptadas al nuevo formato las encontramos en Portugalete, Sondika y Durango en 1894, Basauri y Galdakao hacia 1905, y Barakaldo en 1910.

No obstante, la validez del modelo quedó refrendada por el hecho de que en momentos puntuales de demasía económica -como acostumbraban ser las fiestas patronales de muchos municipios-, se tendía a reproducirlo en la medida de lo posible como canon utópico. A partir de 1910, en pueblos que no querían renegar de tener romería dominical, continuando con la que librara presuntamente el tamborilero -si la hubo-, se ingenió/amoldó una idea fecunda que inmediatamente se generalizó por todo Bizkaia. Nos queremos referir al sistema que hemos denominado de "Subasta de Plaza". Esta modificación del sistema de La Casilla sobrevivió, incluso, al declive de las bandas de

música cuando en ciclos de contracción económica las corporaciones municipales tuvieron que ir prescindiendo de sus sonorizaciones o disminuyendo la frecuencia de las mismas; hablamos de los años cincuenta y sesenta del siglo XX (aunque en muchos casos la guerra civil de 1936 ya había supuesto una cesura infranqueable).

Este último sistema que traducido a las palabras de los músicos era "tener la plaza, ser propietario de la plaza o sacar la patente" tuvo sus primeros exponentes que conocimos en Igorre (1912) y Galdakao (1914) diseminándose rápidamente como zarza en baldío ya que con él se amortiguaba la conflictividad derivada de la competencia y se aseguraba un músico amenizador dominical. En muchos otros ayuntamientos en donde las divergencias no fueron tan preocupantes se organizaron romerías dominicales abiertas a la presumible concurrencia de corros en el sistema multiagentes más clásico perdurando hasta mediados los años treinta. Este fue también el sistema que se mantuvo mucho tiempo en las romerías de montaña tanto en santuarios referenciales como en ermitas de barriada ceñido al día de la onomástica del patrón o patrona o a su repetición, como en Almike en Bermeo, Urkiola en Abadiño, Bizkargi compartido por varios municipios (Fig. 159B), Santa Eufemia (Markina), San Cristóbal de Oiz (Munitibar) (Fig. 74A), Santa Lucía de Yermu (Laudio), La Virgen del Buen Suceso (Karrantza), San Cosme y San Damián (Gordexola) o Santa Agueda y Bengolea (Barakaldo). En ellas, dada la excepcionalidad del día y la abundancia de público, los desencuentros por motivo de competencia solían ser casi inexistentes.

Pasadas unas décadas, el andamiaje descrito se colapsó debido a la cacofonía resultante por la emergencia de otro tipo de músicos populares que en grupetos más compactos accedieron a las romerías a la vez que se generalizaban los aparatos mecánicos de reproducción musical tipo gramolas y los sistemas de amplificación de sonido. Pero esto pertenece a otro tiempo más tardío que ahora no contemplaremos.

2ª Actualización de la clasificación del Modelo de amenización del baile público 1910-1923

Una vez repasado el curso del mundo de las romerías, se hace necesaria una revisión en profundidad del modelo de amenización del baile público que venía siendo válido desde 1880. Recordamos que la evolución del modelo ha sido tratada anteriormente para el horizonte entre 1850-1880 en el apartado 4.2.1.2.2., y en 4.4.2.2.2. con la adecuación correspondiente a los nuevos agentes emergentes para el intervalo 1880-1910. Las categorías ubicadas ahora en el tramo 1910-1923 quedarían como sigue:

1. La romería de plaza que una vez había sido el espacio exclusivo del tamborilero había pasado por una fase reciente de compartir el espacio con la banda de música de turno. Esta progresiva injerencia en su espacio histórico en inferioridad de condiciones lo llevó a implosionar y desaparecer. La entrada en lid de nuevos agentes de calado en las romerías determinó la negociación entre los distintos focos en relación por lo que esta categoría perdió sentido. En lugares muy marginales de nuestra geografía se mantuvo endémica algunos años más con el tamborilero pero con fecha de caducidad a corto plazo muy a pesar de las presiones religiosas integristas y políticas a su favor. Esta resistencia al cambio fue articulada básicamente desde la ideología nacionalista en los

municipios en los que empezó a manejar cuotas de poder en el intento de resucitar artificial e inútilmente el antiguo paradigma alargando su agonía.¹⁶⁵⁰

2-A. El espacio de confluencia de músicos mantuvo su validez y ha perdurado en contadísimas romerías de barriada y en onomásticas de santuarios hasta los albores del siglo XXI no sin sus altibajos. En algunos municipios no muy populosos fue un sistema útil cuya operatividad no fue cuestionada hasta la guerra civil.

2-B. Algunos grandes municipios industriales o centros funcionalmente estratégicos, sobretudo, condimentaron una romería dominical multiagentes con sus pequeñas variaciones como hemos descrito anteriormente. El resto adaptó el modelo a sus posibilidades y necesidades aproximándose a su máximo exponente en fiestas patronales. A medida que se implantaba la romería dominical en todos ellos con este nuevo estilo, se dio carta de naturaleza al sistema de "subasta de plaza" con la intención de ganar practicidad a la regulación de la romería. Pero en todos estos casos, precisamente esa intención leguleya y pragmática hizo desaparecer la espontaneidad originaria reducida y refugiada en la anterior subdivisión.

3 y 4 A partir de 1910 la identidad de estos dos compartimentos se difuminaba y tanto la práctica mendicante de la música como todos los otros servicios musicados populares podrían englobarse bajo un mismo concepto. En Bilbao pasaron a ser competencia exclusivizada a los integrantes de la Asociación Vizcaína de Caridad durante muchos años. En el resto de municipios, serenatas, rondas de cuestación de onomásticas o de aguinaldos, los diferentes rituales de mozos, cuadrillas y cofradías, cencerradas y *revivals* folklóricos en los que interviniera la música, quedaron, como en el caso anterior de Bilbao, siempre sujetos a supervisión y decisión del alcalde del municipio.

Flujo ascendente de la afición al baile

Es comúnmente aceptado que el baile en general y con más fruición el baile en los espacios de encuentro del ocio compartido siempre ha movilizado energías muy poderosas sin necesidad de mayores ideologizaciones (y diciendo esto no creemos haber descubierto la pólvora). La colosal capacidad de convocatoria de las dominicales de La Casilla radicó en buena medida en el atractivo de su baile libre de cortapisas que no habían sido conculcadas ni cuando se celebraba en Albia junto a la parroquia matriz de Abando. Por tanto, el desplazamiento de la romería a un lugar tan huérfano de la paneidótica vigilancia eclesial por inexistencia de edificio de fábrica fue la ventana de oportunidad que marcó el desconfinamiento de los géneros de baile de parejas de espacios de interior para que evolucionaran libres en La Casilla. En este aspecto tan seminal, desde 1880 en adelante la frontera entre lo urbano y lo rural quedó francamente desplazada hasta los límites de los municipios de Abando, Deustu y Bilbao, y los usos

1650- Ya hemos hablado sobre el declive de los tamborileros, la creación de las Escuelas de *Txistu* en Arratia fundadas en 1932 y las funciones de amenización que se les otorgó a sus alumnos aventajados en el Cap. III, 3.5.3. De 1919 a 1937. Desde el primer contrato de "plaza" de un acordeonista hasta el fin de la II República en el Valle de Arratia.

rurales en cuanto a danzas sufrieron un retranqueo de varios kilómetros ante la moda de unos bailes públicos urbanos en plena expansión.

Aunque hay veces que en la documentación convierten en anécdota risible el aprendizaje populachero de las coreografías de los bailes de parejas, nadie que quisiera bailotear en La Casilla se aminalaría por no saber la polka al estilo vienés, por un decir, Aunque tampoco nimia en el pasado, la afición al baile del tiempo de la explosión demográfica vía emigración, alcanzó cualidad de universal y, en este caso, influyeron en las clases mejor establecidas que ensayaron diferentes actitudes.

Es en este punto y siguiendo a Burke que hacemos valedora la permeabilidad "ascendente" en el interflujo "pequeña y gran tradición"¹⁶⁵¹. El baile no solo tentó a los encumbrados sino que tomó el pulso a las nuevas clases medias, jóvenes funcionarios, escribientes, contables, pasantes, impresores, etc., aún sin grandes contingentes engrosándolas. En el transcurrir de pocos años se constata que muchos de estos noveles, pugnaban por organizarse en sociedades en las que servía de atractivo la tapadera cultural de ser "lirico-dramáticas"; preparaban montajes artísticos, normalmente obras en un acto de teatro en verso en las que ellos y ellas se exteriorizaban pero con una evidente intención de encuentro en el baile final ya que había músicos contratados al efecto de antemano. Son ejemplos de lo que venimos describiendo sociedades que ya listamos en 4.2.1.2.4.

El mismo comportamiento hemos detectado entre las juventudes de los mejor posicionados económicamente de la pirámide social. Este sector vizcaíno poco encontradizo en espacios de sociabilidad por muy encorsetado, más allá del teatro de impertinentes, la iglesia de mantilla o el informal balneario, no podía obviar el mínimo engrase social obligado por onomásticas, aniversarios, pertenencias a círculos y asistencia a eventos ineludibles. Llegado determinado momento la presentación en sociedad de sus vástagos, femeninos sobre todo, no convenía que fuera demorada mucho más y su circuito, claramente más reducido, contaba con la Sociedad Bilbaína, la Sociedad El Sitio, el Hotel Terminus y sus "teses" en algún momento, fiestas particulares y eventos benéficos en las que volvía a repetirse el obligado requisito del baile final. La prensa no podía menos que reflejar con calificativos encomiásticos el lustre de estas reuniones como representaciones que eran del más elevado de los estatus a desear en la época.

En el alba de la creación de los nuevos espacios identitarios de la juventud siempre enmarcados en la sociabilidad del ocio (los específicos de consumo vendrían más tarde), las nuevas generaciones nacidas con posterioridad a 1915 se ubicaron en espacios propios para acoger sus primeras evoluciones bailadas. Para cubrir su demanda dispusieron del *Gazte-Leku* (1931, Fig. 216A), unos mini jardines con pistas de baile, ubicados detrás del Ayuntamiento y adaptados a sus escasas posibilidades económicas de los que ya hablamos -en parangón a como lo es "Sonora", la disco de Erandio en este 2015-. Muy pocos de sus habituales habían llegado a desgastar la pista de unos Campos

1651- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad, Madrid, 1991, pp. 61-68.

Elíseos que en su etapa final fueron trasladados por tercera vez a un solar de Basurto con entrada más privativa.

Como queríamos hacer patente en los rubros de este último tramo de la periodización, el trípode que hizo exitoso el modelo descrito de socialización bailada en expansión por Bizkaia de 1880 hasta 1923, basó su potencia en la popularización de la danza de parejas, acompañado por las nuevas sonoridades de bandas de música y acordeonistas y, consustancialmente, de un repertorio característico dentro de un prototipo de regulación general del baile posibilista y homeostático respecto de todos sus agentes. Únicamente dejar constancia de una reflexión que resurge en este momento final del capítulo y es que en la elaboración de los contenidos de la investigación hemos sido especialmente meticulosos en no dejarnos arrastrar por ningún magnetismo difusionista para entender los fenómenos culturales en estudio a sabiendas de que los resultados manifiestan tendencias en ese sentido.

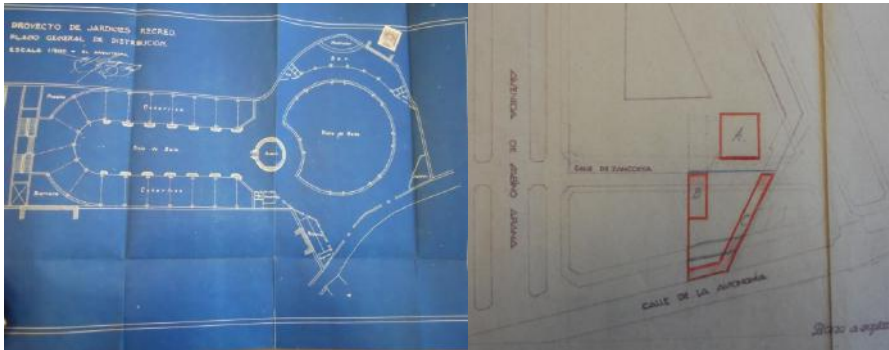


Fig. 216

CAPITULO V

EL NEXO GEOGRAFICO-SOCIAL DE BILBAO-ARRATIA: EL ACORDEON EN ARRATIA, INTRODUCCIÓN, EXPANSION Y DESARROLLO 1880-1936

5.1. El Valle de Arratia: geografía física y humana

El Valle de Arratia ocupa la zona sur del territorio vizcaíno limitando en esa orientación con Araba, otro de los territorios que integran la actual región llamada Comunidad Autónoma del País Vasco. Esta Comunidad junto a Nafarroa en el Estado español y Behenafarroa, Lapurdi y Zuberoa en el Estado francés, conforman Esukal Herria o País Vasco. Geográficamente, Arratia está constituido por tres subvalles recorridos por los ríos Arratia, Indusi y Zeberio, que nacen en Gorbeimendi (1.458 Mts) o en sus estribaciones.

Estos montes, los más altos del territorio de Bizkaia, discurren en dirección paralela a la costa y constituyen el cierre natural de Arratia por el sur. La naturaleza accidentada de estos valles define una topografía con cubetas fluviales profundas, con fuertes pendientes y con una orientación general sureste – noroeste. Solamente los fondos sedimentarios de dichas cubetas fueron las superficies favorables para el desarrollo de la agricultura en extensión, mientras que los pastizales de altura eran más apropiados para la ganadería y el desarrollo forestal. Fueron estas tres actividades las fundamentales para una población que se aglutinaba no sólo junto a los ríos, sino en asentamientos dispersos por sus laderas soleadas, hasta llegar a habitar en barriadas que radicaban en alturas de cierta consideración.

La bonanza general del clima oceánico en estas latitudes favorece con frecuentes lluvias y con nieves en las alturas montañosas, provocando una vegetación climácica siempre verde. Antiguamente desde las praderas de altura descendían bosques de frondosas que fueron desforestándose durante el tiempo que abarca nuestro estudio, hasta los prados de hierba y tierras de labrantío esparcidos por sus pendientes más suaves y mesetas circundando los vecindarios. En la actualidad, ambos espacios están ocupados en su mayoría por masas forestales de coníferas reservándose los llanos de los valles para el desarrollo urbanístico e industrial. Respecto a la fauna del Valle atestiguada en el primer tercio del siglo XX, su mayor exponente entre los depredadores era el lobo que hacía alguna aparición esporádica, mientras que el resto de animales salvajes de algún tamaño como jabalís, zorros, tejones, liebres, aves rapaces, garzas o mustélidos sufrían una recesión total por la caza indiscriminada a que se veían sometidos.¹⁶⁵²

El modelo de hábitat a comienzos del siglo XX, fue parecido al del resto de la zona húmeda del País. En los reducidos núcleos urbanos, siempre asentados junto a los ríos, se agrupaban los servicios públicos y administrativos como ayuntamiento, parroquia, comercios, fonda, escuela y frontón (los de Arratia fueron construidos también en los años que cubre esta investigación), junto a un reducido vecindario. Las zonas periféricas

1652- Los Libros de Actas de los Ayuntamientos del Valle de Arratia están salpicados de gratificaciones y de premios anuales a los mejores cazadores de "animales dañinos". Recogen, a su vez, los permisos para el talado de tejos para cerramientos, de acebos para la industria de mangos de herramientas y de frondosas caducifolias como castaños, hayas, fresnos y robles con destino a la construcción y al carboneo.

podían albergar caseríos aislados rodeados de sus campos de labranza, y, distanciándose progresivamente del centro salpicaban el entorno casas aisladas o la conjunción de varias de ellas constituyendo aldeas y barrios hasta ir apoderándose de las laderas con sus pertenecidos desparramándose por los contornos.

En 1900, la densidad de población del Valle era ocho veces inferior a la media de Bizkaia. Su población total ascendía a 12.289 habitantes que, comparados con los 14.877 de 1970, hablan claramente del estancamiento demográfico en que se ha mantenido la zona durante gran parte del siglo XX. Los Municipios que jalonan el valle principal contando desde su cabecera son Zeanuri, Areatza (también llamada antiguamente Villaro en castellano), Artea (antiguamente Arteaga y Castillo Elejabeitia), Arantzazu, Igorre, Lemoa y Bedia. Los valles laterales son asiento de Dima y Zeberio, respectivamente, mientras que en las alturas, en los pasos entre los montes por los que se accede a la Llanada alavesa, se encuentran Otxandio y Ubide, lugares de poblamiento concentrado con escasos barrios.

Un territorio tan montuoso y la carencia de enjundiosas materias primas libraron al Valle de Arratia de estar en el epicentro de las principales vías de comunicación. Ahora bien, no se debe ignorar que desde mediados del s. XIX (1848), con la construcción del "camino real" que atravesaba el valle, la protoindustria de Arratia (ferrerías y molienda) quedó incorporada al eje Bilbao-Vitoria/Gazteiz. Este alejamiento conllevó un cierto estigma de aislamiento y de retardo cultural, del que empezó a recuperarse con la llegada del tranvía Bilbao-Zeanuri en 1900. Este medio de comunicación facilitó la afluencia de veraneantes y sirvió de trasbordo y escenario a nuevas formas de vivir¹⁶⁵³. Para valorar en su justa medida este hecho, conviene recordar aquí dos fechas que nos dan idea del atraso con que se construyó ese tendido (y, por tanto, de la falta de comunicaciones ágiles que retuvo a la población del Valle mucho tiempo recluida en formas tradicionales de vida que los foráneos veían como anacrónicas): la inauguración del ferrocarril Miranda - Bilbao tuvo lugar en 1864, y la del ferrocarril central de Bizkaia, la línea Bilbao – Durango (prolongada más tarde hasta Donostia), data de 1882.

Como ya ha quedado dicho, la actividad principal de los habitantes de Arratia era el trabajo en el agro en un régimen de inquilinato/propiedad del 40/60% y una segunda dedicación a la minería bastante residual pero activa unos años en varios de sus municipios. Además de la parcela correspondiente a la vivienda individual de la familia, los terrenos comunales susceptibles de ser usados colectivamente, tanto para la ganadería como para la explotación del bosque, extracción de madera y carboneo, mantenían aún cierta importancia. A partir de la inauguración del tranvía, comenzó a ser más frecuente el desplazamiento diario de mano de obra arratiana a las dársenas bilbaínas y a sus cercanos centros industriales, lo que generó un nuevo foco de

¹⁶⁵³ - En este sentido, no deja de ser significativo el gran atractivo que supuso el "tipismo" de la zona para tantos artistas que veraneaban y se inspiraban en el Valle como se indica en ARENAZA URRUTIA, José María: *Anselmo Guinea (1854-1906): un pintor para la modernidad*. BBK, Bilbao, p. 76.

influencias por la asimilación y la convivencia con los usos y costumbres de la cada vez más numerosa clase proletaria urbana.¹⁶⁵⁴

Todavía a comienzos del siglo XX, el euskera seguía siendo la lengua única o mayoritaria del Valle de Arratia, y la empleada en todo tipo de actividades relacionales desde el domicilio a la parroquia, en las transacciones comerciales y ganaderas o en el Ayuntamiento. Ese estatus monolingüe en euskera pudo verse modificado por el peso de la mayoría de los funcionarios de carrera que engrosaban el entramado municipal (maestros, médicos, farmacéuticos, veterinarios, secretarios, la Guardia civil o los censores de cuentas), que, por su procedencia, eran, casi en su totalidad, castellanoparlantes. El que lo mismo ocurriera con algunos religiosos, “misioneros” y veraneantes, espejos todos ellos de unas formas de vida prósperas, tanto para el más allá como en el más acá, fue apuntalando la idea de prestigio y de modernidad acuñada desde tiempo atrás para el castellano, y contribuyó a debilitar la autovaloración respecto del patrimonio lingüístico y cultural propio.

Por otro lado, hemos de recordar que las penalizaciones por el uso del euskera no fueron programa exclusivo del franquismo. En este sentido, y solamente en la época comprendida dentro de nuestros límites cronológicos, la documentación de algunos Ayuntamientos de Arratia recogía ya en 1916 la prevención y prohibición del uso del vascuence emitida por el gobernador de Bizkaia en plena monarquía de Alfonso XIII. A pesar de este tipo de prohibiciones la protesta y disidencia de estos Ayuntamientos fue unánime, y polarizaron su actitud respecto al uso del idioma de la siguiente manera:

“A partir de ahora irán en bilingüe los carteles que antes sólo iban en castellano.”¹⁶⁵⁵

Creemos probable que, en cierta medida la reacción ante aquellas actitudes beligerantes desde el poder contribuyó a la primera gran victoria del nacionalismo en las elecciones del año 1917. En cualquier caso, en el intervalo que concierne a este trabajo, la documentación municipal consultada sólo excepcionalmente refleja una preocupación concreta por el euskera y está relacionada con la oferta pública de empleo para profesor de música y solfeo proclamada en Zeanuri en 1932, momento en el que muchos Ayuntamientos del País Vasco ostentaban mayoría nacionalista:

“Serán condiciones imprescindibles para ser agraciados con la plaza las de poseer el vascuence y sostener por su cuenta un ayudante, y, preferentemente, la de ser vecino de esta Anteiglesia.”¹⁶⁵⁶

En otro orden de cosas, desde la supresión de los Fueros en 1876, las instituciones cívicas de Arratia no diferían de las del resto del Estado español, siendo su figura fundamental el Ayuntamiento con su corporación, Alcalde y Síndico, elegidos, todos

¹⁶⁵⁴- Desde mediados de los años veinte del s. XX, la documentación municipal del Ayuntamiento de Zeberio recoge contundentes protestas por el alza del precio de los transportes que diariamente trasladaban trabajadores a la capital.

¹⁶⁵⁵- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 13-II-1916; y Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, Sesión 13-II-1916.

¹⁶⁵⁶- AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 211, Sesión 24-IV-1932. Otras menciones indirectas a favor del euskera que se repiten en varios ayuntamientos tienen que ver con subvenciones a causas como el Congreso de Estudios Vascos de Oñate del año 1918, la edición de una revista local -el "Arratiko deia" que contó con varios números- o declaraciones en pro de la Universidad Vasca, éstas últimas de los años treinta.

ellos, de entre los mayores contribuyentes del Municipio. Era función del Ayuntamiento regular todos los servicios municipales (música incluida), mantener la parroquia, recaudar los impuestos y servir, en última instancia, de ejecutor de los decretos emanados desde instancias superiores, a las que demandaba, las menos de las veces, sus intereses particulares. Encontramos en Arratia otras instituciones, de rango inferior y sometidas, por tanto, a la autoridad municipal llamadas Cofradías, que aún salvaguardaban competencias desde la época foral aunque para nada exentas de contravenciones y disputas.¹⁶⁵⁷

En cuanto a las instituciones religiosas durante el tiempo que nos ocupa, la Iglesia católica, a través de sus sucursales en Arratia (el Arciprestazgo y las Parroquias), ejercía tal tutela sobre la población que, en muchos casos, se excedía de lo estrictamente “espiritual”. El culto diario, el calendario estacional, los ritos sociales de tránsito y los cumplimientos regulares estaban fuertemente regulados y sometidos a supervisión. El Ángelus, rosario y toque de Ánimas, el precepto dominical y festivo, las misiones con su libreta de asistencia, peregrinaciones y rogativas, bautismo, catequesis, confirmación, esponsales o muerte, ayunos y abstinencias, prohibiciones, cultos novenarios y ritos de bendición, jalonaban y atosigaban en el acontecer diario de un arratiano/a medio (como a los de otras poblaciones rurales y urbanas).¹⁶⁵⁸

Alertamos desde este momento preliminar del trabajo que este conocido intento de control férreo sobre la colectividad arratiana ejercido desde púlpitos y confesiones por los hombres de la Iglesia, fue determinante en las singladuras del acordeón y de la danza popular en el Valle. Si la presión que desplegaron los eclesiásticos sobre el espacio lúdico fue tenaz y constante, la respuesta fue variada, heterogénea y dinámica según lugares y tiempos como ya se analizará. Nuestro pasado personal como animadores en las romerías nos lleva a empatizar profundamente con aquellos músicos, acordeonistas sobre todo, que padecieron agria y pertinaz persecución, máxime cuando esa actividad involucraba seriamente su subsistencia. Por otro lado, como investigadores nos congratulamos de que aquellas peliagudas coyunturas ayudaran a crear la riqueza de documentación, de escenarios, de personajes y de periplos que hoy utilizamos como elementos de reflexión y conocimiento sobre este aspecto de la intrahistoria del País Vasco.

¹⁶⁵⁷- Sobre el tema de las Cofradías en el Valle de Arratia puede consultarse ARIZNABARRETA, Abel: “*Dimako elizatearen barrutiko auzuneak, kofradiak eta ermitak*”, en JIMENO ARANGUREN R, & HOMOBONO MARTINEZ, J.I (cords.): “Fiestas Rituales e identidades”, en *Zainak* (26, 2004), pp.137-148, y ARREGI, G.: “Función de la Cofradía en el Municipio de Zeanuri”, en *Etniker*, (2,1976), pp. 47-55.

¹⁶⁵⁸- Sobre la articulación social de tales contingencias puede consultarse ATXOTEGI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d’Arratia*. EHESS, Paris, 1975, pp. 28-38.

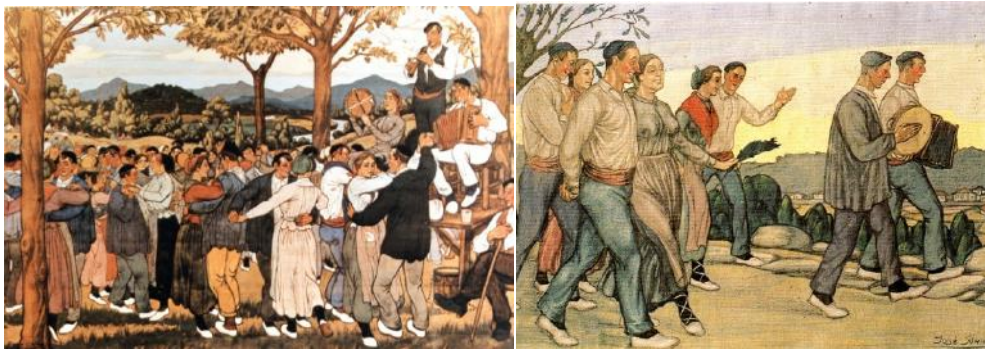


Fig. 217

5.2. Estado de la cuestión del acordeón en el Valle de Arratia

Más arriba confesábamos la situación de escasez de estudios académicos sobre el acordeón. Por tanto, no extrañará que sea poco menos que imposible localizar trabajos monográficos o estudios parciales sobre ese instrumento en los reducidos límites del Valle de Arratia. Los folkloristas más reputados del País Vasco como Azkue o el P. Donostia no trataron de este tema en particular, y cuando en sus trabajos mencionaban al acordeón, lo hacían circunstancialmente o de modo genérico. El estudio etnomusicológico más profundo incardinado en el Valle de Arratia que conocemos es la tesis doctoral de José Luis Atxotegi "*La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*" ya mencionada en las notas al pie de página. Fue presentada en la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 6ème section, Ethnomusicologie*, de Paris el 18 de junio de 1975.

El autor trabajó a partir de grabaciones de campo realizadas por él mismo y con datos e informaciones obtenidos de fuentes orales; trata fundamentalmente sobre la música vocal, y, bastante más marginalmente, sobre la *alboka* y la dulzaina, apareciendo el acordeón muy anecdóticamente. Un libro reciente de Manu Gojenola profundiza en el mundo de la *alboka* arratiana del siglo XX de raíz tradicional también a través de fuentes orales; dados los paralelismos y cierta relación de proximidad entre la *alboka* y el acordeón, el libro, dentro de la metodología que empleamos, resulta una rica fuente de información en campos concomitantes.¹⁶⁵⁹

De una manera mucho más parcial y fragmentada, podemos encontrar referencias sobre la música tradicional en el Valle de Arratia en la monografía de Ariznabarreta y Arrizabalaga sobre las rondas de cuestación en Zeberio en el segundo tercio del siglo XX, y en recopilaciones poco académicas y sistemáticas como las de Etxebarria sobre los cantos de Zeberio o la de Artal y alt. sobre la dulzaina en Bizkaia¹⁶⁶⁰. Por otra parte, aunque resulten colaterales respecto de la línea central de nuestra investigación, son mucho más interesantes otros estudios menos pretenciosos como monografías sobre músicos populares, literatura oral y lingüística que, llevados a efecto con unos presupuestos más serios y ligados en mayor o menor medida al trabajo de campo, han recogido informaciones y aspectos biográficos sobre músicos populares de Arratia¹⁶⁶¹ o

¹⁶⁵⁹ - GOJENOLA, Manu: *Albokaren alde batzuk*. Herri Musikaren Txokoa, Oiartzun, 2004.

¹⁶⁶⁰ - ARIZNABARRETA, Abel, & ARRIZABALAGA, Juan María: "Oles kantak: Santa Ageda bezpera Zeberion", en *Kobie* (2, 1985/7); ETXEBARRIA AYESTA, Juan Manuel: *Zeberioko kantak*. Sendoa, Estella (Nafarroa), 1999; ARTAL, Alberto, ZUNZUNEGI, Iñaki & ZORRILLA, Iñaki: *La dulzaina en Bizkaia*. DFB/BFA, Bilbao, 1994.

¹⁶⁶¹ - INTXAURRAGA, Agurtzane: "Maurizia Aldeiturriaga (1904-1988)", en *Bidegileak* (44, 2006).

una extensa recopilación de letrillas (*koplak*, en euskera) para el acompañamiento con acordeón y con otros instrumentos.¹⁶⁶²

Las conclusiones sobre los temas de nuestro interés que podemos extraer de esta literatura, dado su limitado número y temática poco coincidente con la nuestra son, comprensiblemente, muy pocas. Por tanto, y con el fin de preparar nuestra exposición, añadimos a continuación una serie de reflexiones generales que derivan de nuestra propia investigación.

Los primeros contactos en profundidad en los que nos vimos inmersos en el mundo de la música popular y el acordeón en Arratia se produjeron el año 1988 con motivo del montaje en Igorre-Arantzazu de la exposición “*Fasio Trikitilari Omenaldia*”. Los Ayuntamientos involucrados en dicho evento nos encargaron no solamente la organización de dicha exposición que aglutinaba materiales de diversa índole, sino la elaboración de un cuadernillo explicativo sobre la misma y sobre la historia del acordeón y sus actores en el Valle de Arratia¹⁶⁶³. Las conclusiones que pudimos extraer de aquella rápida panorámica podemos concretarlas en los puntos siguientes:

1º.- Los últimos músicos populares de raigambre tradicional como acordeonistas, *albokaris*, dulzaineros o pandereteras/os, nacidos al albur del siglo XX en Arratia, desaparecían paulatinamente. En parecidas circunstancias a los de otras zonas de Bizkaia, algunos de ellos habían retomado su antigua actividad musical públicamente tras décadas de retiro forzoso provocado por las prohibiciones, los silencios y el desgaste de la posguerra. Esta “resurrección” de los músicos tradicionales vizcaínos se debió, primeramente, al impulso que recibió este tipo de música gracias a los concursos de instrumentos autóctonos y de “baile a lo suelto” organizados dentro de los Feriales Agrícolas de Leioa y Bilbao durante los años setenta¹⁶⁶⁴, y al *Trikitilari Eguna* de Iurreta.¹⁶⁶⁵

Estas múltiples convocatorias supusieron para estos músicos, además del pertinente reconocimiento público, la necesaria puesta a punto con sus instrumentos para poderse lanzar a la carrera infatigable de acudir, nuevamente como “amenizadores”, a los numerosos pueblos en los que se reproducía el entonces ilusoriamente novedoso formato de “*Euskal Jaiak*” (Fiestas vascas). Pero los años no habían pasado en balde. Solamente cabe subrayar que, en general, mientras que ellos reconstruían afanosamente su pasado papel, el público había mutado de bailarín a audiencia. Ya no participaba activamente en la danza sino que escuchaba con fruición y con cierto fervor religioso las interpretaciones de unos personajes y de una música a menudo sorprendente, pero desconocía el contexto en el que adquirirían su antiguo sentido por el paso de treinta años y la quiebra de la cadena trasmisora: la generación intermedia ausente.

2º.- En efecto, de esa generación puente arratiana nacida con posterioridad a los años 30, había desaparecido la figura del músico de romería. En algunos municipios

¹⁶⁶²- LECUONA, Manuel: *Literatura oral vasca*. Auñamendi, San Sebastián, 1965, pp.122-127.

¹⁶⁶³- BERGUICES, PEREZ URRAZA & ABASOLO "TILIÑO": *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988.

¹⁶⁶⁴- BENGUA ZUBIZARRETA, José Luis: *Nuestros instrumentos musicales*. CAV, Bilbao 1975, p. 27.

¹⁶⁶⁵- ABASOLO "TILIÑO", José Javier: “*San Migelak*” *Iurreta*, (Programas de fiestas). Iurretako Jai Batzordea, Iurreta, 1974 – 1999.

sobrevivía el tamborilero, ahora convertido en *txistulari*, y para fiestas se contrataban atracciones musicales de fuera. De esta quiebra del sistema tradicional pudieron zafarse ciertos acordeonistas (muchos de ellos hijos o parientes de los de la generación anterior replicando un modelo clásico) pero trasvasados a los modelos grandes de acordeón; su número fue escaso y su proyección pública reducida.

3°.- De Araba y Nafarroa desapareció completamente el modelo pequeño de acordeón y en Bizkaia sus ejecutantes se recluyeron a los espacios domésticos o locales. En Gipuzkoa, por el contrario, los modelos pequeños y grandes convivieron gracias a la pervivencia de las romerías de aldea en razón de que la población de las zonas rurales se mantuvo relativamente estacionaria. Paralelamente al nuevo auge que fue adquiriendo en Gipuzkoa el acordeón mixto por el movimiento social generado alrededor de los concursos de adultos en Donostia en el marco de las Euskal Jaiak (años 1970 y siguientes)¹⁶⁶⁶, al igual que en otras poblaciones también se organizó en Zeanuri un campeonato de *trikitixa* el año 1979, que se transformó en 1981 en el *Euskadiko Trikitilari Gazteen Txapelketa*. Este concurso, verdaderamente exitoso y trampolín de posteriores grandes figuras del instrumento, nació con un sentido de reencuentro y de servir de impulso al modelo mixto en Bizkaia, aunque, dada la situación endémica que atravesaba, fueron mayoritarios los concursantes guipuzcoanos que a él acudieron.

Pasados pocos años, esta fiebre por los concursos (se celebraban por doquier durante los años ochenta) aglutinó en su derredor un movimiento de mayor calado que cristalizó en la creación de las "Escuelas de *trikitixa*" en muchas localidades, unas veces asociadas a Escuelas de Música ya en funcionamiento por iniciativas municipales y otras desde intereses particulares, como también sucedió en Igorre (Arratia). Desgraciadamente para el mundo del acordeón popular vizcaíno, el que los repertorios trabajados en estas escuelas fueran ajenos a la tradición local (al menos en sus primeros tiempos) imposibilitó el acercamiento y la conexión con los últimos eslabones de la cadena de músicos tradicionales.

4°.- Al recorrer someramente este panorama, no querríamos dejar en el tintero la pujante rama del acordeón académico. Sus aficionados de Arratia tuvieron que acudir a profesores de Bilbao para adiestrarse y, más tarde, al ampliarse el abanico de posibilidades, al Conservatorio y Escuelas de música de más reciente creación. A lo largo de nuestros años de trabajo de campo, también en Arratia como en otros lugares, hemos podido escuchar, exclaustrados por alguna ventana entornada en un recóndito caserío, los motivos repetidos en distintas voces de una fuga de Bach transcrita para acordeón de concierto o las vibrantes sonoridades atonales de la obra compuesta específicamente para este tipo de instrumento por algún autor ruso.

5.3. Planteamiento inicial del tema

5.3.1. Hipótesis de trabajo

En el presente capítulo pretendemos ahondar en la hipótesis siguiente:

¹⁶⁶⁶- AGUIRRE FRANCO, Rafael: *trikitixa*. Martín Musika Etxea, Billabona, 1992, p. 174.

"Desde comienzos del siglo XX el acordeón con sus repertorios musicales asociados, fue ocupando un nicho musical popular cada vez mayor en el Valle de Arratia que otros instrumentos de raigambre tradicional desocupaban. A pesar de las tentativas para adaptarse a los nuevos tiempos, los ejecutantes de estos últimos no lograron atender exitosamente las imparable demandas sociales de música de baile que habían surgido al amparo del cambio producido entre el final del ciclo cultural agrícola europeo y la emergencia de la sociedad industrial de masas."¹⁶⁶⁷

Bajo el amplio paraguas de "instrumentos tradicionales" incluimos no solo a la *alboka*, dulzaina, gaita, chistu y pandereta que el moderno imaginario identitario relaciona como "vascos", sino a otros instrumentos recogidos en fuentes bibliográficas sobre el tema en el País Vasco¹⁶⁶⁸ y censados en expedientes municipales como guitarras, bandurrias, violines, zanfoñas-*zarrabetes*¹⁶⁶⁹, e instrumentos de viento o de percusión, que se usaban en las romerías en el periodo que nos ocupa.

Aunque concedemos que no tienen vida propia sin humanos que los manipulen, diremos que algunos de ellos, como el chistu y la *alboka*, se refugiaron en una folklorización ligada al movimiento nacionalista vasco¹⁶⁷⁰. Por el contrario, otros, como la dulzaina que sólo lograron un amparo marginal o residual en la transición que comentamos, afrontados al definitivo cambio imparable de la sociedad vasca se vieron empujados a una marginalidad cada vez más acusada a pesar de haber sellado alianzas con otros encaminándose a ser más competitivos en el duro mercado de la música popular. Cordófonos del tipo laúd, como guitarras y bandurrias que también ensayaron estrategias del mismo signo en comandita con voces humanas y acordeones¹⁶⁷¹, acabaron integrándose en el mundo de la música de variedades o en los rincones de la vida privada, asumiendo los nuevos repertorios y las nuevas formas de sociabilidad de la época contemporánea.

Igualmente sucedió con los violines, asociados históricos de la guitarra en "estudiantinas" y "corros de ciegos"¹⁶⁷², en grupos de instrumentos de cuerda¹⁶⁷³, o en solitario¹⁶⁷⁴. La clara desventaja que les supuso su sonoridad reducida en un baile

¹⁶⁶⁷ - Sobre la teoría y el crepúsculo del ciclo cultural agrícola puede consultarse CARO BAROJA, Julio: *De la vida rural vasca*. Txertoa, San Sebastián, 1974 [1944], y también DE PABLO, Santiago: *Trabajo, diversión y vida cotidiana. El País Vasco en los años treinta*. Papeles de Zabalandia, Vitoria, 1995, pp. 14-18.

¹⁶⁶⁸ - DONOSTIA, P. José Antonio de: *Historia de las danzas de Guipúzcoa con sus melodías antiguas y con sus versos. Instrumentos musicales del País Vasco*. Itxaropena, Zarautz, 1956.

¹⁶⁶⁹ - "Zanfoña/Zarrabete": Véase Glosario.

¹⁶⁷⁰ - Una elocuente descripción del proceso de hermanamiento entre el tamborilero y el nacionalismo puede consultarse en: SANCHEZ EQUIZA, Carlos: *Txuntxuneroak*. Altaffaylla, Tafalla, 2005, pp.215-251. También nos parece ilustrativo y adecuado para extenderse sobre este punto el análisis sobre folklorismo de MARTI, Josep: *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996, pp. 25-33.

¹⁶⁷¹ - Asociaciones de este tipo se describen en VALLE, Julián: *Mi calle*. Librería Arturo, Bilbao, 1968 [1922], pp.172-173.

¹⁶⁷² - Dos citas sobre estas agrupaciones las encontramos en X.A.: "Casimiro Jausoro: Recuerdos de una estudiantina carnavalesca (1869)", en *Egin*, (14-II-1985), y en AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 343/13,1904.

¹⁶⁷³ - La presencia de grupetos de cuerda que asumen las funciones de animación del baile público y privado en Bilbao es constante en todo el periodo del estudio (1880-1923) como podrá comprobarse en el Cap. IV El baile de La Casilla de Abando-Bilbao. Una mirada muy somera sobre el tema en BAGÜES, Jon: "Las orquestas populares en Euskal Erria", en *Cuadernos de sección. Folklore* (1, 1981).

¹⁶⁷⁴ - Sobre el uso del violín como instrumento solista animador del baile entre finales del s. XIX y comienzos del XX en la Euskalerría próxima a ambos lados de la frontera pirenaica hay abundantes noticias en SAGASETA, Miguel Ángel: *Danzas de Valcarlos*. Príncipe de Viana. Navarra, 1977. Por el contrario, las referencias dentro de aquel mismo periodo en Bizkaia son muy escasas y siempre aparece en colaboración con otros instrumentos, ver GUTIERREZ BILBAO, J.: *Historia de Munguía*. Tipografía bilbaína, Bilbao, 1933, p.120. En algunas postales antiguas como la que aquí insertamos de Arteaga (Arteaga, Arratia) lo muestran en petición de limosna o en la romería de Deustu junto a guitarras.

público al que aún no se habían incorporado los aparatos de amplificación sonora pero en el que abundaba el barullo los relegó al mundo de la música privada académica o a las orquestas de variedades urbanas en parangón con la evolución que venían experimentando este tipo formaciones en América y Europa.

Creemos que el acordeón se encuentra entre los instrumentos vinculados a aquellos nuevos repertorios y sociabilidades, pero, a diferencia de las esporádicas bandas de música que amenizaban en Arratia, o de la guitarra y de sus adláteres, se caracteriza por haber extendido esas novedades al mundo rural que, en principio, parecería repudiarlas. Ese sería su "nicho" específico, y para descubrirlo nos enfrascamos en su estudio. La comprobación de lo anterior serviría para reivindicar un nuevo posicionamiento del acordeón. Dejaría atrás el lastre que supuso su pasado de "juguete de las burguesías" de mediados del siglo XIX y su "injusta" y despectiva calificación por esas burguesías como "piano del pobre"¹⁶⁷⁵ cuando su uso fue popularizándose al final de aquel mismo siglo. En su lugar, le veríamos asumir el papel de un agente musical más en el proceso de renovación de la sociedad vasca hacia la contemporaneidad.

Al trasluz de todas estas fulgurantes instantáneas se ha de señalar que nuestro objetivo en esta ocasión será consolidar el armazón de datos y referencias con los que estructuraremos los jalones del proceso de expansión del acordeón en Arratia. Destacamos también que, junto a ellos, observamos otro plano cuya relación parece evidente con todo lo anterior, aunque necesitaría de otras herramientas para su confirmación: el asentamiento de un nuevo modelo sonoro identitario en el imaginario vasco, en el que el acordeón tendría un lugar más que honorable. Profundizar en esta discusión es de distinta envergadura a la que en este momento nos estamos dedicando.

Por todo ello, a la hora de exponer nuestros avances no nos limitaremos a hacer la mera crónica de lugares, nombres y fechas documentables respecto del acordeón en el Valle de Arratia. Paralelamente, intentaremos dar cuenta de aquellos aspectos de tal crónica que pudieron alimentar, en combinación con otros factores, la emergencia del acordeón no solo como práctica sonora, sino también como "ícono musical" de cierta manera de entender lo vasco. Basamos este planteamiento en la firmeza del supuesto enraizamiento del acordeón en el nicho musical de la romería vasca del que hablábamos más arriba, y que intentaremos documentar en este estudio de caso. En este sentido, lo que nuestros materiales parecen indicar es que el proceso de asentamiento del acordeón devino en un transcurso cuya duración podemos estimar aproximadamente en unos cuarenta años (los que van desde 1880 hasta 1920). A lo largo de este intervalo se sucedió la progresiva integración del instrumento en la sociedad arratiana -y probablemente en un ámbito mayor- tras múltiples y complejos fenómenos, y ese tránsito no se pudo dar por concluido aunque sí por determinado, en tales cuarenta años, pues, todavía tres décadas

El acordeonista Paulo Apraiz (Berango, 1922-?) nos informó de que: "siendo muy niño había un dúo de violín y acordeón en la romería del pueblo" (entrevista en Berango, V-1984).

¹⁶⁷⁵ - LARUE, Nathalie: "L'Accordéon: Dossier", en *Disc International* (?), 1990, p.78: y TRANCHEFORT, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 286.

más tarde, a finales de los años cincuenta del siglo XX, e incluso posteriormente, reverberaban las últimas resistencias en contra del mismo.¹⁶⁷⁶

La década de los años 70 del siglo XX supuso una frontera que contados de los acordeonista que mencionamos en esta investigación lograron traspasar. Les relevaron nuevas generaciones de músicos populares vascos con un público -a su vez renovado- que poco tenía que ver con la experiencia vital del baile con acordeón del pasado. Sin embargo, entre músicos y oyentes fue frecuente que utilizaran como elemento expresivo y comunicativo el ya consolidado, en nuestra opinión, nuevo modelo sonoro identitario que incumbía al acordeón. Desde entonces hasta hoy no ha cesado de engordarse esa interrelación por la que se acrisolan repertorios, contenidos musicales, maneras de expresar, y el propio sonido del instrumento y las respiraciones de su fuelle para tensar esos lazos simbólicos compartidos entre público y acordeonistas en las músicas de nueva creación y en las recreaciones de temas tradicionales y populares.

5.3.2. Método y Fuentes

Dado que el método de trabajo elegido ha repercutido en todas las investigaciones que se han llevado a efecto unitariamente para toda la investigación nos ha parecido conveniente adecuar un mínimo espacio para redirigir y comentar al lector que la discusión sobre este apartado ya se ha llevado a efecto en el Cap. I, 1.4. Herramientas metodológicas y abordajes contextuales. Así mismo, en ese mismo Cap. I, 1.5. Fuentes Documentales se ha hecho una exposición sobre los fondos utilizados con un apartado crítico a cada tipología. En cuanto a sus listados han sido ubicados en el Cap. Fuentes y Bibliografía siguiendo el mismo orden de presentación del texto principal para facilitar la consulta de dichos materiales. Sin embargo como determinados tipos de fuentes han sido de uso exclusivo en el caso del estudio del Valle de Arratia consideramos adecuado hacer unos comentarios parciales insertados en su propio contexto literario aunque las conclusiones generales vayan luego al final de la investigación.

5.3.2.1. Fuentes organológicas. Análisis preliminar

Además de los ejemplares que hemos listado, aún se podrían rescatar de las informaciones orales otras piezas pero con datos aún más imprecisos que no hemos osado trasladar a este estudio. En cualquier caso, insistimos en ese catálogo de acordeones desaparecidas con la intención de enfatizar la idea de que hubo un nada desdeñable mercado de instrumentos que involucraba a profesionales y aficionados para ofrecer una realidad más ponderada. Aunque no tengamos ningún indicador de comparación con otras zonas, el total de 25 instrumentos documentados entre 1890 y 1937 para una población de unas 13.000 personas da un promedio de un acordeón por cada 500 personas que no consideramos sea una nimiedad. Si añadiéramos además los instrumentos desaparecidos y no documentados, que estimamos en otros tantos por lo

¹⁶⁷⁶- LABAIEN, Francisco: *Estampas euskaras*. LGEV, Bilbao, 1979 [1952], p. 155; y ECHEVARRIA GOIRI, José Luis: *Bizkaiko Dantzak*. La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1969, p.13.

menos, estas cifras de instrumentos en sí mismas se convierten en un dato lleno de sugerencias y altamente informativo. Desgraciadamente, la confección de un censo histórico completo de instrumentos está fuera de toda posibilidad, pero, aún así, creemos que el mero aspecto cuantitativo, aunque menos que aproximado, ya es un resultado destacable de esta investigación como factor de habitualidad de piezas.

En este sentido, volvemos a traer a colación aquel análisis que aportaban las respuestas al cuestionario de nuestras entrevistas sobre la estrecha relación de los acordeonistas con sus instrumentos comentado en el Cap. I. A menudo quedaron grabados en su memoria los precios, los años de compra, las marcas y características de los mismos, pero sucesivos avatares como la guerra, el abandono de la actividad, la pérdida, robo, rotura definitiva o el capricho por otro instrumento, les llevó a desprenderse de ellos. Y con igual celeridad que las piezas llegaban a Arratia, se realojaban en otras manos. Con todo, más que la rapidez con que los instrumentos pasaban de un músico a otro, repetimos que lo más significativo nos parece la cantidad total medida en cifras absolutas de piezas que se han podido documentar.

Del análisis de estas fuentes organológicas obtenemos una conclusión clara: en Arratia, la secuencia histórica de acordeones utilizados hasta la guerra muestra no solo la progresiva adaptación lógica hacia modelos cada vez más evolucionados en cuanto a posibilidades musicales, sino la actitud proactiva de los acordeonistas eligiendo en este sentido. Desgraciadamente, por el momento no poseemos estudios fiables de este periodo en otras zonas del País Vasco con los que poder contrastar la “puesta al día” de los acordeonistas arratianos. Sin embargo, si tomamos como referencia las fotografías de los concursos de acordeón de 1933, tanto el del Kursaal donostiarra como el del frontón de Irún¹⁶⁷⁷, y consideramos los instrumentos utilizados en los mismos como muestrario referencial exponente de las herramientas más punteras del momento, hemos de convenir que las censadas en el Valle de Arratia no se les quedan a la zaga.

Avanzando un poco más, podemos completar una valoración más precisa de este patrimonio organológico en los siguientes términos:

1º.- Parece ser que el abandono de los modelos heterogéneos (melodeones y diatónicos) se produjo tempranamente, y por ello su registro no alcanza el 20% del total. Las fechas en que documentamos estos modelos se encuentran entre 1890 y 1920.

2º.- En Arratia ha quedado constancia de la existencia de muchas piezas, en origen acordeones bisonoros, adaptados al sistema implantado en el País Vasco entre los modelos pequeños que clasificamos bajo la denominación de “acordeones mixtos” (bisonoro en CMD 21 botones /monosonoro en el CMI 12 botones). Son los modelos de exterior de madera, tanto los “probables Hohner” como los “probables Soprani”, y suponen un 25% del cómputo total. Cronológicamente contemplados, ubicaríamos su uso entre 1915 y 1965, o incluso más tarde, desbordando los límites de nuestro encuadre temporal, como lo demuestran los casos de Peito Otxoa y Juan Pedro Bernaola en las fotografías nº 21 y nº 24 del listado de piezas.

¹⁶⁷⁷- Para más información sobre estos concursos véase el Cap. II, 2.3.1.2.3. El acordeón en el País Vasco.

3º.- Sin embargo, tan pronto como empezaron a comercializarse los modelos recubiertos de acetato, los Soprani, Soprani/Larrinaga o Larrinaga/Guerrini entre otros, también se utilizaban en Arratia. Corresponden, por lo menos, a otro 25% del total computado. La fecha más temprana en que los documentamos es 1925 ca., prolongándose hasta 1980.

4º.- Corroboramos en Arratia la temprana ejecución con acordeón cromático, ya en los tiempos anteriores a la guerra, con tres ejemplares documentados y dos instrumentistas que ejecutaban con esos modelos y pujaban por las plazas de acordeonista: Pedro Arbe y Juan Ipiñazar.

5º.- La distribución de los instrumentos listados, geográficamente considerada, no responde a ninguna pauta previa, es decir, podemos encontrarlos con igual frecuencia en la casa de un núcleo de población, como en el caserío más apartado.

5.3.2.2. Fuentes iconográficas. Análisis preliminar

De las cuarentainueve fotos incluidas en este capítulo todas menos cuatro se circunscriben a personajes o situaciones musicales del Valle de Arratia o de su *hinterland*. La Banda de música de Otxandio aparece por derecho propio ya que la relación entre esa población y el Valle es evidente y en el pasado sus tamborileros y su Banda de música fueron contratados durante los años treinta como figura en la documentación municipal de Dima. Tres fotografías más pertenecen a Urkiola lugar emblemático de peregrinación para la población del Valle: la Fig. 223 representa a dulzaineros y vecinos de Zeanuri en romería en los alrededores del Santuario; la Fig. 229 recaba en algo inusitado, un bautizo en Urkiola a finales del s. XIX con un violinista festejante, y la Fig. 242 refleja un instante de romería en Urkiola pero de la inmediata posguerra (1941) con orquestina.

Respecto a los cuatro cuadros de José Arrue (Vecino de Areta desde 1911) que ilustran el capítulo (Figs. 217A y B, 221 y 246), en ellos se representan temáticas que están íntimamente relacionadas con lo que estaba sucediendo en el Valle de Arratia en el mismo intervalo temporal. El Valle de Orozko, que estimamos perteneciente a la zona geográfica del Medio Nervión, junto al Valle de Zeberio, que ha quedado incluido en el más global de Arratia, participaban de unas dinámicas sociales muy similares dada su proximidad geográfica. Todavía hoy en día comparten pasturajes y aparcerías en los altos del Gorbea, las romerías de sus ermitas y santuarios de otros altos como Santa Lucía de Laudio, además del mismo espectro humano y costumbrista que reflejaron las visiones pictóricas salidas de la paleta colorista de José Arrue.

5.4. Organología y vida musical del Valle de Arratia entre finales del s. XIX y comienzos del XX

El desenvolvimiento de la música y de la vida musical en una zona geográfica constituyen uno de los aspectos -y no el menos importante, por cierto- de la riqueza cultural de la misma. Es por ello que en este momento nos detenemos a analizar

determinados aspectos en profundidad de la misma como su catálogo organológico y actividades relacionadas que implicaron a personas y música siendo nuestra intención la de dibujar un panorama lo suficientemente matizado del entorno sonoro habitual de aquella sociedad dentro del lapso temporal objeto de nuestro estudio. Un somero análisis de la situación nos facilitará el evaluar más tarde certeramente el fenómeno de la eclosión, asunción de repertorio, rápida adopción y utilización pública del acordeón y, en definitiva, la interrelación con todos los demás elementos musicales que se dan cita en Arratia.

3.4.1. Órgano, Armonio e instrumentos de teclado

Aunque ya hemos hecho algunos comentarios sobre los órganos en cuanto a instrumentos relacionados de alguna manera con el acordeón por cuestiones organológicas, en este momento perfilaremos con algunos datos más concretos sus usos en Arratia. En nuestro intervalo temporal, hubo órgano con intérprete documentado en la parroquia de Areatza y en el convento de las RR Clarisas de la localidad; también los hubo en las parroquias de Dima, Igorre, Zeanuri, Zeberio y Zeberiogana, en donde existió un órgano portátil, hoy semi-desaparecido¹⁶⁷⁸. Completamos esta sucinta lista con los armonios de las iglesias de Lamindao y de Arantzazu. La periódica provisión de fondos que los Cabildos destinaban al mantenimiento de los órganos, bien para el arreglo de sus desperfectos o para su renovación completa, hace evidente el interés que prodigaban por mantenerlos en funcionamiento.¹⁶⁷⁹

Por lo que respecta al servicio que prestaban estos instrumentos cabe encuadrarlo en el acompañamiento del culto no faltando referencias que documentan la implantación de la música inspirada en la reforma del "Motu proprio" en las iglesias del Valle de Arratia. Para los ensayos de estos repertorios solía ser instrumento imprescindible el armonio en manos y pies del organista que era el gran factótum musical de los pueblos vascos en la época (con el uso del armonio se podía prescindir de mancheros humanos insuflando aire en el órgano constantemente cuando aún no se utilizaban motores para tal fin). Son varias las citas que traen a colación la existencia de coros parroquiales acostumbrados a enfrentarse no solo al las Misas cantadas en latín rutinarias sino a la ampulosidad de las Misas Pontificales de 3 y más voces:

"Fiestas de San Bartolomé en Villaro. El melómano y farmacéutico del pueblo trata de organizar que se interprete la Misa de Iruarrizaga y la incorporación de "algunos músicos de esta villa para reforzar la charanga de Villaro".¹⁶⁸⁰

"Zeanuri. Hoy se han celebrado en esta Anteiglesia solemnes funerales por el eterno descanso de los que murieron en pasadas guerras y en la actual de la

1678- Fuimos testigos presenciales en otoño de 1983 de que este órgano ocupaba un resalte lateral, construido ex profeso y hoy eliminado, en el coro de la iglesia de Zeberiogana, de lo que hay documento fotográfico correspondiente. Poco más tarde fue desmontado por el organero vizcaíno Elejoste; su mueble desapareció siguiendo extraños derroteros y su secreto y algunos tubos los hayamos en 1991 durmiendo en una alta estantería, en el taller del organero Chauvin de Dax (Francia).

¹⁶⁷⁹- Encontramos menciones expresas sobre estos particulares en AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesión 29-XII-1911; AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesión 12-VIII-1917, y AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 208, Sesión 7-II-1909.

1680- *N.B.* (1-IX-1894).

Guerra de Cuba. La Misa de Réquiem que se ha cantado ha tenido magistral interpretación por cada uno de los que han tomado parte en ella y el conjunto ha resultado un acontecimiento musical gracias a elementos valiosísimos dispersados hasta ahora tras la muerte del inolvidable amigo D José de Mendieta durante cuya vida el coro de esta parroquia era uno de los mejores de esta provincia a juicio de personas competentes. De desear sería ahora que esa unión fuera duradera para que, en adelante, las funciones religiosas de este pueblo revistan su prístina forma y grandiosidad."¹⁶⁸¹

"Zeanuri. En el funeral de Bartolomé de Alcibar se cantó la Misa a tres voces de Mandonno Gandioso desconocida hasta ahora en este entorno."¹⁶⁸²

Montar una partitura de estas complicaciones suponía un considerable esfuerzo en ensayos exclusivamente para los varones (no había coros mixtos) previendo que su estreno iba a constituir un evento en los días más importantes del pueblo. Sirve de ejemplo para evaluar hasta dónde estaban imbricados los fastos religiosos y profanos en la sociedad de la Restauración el programa de festejos para las fiestas patronales de San Bartolomé en Areatza de 1911. En él venía especificado que habrían de cantarse por fiestas "una Misa Pontifical y un Réquiem, ambos de Perosi".¹⁶⁸³

Siguiendo en la esfera de la música religiosa reseñamos algunos datos más que dan cuenta de la función práctica e importancia del armonio en Arratia:

.- Como primera referencia, sabemos que en 1889 ya lo había en el Santuario de Urkiola visitado anualmente por la población de Arratia. Fue sustituido por el actual órgano en 1926.¹⁶⁸⁴

.- Del pequeño pueblo arratiano de Arantzazu rescatamos una muestra de la perdurabilidad del interés por el armonio a lo largo del tiempo. El escueto vecindario de su pequeña parroquia hacía imposible dispendios mayores como para la compra de un órgano. En su documentación municipal consta un acuerdo municipal de 1929 con el objeto de abrir una suscripción de 125 Pesetas para la compra de un armonio.¹⁶⁸⁵

Dentro de los consumos musicales de la sociabilidad burguesa los pianos de cola, verticales o de mesa tampoco fueron desconocidos en el Valle de Arratia. Un simple repaso de citas desperdigadas por nuestros archivos alertan de su habitualidad:

"[Década 1880-1890] Y no era esto solo lo grato de aquellas temporadas en Villaro. Allá en una de ellas y en el pintoresco molino del pueblo oyendo tocar

1681- *N.B.* (12-III-1896).

1682- *N.B.* (26-IV-1896).

¹⁶⁸³ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 17/3, Sesión 27-VII-1911. Otra referencia de Arratia en AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 23, Sesión 3-VI-1923: "Acordó subvencionar con 50 Pesetas los servicios que como organista viene prestando D. Braulio Landaburu en la iglesia de Lamindano". En esta iglesia había y hay un armonio. Para nosotros esta consignación es un reconocimiento hacia el músico y el instrumento.

¹⁶⁸⁴ - GUERRA, Juan Carlos de: "La romería de San Antonio", en *Euskal-Erria* (T. 20, 1889), p. 557.

¹⁶⁸⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de actas nº 18/2, Sesión 2-X-1929.

sonatas de Beethoven en un piano que podría ser viejo pero que sonaba a música celestial empecé yo a enhebrar..."¹⁶⁸⁶

"Crónica del establecimiento de baños de Villaro por el corresponsal. El salón de baile se ve todas las noches muy animado. Al son del piano se baila de largo hasta altas horas."¹⁶⁸⁷

"Eladio Eizaguirre, hijo de un confitero de Azkoitia que se estableció aquí hacia mitad del siglo pasado [s. XIX], fue un gran aficionado a la música, a la que dio un gran realce en la Villa al frente de la Banda, durante sus años de alcalde o como propietario de El Prado donde se ofrecían interesantes veladas musicales."¹⁶⁸⁸

Como objeto periclitado el tipo de piano de mesa dormiría "de su dueño tal vez olvidado" en el silencio invernal de los salones de casas de veraneo de burgueses bilbaínos, o en refectorios de los conventos en donde acabo colándose como pecio de dote al arramblar los pianos verticales con el mercado. De estos o de cola los habría en casa de Intxaurbe en Zeanuri (se habla de él más tarde), en el palacio de los Alcalá-Galiano en Igorre, en el de la Condesa de Axpe en Uribe, oímos también de un piano de cola desvencijado de antes de la guerra en un caserío de Zeanuri, etc.

5.4.2. Bandas de música

Ciertamente, las bandas de música, locales o foráneas, fueron agrupaciones musicalmente dinamizadoras en todo el territorio vizcaíno Valle de Arratia incluido. En el entorno y período que estamos estudiando, y dejando al margen la de Otxandío que visitaba esporádicamente el Valle, destacamos las sucesivas de Areatza, con periodos intermitentes de actividad según avanza el siglo XX. Aunque Pagoeta contempla que ya desde mediados del siglo XIX "la filarmónica actuaba por San Bartolomé desde tiempo inmemorial" y que similarmente a otras poblaciones, hubo un ínterin de duplicidad carlista y liberal¹⁶⁸⁹, hacia 1881 se denominaba "La Lira de Villaro" con vinculación municipal ya que con motivo de alguna celebración:

"Se pide al Ayuntamiento permiso para contratar a la banda de música de Villaro para fiesta en el Balneario."¹⁶⁹⁰

Hasta donde hemos consultado, su periplo de preguerra civil del 1936 va desde una primera mención oficial en los libros municipales de 1898 hasta 1917, con algunos silencios puntuales. La demoledora crítica a sus aspectos musicales y organizativos desde un melómano concejal y la fuga de "talentos" la hundió en el marasmo. No obstante, este nicho musical duró poco tiempo vacío, ya que a su desaparición se

1686- ORUETA, José: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1929, p. 98.

1687- *N.B.* (4-IX-1894).

1688- PAGOETA, Juan: *Estampas antiguas de una Villa arratiana. Areatza-Villaro*. Edición del autor, Bilbao, 1989, p. 66.

1689- PAGOETA: (1989), p. 64.

1690- *N.B.* (21-VI-1881).

sucedieron nuevas contrataciones de otro tipo de músicos como dulzaineros o acordeonistas, y, puntualmente, de otras bandas de música municipales foráneas como las de Ermua, Ramales y Amorebieta-Etxano, o de bandas particulares de Bilbao y Vitoria-Gazteiz¹⁶⁹¹. Cabe preguntarse, por tanto, si en este trajín funcional pudo darse también una continuidad sonora o, al menos, de repertorios. Se le dará respuesta, en parte, cuando comentemos los repertorios musicales de los acordeonistas más adelante.

Por otro lado, también en Zeanuri debió de existir una banda de música local a finales del siglo XIX. La documentación municipal revisada habla del esfuerzo de unos paisanos por reorganizarla y de que llegaron a acompañar las procesiones de Semana Santa. A pesar de ello, esta iniciativa se vio frustrada y apuntillada cuando la corporación municipal les negó la subvención requerida en 1894 alegando falta de recursos económicos¹⁶⁹². Sin embargo, como si de la inercia de un gusto musical se tratara, el ayuntamiento aún contrataba banda de música los años 1903 y 1910 (sin que podamos precisar su procedencia) para “dar amenidad” y “solemnizar” las fiestas patronales parafraseando sus propias palabras.¹⁶⁹³

En cualquier caso, y quizás debido al mal precedente que debió de causar una actuación de la banda de música de Areatza en 1908 en un barrio de Zeanuri, o al galopante integrismo moralizante que se desataba en esa localidad, en la documentación revisada de Zeanuri no vuelve a aparecer otro contrato a banda de música alguna hasta 1940. Si seguimos la versión que dan los expedientes municipales, hemos de convenir que los responsables de aquella Banda villana de 1908 no estuvieron muy afortunados al arriesgarse a tocar en jurisdicción de Zeanuri sin el pláceme municipal ya que lo hicieron “sin permiso del que proveer algunas piezas musicales que dieron margen a la organización de un baile en el que quedó muy resentida la pública moralidad”. De resultas de lo cual el director de la banda y un vecino de Areatza recibieron sendas multas de 7 y 15 Pesetas acumulables.¹⁶⁹⁴

Aún así y todo, reductos recalcitrantes aparte, otros Ayuntamientos del mismo Valle de Arratia fueron programando gradualmente actuaciones de este tipo en la medida de sus posibilidades económicas: en Arantzazu, el primer contrato que figura es de 1927¹⁶⁹⁵; en Artea ya se había llevado a la práctica con anterioridad debido, probablemente, a la existencia de un pequeño balneario con su colonia de veraneantes que debió influir en que su Cabildo se ventilara con aires más aperturistas:

“...pues existía entre el elemento joven de esta Anteiglesia el propósito de dar a la fiesta la mayor brillantez persiguiendo atraer el mayor número de forasteros para el bien del comercio local.”¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹¹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 166, Sesión 8/15-V-1898. AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916.

¹⁶⁹² - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. 176/12, 1894. Si damos credibilidad al texto, debió de ser grande la afición de estos personajes, porque cubrieron de su bolsillo los gastos de papeles, luz eléctrica y retoque de instrumentos.

¹⁶⁹³ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 209, Sesión 20-VIII-1903, y Libro de Actas nº 208, Sesión 23-VII-1910.

¹⁶⁹⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. 125/9, y 125/10 ambos de 1908.

¹⁶⁹⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 18/2, Sesión 9-X-1927.

¹⁶⁹⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79/11, Sesiones 28-VIII-1917 y 3-IX-1918.

En el municipio de Dima la primera contrata de una banda de música es del año 1918, y en Igorre tenemos noticia de otra en 1907. La afición a su música debió de ser grande si tenemos en cuenta el gran esfuerzo económico que suponía para las arcas municipales de ayuntamientos tan pequeños como Igorre o Arantzazu contratar uno de estos grupos musicales porque lo hacían con cierta periodicidad: en el caso de Igorre, una vez cada tres años de media. Quizás ayudó en ello, como en el caso de Artea, la existencia de una colonia veraniega que, eventualmente, ofrecía su participación en los pagos, o, circunstancialmente, hacía valer su gusto representada en la Comisión de festejos.¹⁶⁹⁷



Fig. 218

Estas bandas de música de zonas rurales con poca población estaban constituidas por un número reducido de elementos, a menudo con jóvenes y adolescentes entre ellos, y que para sus actuaciones en público no debían bajar de la docena de personas para conseguir una sonoridad satisfactoria y cumplir con las condiciones habituales de contrato. Su calidad variaba dado el inestable compromiso de sus componentes en los que primaba su medio de vida principal que siempre era otro salvo, en general, el del director, y de los elementos puntuales con que se reforzaran para poder afrontar las actuaciones apalabradas.

De parecida manera, las Bandas de música agenciadas fuera del valle, salvo ocasiones extraordinarias, también ajustaban el número de componentes en función del presupuesto disponible lógicamente, de los días de fiesta a animar y de la disponibilidad laboral de sus músicos. Su número podía oscilar entre diez y catorce elementos, y, por poner un ejemplo, el precio en el año 1920 venía a salir unas 10 pesetas/día por músico¹⁶⁹⁸. Queriendo ser ilustrativos más que exhaustivos, diremos que en Igorre, el año 1925 se contrató una Banda de música de Eibar con diez componentes por dos días completos y salió por 400 pesetas¹⁶⁹⁹. Fijándonos únicamente en lo económico y no en la resultante musical -por otra parte difícil de evaluar tanto en armonía como en repertorio o como en preferencias subjetivas-, al comparar estas tarifas con las de los acordeonistas cae por su peso una de las razones del rápido éxito de éstos.

¹⁶⁹⁷- AHDB.Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesión 23-VI-1918; Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, Sesión 4-VIII-1907.

¹⁶⁹⁸- AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesión 20-VI-1920; y AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/10, 1921.

¹⁶⁹⁹- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº. Sesión 2-VI-1925. Esta es una ocasión paradigmática en la que el Alcalde hace equilibrios de todo tipo para poder sacar adelante el contrato: negocia la manutención y hospedaje con los taberneros a cambio de que la romería dure hasta media noche y frena las protestas de los concejales reticentes socializando la responsabilidad del contrato al pedir la opinión general en el pleno.

Por centrarnos en Areatza, el lugar del Valle de Arratia con más tradición de música de este tipo, una banda de música contratada en la villa podía llegar a tener muchas funciones y horarios distintos. Si su cometido era amenizar el baile dominical o de día festivo, tocaría de 4 a 6 de la tarde o de 4 y 1/2 a 6 y 1/2 en horario de verano, alternando con tamborileros y otros músicos. De ser fiestas patronales, estaría presta temprano para la diana, en la “verbena” o “anisado” de antes de la misa de las diez de la mañana, en el baile de tarde con el horario antes comentado, e incluso en la romería nocturna si era voluntad del Sr. Alcalde o del representante de su autoridad¹⁷⁰⁰. Varios de estos tramos de amenización serían asumidos por los acordeonistas en tiempos posteriores. Para hacernos una idea de qué podía suponer un evento de este tipo, podemos acudir a la Fig. 246 de nuestro listado de fuentes en el que se ilustra, en interpretación de José Arrue, una romería con banda de música. En él vemos como se arremolina un gran gentío en torno a un kiosco descubierto en el que ese tipo de agrupación con músicos uniformados parece ejecutar música de baile al agarrado que los asistentes disfrutaban (si atendemos a las poses del público que danza). En círculos concéntricos cada vez más amplios hasta alcanzar el límite de las edificaciones que conforman el espacio festivo se van articulando otros focos para la socialización festiva como *txoznas* de comidas y otros corros de baile.

Cuando una Banda de música era de apadrinamiento municipal -como en el caso de la de Areatza-, en los contratos anuales venían especificados los cometidos del calendario anual como el acompañamiento en las procesiones de Semana Santa, en las del Corpus, en las de octava y en la de la fiesta de la Santa Cruz. Al margen de estas fechas aparecen otras referencias como su presencia en las novilladas y algunas cuestiones más eventuales como una cuestación inter-pueblos que se llevó a efecto para recoger fondos con motivo de acontecimientos desgraciados de magnitud¹⁷⁰¹. Este tipo de actuaciones no podría ser asumido por los acordeonistas debido a que, para ello, se requería un plus de prestigio que las bandas ostentaban heredado de la época de los clarines y ministriles, y del que los recién llegados con su fuelle a la vida musical y sin ningún pasado propio, carecían.¹⁷⁰²



¹⁷⁰⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 166, Sesión 8-V-1898, y muchos más.

¹⁷⁰¹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesión 11-XI-1912.

¹⁷⁰² - La idea de un acordeón acompañando una procesión no ha de parecer excesivamente descabellada. Recordaremos que el bandoneón, instrumento de la familia del acordeón mundialmente famoso por su relación con el tango argentino en el siglo XX, fue inventado en Alemania en la primera mitad del s. XIX. Con anterioridad a ser utilizado para interpretar música folklórica, acompañó procesiones fúnebres y el canto religioso en iglesias de escasos recursos económicos imposibilitadas de adquirir un armonio u órgano: “sus más antiguas partituras alemanas... están dedicadas a la música sacra, arias y fragmentos de ópera y danzas de salón”, según ROMÁN, Manuel: “Apuntes para una historia del bandoneón”, en PENON, Arturo & GARCIA MENDEZ: Javier, *El bandoneón desde el tango*. COATL, Montreal, 1986, pp. 35 y 42, (Fig. 148).

Fig. 219

5.4.3. Enseñanza de la música

Es evidente que en el entorno de las bandas o asociaciones musicales se impartía, por pura necesidad intrínseca, una iniciación a los conocimientos musicales bajo la responsabilidad de su director. En este cometido, los directores de banda ocuparon un territorio que había estado asociado tradicionalmente a las organistías en tiempos anteriores, o a la plaza de tamborilero municipal. Así se entiende que se impusiera como condición al nuevo Capellán-organista de Areatza en 1905:

“3ª Enseñar el solfeo constantemente a seis niños que reúnan las mejores condiciones o aptitudes de oído y voz.”¹⁷⁰³

Esta misma condición fue barajada al plantear la provisión de la plaza de Alguacil-tamborilero en Zeanuri en 1909:

“4ª El agraciado, además de las obligaciones inherentes a su doble cargo de Alguacil y Tamborilero, tendrá también la de abrir una academia para la enseñanza del solfeo a los niños de esta localidad, previa, empero, retribución mensual de una Peseta por cada uno, y debiendo ser la clase de música diaria y de duración de una hora por lo menos.”¹⁷⁰⁴

Los reajustes en el reparto del mercado musical local que acompañaron a los cambios sociales en la sociedad tradicional de finales del siglo XIX y comienzos del XX, implicaron este tipo de convergencias que, a veces, podían significar también rivalidad. A este reparto de un exiguo territorio laboral en torno de la fiesta -religiosa o secular- y de la transmisión del oficio, habría que añadir al recién llegado acordeonista, que, manejando sus peculiares recursos, accedió a su trozo del pastel. Sin embargo, la enseñanza musical promovida desde los ayuntamientos fue también un terreno en el que no pudo participar, debido a que la formación de estos músicos debió carecer, en un primer momento, de los fundamentos del solfeo y la notación musical. El “mapa” de sus funciones posibles dentro de ese pequeño (pero peleado) mercado local cuenta con esta inicial laguna, lo que configuraría su peculiar posición en la sociedad vasca que nos proponemos estudiar al haberse mantenido alejado de ese mundo más escolástico y recóndito de la enseñanza musical.¹⁷⁰⁵

No queremos abandonar este apartado sin destacar un caso excepcional en Arratia que compete a la enseñanza musical desde instancias privadas frente a la competencia eclesiástica o a la tutelada desde el Municipio. La documentación municipal nos regala una información peculiar sobre la existencia de un profesor de música en el pueblo de Zeanuri en 1898, D. Ramiro de Inchaurre Onaindia, natural de la localidad. Queremos precisar sobre su actividad profesional y su presunta competencia musical el hecho de

¹⁷⁰³ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 166, Sesión 1-I-1905.

¹⁷⁰⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 208, Sesión 4-IV-1909.

¹⁷⁰⁵ - Durante el trabajo de campo de los años 80 una pregunta clásica que nos devolvían los acordeonistas tradicionales al enterarse de que nosotros también lo éramos era si nosotros tocábamos con “música”.

que llegó a redactar un *Método teórico-práctico y memográfico sobre las principales dificultades mecánicas del piano, órgano, armonium, etc.*¹⁷⁰⁶

Sabemos que Inchaurre era requerido para acompañar las Misas cantadas en diferentes pueblos de Bizkaia (1896), y que siempre era encomiado como "distinguido pianista"; fue el presidente del tribunal que falló a favor de Dionisio Ibarguchi como tamborilero de Zeanuri (1909) pero ignoramos la profundidad de su labor docente. El mero hecho de ejercerla en un entorno tan rural y apartado como el Valle de Arratia, aunque hubiera sido en un intervalo temporal breve, es un indicador de la estima que se le ofició en dicho pueblo a la música académica y a su enseñanza.

Es indudable que la proyección profesional de Intxaurre sirvió para que haya permanecido su memoria en la documentación de manera más generosa que la de otras personas. Pero revisando documentación menor atendemos también al caso de dos profesoras de música en Lemoa en 1903: Inés Goenaga y Carmen Martínez¹⁷⁰⁷. Su caso no es único ya que recogimos datos de otras personas que ejercieron de profesores de música en más pueblos de Bizkaia como Busturia, Berriz o Durango. No ha de extrañarnos su presencia ya que cubrirían la demanda de la clase rural acomodada o de los hijos de los veraneantes estacionales en el marco del tipo de educación de la época.

5.4.4. Tamborileros

El mayor estatus que alcanzaron los tamborileros en los Ayuntamientos del Valle de Arratia a comienzos del siglo XX fue el de empleados municipales a tiempo compartido en Areatza y Zeanuri. Se alcanzaba este techo gracias a una optimización de los recursos municipales por la que se proveían los puestos de Alguacil y Tamborilero en una misma persona, funciones de las que queda constancia en las condiciones para el puesto recogidas en contratos municipales¹⁷⁰⁸. El perfil polivalente de los tamborileros ya ha sido descrito por otros autores¹⁷⁰⁹ y era una situación habitual antes de que se diera el proceso de industrialización de la música durante el siglo XIX en toda Europa.

Por ello, y con objeto de ofrecer a los tamborileros un sueldo algo más sustancioso, se les añadieron nuevos cometidos con asignaciones económicas específicas. Ciñéndonos a Arratia y a nuestro periodo de estudio, fueron algunas de estas encomiendas: ayudante

¹⁷⁰⁶ - La primera noticia que hemos encontrado sobre este músico se debe al *N. B.* (19-IX-1892) cuando daba cuenta de su nueva metodología pianística. El revuelo que había levantado en Madrid su publicación reciente se recogía en *N.B.* (3-VII-1893). Algo más tarde, ante ciertas descalificaciones a su persona pedía apoyo a su Ayuntamiento y por eso quedaba reflejado en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 190/3, Sesiones 21-VIII-1898 y 30-X-1898. Este método debió de tener cierta repercusión ya que en el libro dirigido por IGLESIAS, Nieves: *La música en el Boletín de la Propiedad intelectual 1847-1915*. Ministerio de Educación / Biblioteca Nacional, Madrid, 1997, aparecen registradas dos versiones, una, en la p. 324, editada por L. E. Dotesio con 51 páginas en el año 1893, y otra, en la p. 336, ampliada a 71 páginas de igual editor pero del año siguiente 1894. Así mismo, en el catálogo citado aparece registrada en su p. 380 la partitura del "Himno a la Patrona de Vizcaya" de cuya música fue compositor Ramiro Inchaurre y editada por la Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas hacia 1903. Un chotis de este autor lo interpretaba la Banda de música de Garellano, según *N.B.* (27-VII-1893).

¹⁷⁰⁷ - REPARAZ, Valentín: *Guía de Vizcaya*. Vivanco y Cía, Bilbao, 1903, p. 50.

¹⁷⁰⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 166, Sesiones 17-IX-1899 y 7-I-1900; AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 208, Sesiones 21-III-1909, 4-IV-1909 y 25-IV-1909. Por el contrario, negativas a conceder la plaza en propiedad las encontramos en AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 17, Sesión 15-V-1910, y en Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 1-V-1910. Otras condiciones para los tamborileros pueden consultarse en AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesión 4-VI-1922, Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 8-VIII-1909, y AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 12-IV-1930, y Libro de Actas nº 212, Sesión 24-IV-1932.

¹⁷⁰⁹ - RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la villa de Bilbao*. BBK, Bilbao, 1999, p. 68 y ss.

de secretaría y bagajes, cuidador de los relojes del municipio, acompañante de los mozos al tallador de la caja de reclutamiento (en Durango para los arratianos), cobrador de los arbitrios municipales, vigilante en los fieltos de los contrabandos y del tránsito de los pobres ajenos a la localidad, cartero...



Fig.220

Un segundo nivel de contratación obligaba al tamborilero a cumplir con unos servicios de amenización para atender a todo tipo de protocolos municipales y amenizar el baile público un número de fechas al año. Este era el régimen del resto de ayuntamientos excepción hecha de los de Arantzazu e Igorre, que los contrataban para las fiestas patronales y en ocasiones especiales únicamente¹⁷¹⁰. Sin embargo, en Igorre, la posición del tamborilero Echandia que acudía desde Amorebiea-Etxano, casi se asimiló al estatus de funcionario en 1911, y se consolidaría definitivamente a tiempo parcial con Genaro García en 1915¹⁷¹¹. En los años precedentes a la guerra española, la situación laboral del tamborilero en Arratia, en general, había empeorado, ya que volvía a ser frecuente la figura del contrato puntual para tocar en fiestas patronales. Sus obligaciones como tamborileros dependían del calendario festivo de cada municipio, y fue variando e intensificándose con el avance del siglo ante el incremento del número de romerías dominicales debido a la popularización del baile.

Como va dicho, esto no fue óbice para que, además, ejercieran por su cuenta otro oficio, o vocación fuera de la administración pública como queda patente una vez más en la documentación; entre ellos encontramos los de relojero, pintor, fontanero o concejal¹⁷¹². Por tanto, podemos decir que en Arratia se repitió una situación común a muchos lugares y momentos de la historia moderna del tamborilero. Y no queremos referirnos solo al pluriempleo, ya que también otros rasgos de la organización profesional de los músicos en la modernidad se reprodujeron entre los tamborileros de Arratia. Por ejemplo, descubrimos la existencia de familias cuyos miembros se sucedieron casi hereditariamente en el oficio. En este sentido, la saga de los Azpeitia con base en Areatza y, en menor medida, los Garai e Ibargutxi en Zeanuri, fueron ejemplos de ello.

¹⁷¹⁰- Los primeros contratos que figuran en la documentación que corresponde al tiempo de nuestro periodo de estudio vienen en: AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 17/3, Sesión 21-X-1912, y en Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 18-VIII-1903.

¹⁷¹¹- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesiones 4-VI-1911 y 25-IV-1915.

¹⁷¹²- Ibargutxi figura como relojero en el Ayuntamiento de Igorre en AHDB, Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas snº, Sesión 11-X-1924, entre otras citas. El tamborilero José Mª Azpeitia, era pintor y fontanero según AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de actas nº 167, Sesión 4-XII-1909. El tamborilero Genaro García era concejal en Areatza según Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas snº, Sesión 10-V-1914, etc.



Fig. 221

En los cuarenta años precedentes a la guerra civil española de 1936, el tamborilero en Arratia, nativo o foráneo, continuó repitiendo un rol asumido desde antiguo. Ese rol le instituía como ejecutor de la música que representaba la diversión civilizada y respetable para la sociedad biempensante del momento desde una posición de cercanía a la autoridad municipal y a la conversión de sus mandatos en toques sonoros. En efecto, en numerosos lugares de la documentación, bien cuando los cabildos disponían dejando constancia sobre qué música querían que hubiera, bien cuando los vecinos solicitaban celebrar una fiesta especial o crear una nueva, se cursaba un decreto con el mensaje de que “se avise al tamborilero”, “que acuda el tamborilero, como es costumbre” o “que el Ayuntamiento envíe al clásico tamboril”.

Este papel de autoridad musical local difícilmente podría ser transferido al acordeonista, quien, por su juventud histórica, carecía de las credenciales para ello. De aquí deriva una de las diferencias de estatus respecto de los tamborileros que se irán constatando a medida que avanza la investigación.

Hemos de resaltar que el tamborilero, dada esa posición delegada respecto de la Autoridad, remarcaba en la fiesta su papel de árbitro y a la vez de jugador estrella aunque en trance de declinar. Sugerimos que fue en los años en que la fiesta colectiva fue adquiriendo pujanza -y en particular, el baile dominical- cuando sobrevino la diversificación de instrumentos y admitirse múltiples influencias externas. Esto se produjo debido, precisamente, a que aquellas nuevas asociaciones musicales carecían de una inercia acarreada de tiempo atrás que era, en parte, lo que lastraba y remachaba al tamborilero en su propio nicho¹⁷¹³. El acordeón fue uno de aquellos advenedizos, quizás el más destacado depredador de espacios romeros.

Por ello, cuando el Ayuntamiento de Artea contrataba al acordeonista local Benantzio Bernaola en 1923, explicitaba claramente las condiciones de subordinación en que había de ejercer su oficio respecto de la banda y tamborileros:

¹⁷¹³ - Lo cual no quita los morigerados y puntuales intentos de adaptarse a los nuevos tiempos del que son exponentes algunos testimonios orales de tamborileros y el cuadro de José Arrue “Baile agarrao: Habanera” (1928).

“4º Siempre que el Ayuntamiento contratase algún otro instrumento o tocador así como banda de música, cuarteto [de] tamborileros, etc., deberá dejarle sitio en la plaza para amenizar así mismo las romerías.”¹⁷¹⁴

Y, por si no quedara suficientemente claro, en pleno periodo de ascendente calentura moral del Zeanuri de 1930, límites, cortapisas y amenazas punitivas se implementaban en la normativa de la música y del baile en la romería, esta vez para el tamboril y de rebote para los otros instrumentos:

“3º Ordenar al tamborilero para que todos los domingos y fiestas del año, salvo las excepciones acostumbradas, proceda a tocar el tamboril desde hora muy temprana de la tarde, o sea, a continuación de la función religiosa hasta el atardecer, teniendo muy en cuenta que deberá terminar de tocar antes que anochezca y que, además, deberá tocar sin interrupción, es decir, con sólo los intermedios acostumbrados y llevando siempre la preferencia a todo otro instrumento que, previo permiso y correspondiente pago de la cuota señalada, pueda alternar en el toque, bastando para ello que el tamborilero dé un toque de atención para que el instrumento que alterne deje de tocar, con la advertencia de que si contraviniera a lo dispuesto le será retirada inmediatamente la licencia y perdiendo el derecho a la devolución de la cuota satisfecha. Para el exacto cumplimiento de lo dispuesto sobre el particular se dan las órdenes oportunas en este momento a los tres tamborileros y Alguacil, que se hallan presentes y prometen cumplirlas.”¹⁷¹⁵

5.4.5. Dulzaina

Para el periodo que estudiamos hay tres hitos de importancia capital en los que identificamos específicamente a este instrumento a saber, son los concursos que tuvieron lugar en Arratia y, más concretamente, en Areatza. La documentación recoge tres de ellos, en 1897 con motivo de las Fiestas Euskaras, y otros dos en 1910 y 1917, sin que los Libros de Actas abunden demasiado en informaciones concretas. Sólo en el primer caso la información es algo más extensa, y gracias a ella llegamos a saber que el primer premio, con una asignación de 30 Pesetas, fue para el dulzainero Calixto Uriarte de Etxano (Zornotza), y que el segundo, de 20 Pesetas, recayó sobre Jacinto Beistegi (Santomaskorta, Zeberio 1874- ¿?) “siendo aplaudidísimos por el público”.¹⁷¹⁶

Ciertamente esto menos que nada, pero quedarán sin saberse muchos otros detalles alimento de nuestra curiosidad referentes al número de participantes, sus procedencias, el repertorio que interpretaron, si hubo segundos ganadores o muchos espectadores, entre otras cuestiones¹⁷¹⁷. A pesar de la relativa oscuridad, hemos de considerar como importante la indudable influencia que este tipo de competiciones pudieron tener en la dignificación y valorización de este tipo de música y sus intérpretes.

¹⁷¹⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 24-IX-1923.

¹⁷¹⁵ - AHDB, Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 12-IV-1930.

¹⁷¹⁶ - ALBERRO GOIKOETXEA, Luzia: *Areatzako Euskal Jaialdiak*. 1897, Sabino Arana Fundazioa, Bilbao, 1998, p. 64.

¹⁷¹⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesión 31-VII-1910; y Libro de Actas nº 168, Sesión 30-IX-1917.

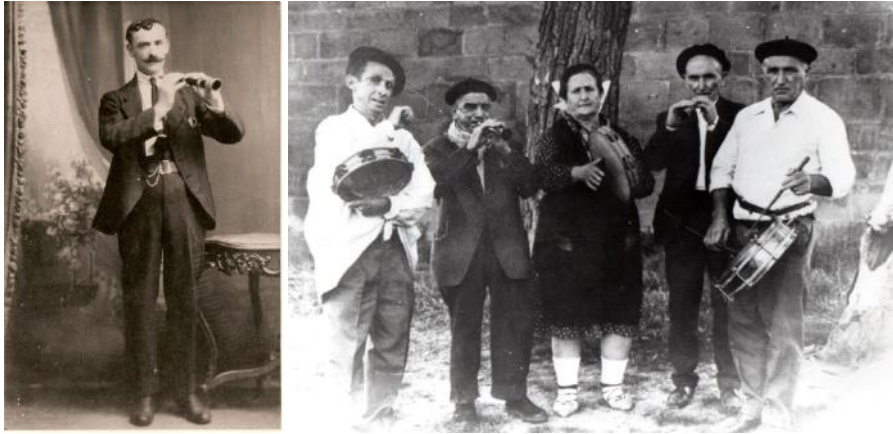


Fig. 222

El reconocimiento que supusieron estos concursos vino a apuntalar la ya de antes meritoria cantera de dulzaineros nativos de Arratia que habían traspasado los límites de su jurisdicción. Ciñéndonos al lapso temporal que estamos contemplando, destacamos entre otros a Julián Azurmendi (Artaun-Dima, 1884-1929), dulzainero profesional que hemos documentado fotográficamente (Fig. 222A), cuya pericia le llevo a ser habitual por todo el oriente de Bizkaia y por el occidente guipuzcoano¹⁷¹⁸; a Juan Bengoa (Mekoleta-Otxandio, 1901-1962), que, por su profesión de peón caminero prodigó sus actuaciones por el norte de Araba, a Juan Aiesta (Bedia, 1893- 1989), amenizador habitual de las romerías de Urkiola, Durango, Galdakao, Basauri y Bilbao (Fig. 224A), a Basilio Etxebarria (Zeanuri, 1897-1980) (Fig. 222B) y Simeón Iragorri (Bekea, 1908 ca.-1989 ca.) (Fig. 224B).

La gran implantación social del baile con dulzaina en Arratia en las dos primeras décadas del siglo XX está corroborada por el elevado contingente de instrumentistas y por las fuentes documentales que se analizarán sumariamente más adelante. Su fuerte arraigo supuso un obstáculo de envergadura para que el acordeón, instrumento sin tradición, se incorporara con sus nuevas sonoridades a la amenización de los bailes en Arratia. Prueba de ello fueron las tensas pugnas por conseguir ser los instrumentos exclusivos de plazas de Ayuntamientos como Aretaza o Igorre todavía a finales de los años veinte.

En los Libros de Actas de otros Ayuntamientos como Arantzazu o Zeberio no han quedado registrados datos sobre dulzainas o dulzaineros, pero ello no ha de inducirnos a pensar que éstos no estuvieron presentes en sus romerías, máxime cuando hubo un destacado y premiado dulzainero entre sus vecinos, como fue el ya comentado caso de Beiztegi en Zeberio¹⁷¹⁹. En el tiempo que nos ocupa y sin la existencia de un amenizador contratado en exclusiva por el Municipio, como era la situación habitual en otros pueblos de Arratia, dar el permiso para la presencia de músicos como acordeonistas, dulzaineros u otros en la romería era prerrogativa del representante de la autoridad en la misma. Dado que su actividad no suponía dispendios para el Municipio,

¹⁷¹⁸ - BELTRAN ARGIÑENA, Juan Mari: *Dultzaina Gipuzkoan: 1959. hamarkadan arte*. Herri Musikaren Txokoa & Erviti Argitaletxea, Donostia, 2004, p. 60.

¹⁷¹⁹ - "En muchas casas [de Zeberio] había alguien que salía a tocar dulzaina por las romerías antes de la guerra y *albokaris* con largas cadenas de plata adornando sus instrumentos. Se juntaban en la fiesta de Upomendi", según Goikuria "Lañoa" (Zeberio 1896 - 1980), entrevista en Arbilduburu (Zeberio) X-1980.

este apoderado pudo decidir sin necesidad de inscripción o pago previo alguno hasta comienzos de los años treinta. Este es un ejemplo claro más, de cómo el uso de las fuentes documentales puede volver muy sesgada una investigación determinada si no se compagina con el buceo en otro tipo de fuentes. Efectivamente, entrevistas a los propios músicos, dulzaineros y vecinos insistían una y otra vez en su participación en la fiesta y en la pervivencia del sistema de recaudación mediante *txartel* en los corros de baile.¹⁷²⁰

Si nos ceñimos al reflejo que en los Libros de Actas municipales se hace del baile con dulzainas, hemos de calificarlo como de anécdota menor. Esto es lógico ya que, en comparación con el tamborilero al que se exigía casi siempre leer y escribir, el dulzainero era uno más entre los campesinos, no tenía por qué conocer unos mínimos principios teóricos y notacionales de la música, no solía saber leer o escribir, y sus funciones se limitaban a animar el baile de los rústicos, sin ninguna de las más "dignas" atribuciones que añadía el tamborilero a su perfil profesional como lasolemnización de actos oficiales y públicos, y otras funciones no directamente musicales ya citadas, como las de alguacil municipal, maestro de música, etc.

Un hito que confirma lo antedicho es el contrato de dulzaineros que se cerró en Zeanuri el año de 1913, cuando su Ayuntamiento decidió instaurar el día de San Isidro como fiesta local con feria de ganado. Aunque a lo largo de los años hay otros momentos puntuales, pocos en realidad, en que constan contratos de dulzaineros, hay documentados al menos cinco años distintos hasta 1924, año en que la animación del día de San Isidro pasó a ser obligación del tamborilero¹⁷²¹. Esto nos indica que la delimitación del territorio laboral de unos y otros músicos populares atravesaba momentos de indefinición y que debió de existir algún tipo de rivalidad entre ellos para acaparar estos pequeños reductos. Tampoco descartamos que esos contratos sucesivos respondieran a que durante esos años la autoridad destilara cierta premeditación por identificar instrumento y tipo de fiesta en Zeanuri como se considerará algo más adelante cuando se hable de la "I Semana Hospitalaria de Bilbao".

¹⁷²⁰ - Hay antecedentes muy antiguos del cobro por baile; por citar un clásico: "El tamborilero está pagado por el municipio. Después de cada baile recibe de los bailarines todavía algo, pero es sumamente poco" HUMBOLDT, G, "Diario del viaje vasco (1802)", *Revista Internacional de Estudios Vascos* (T 14, 1924), p.206. Este tipo de cobro quedó relegado al baile de ermita y al del día de la fiesta del Santo Patrón durante los años veinte del siglo XX al introducirse "el contrato de plaza para el baile de domingo" en el municipio, como podrá verse al ir avanzando en el texto principal. En la inmediata posguerra, la implantación de la figura del "contrato en exclusiva" supuso la puntilla para este tipo de cobro y, en los lugares en donde se mantuvo residualmente, se volvió obsoleto por no operativo, al extenderse el uso de la megafonía en la música a comienzos de los años cincuenta. Para una explicación más extensa del sistema de corros de baile véase en este mismo capítulo 3.6.2.2. Otras condiciones del acordeonista, horarios y sistema de cobros.

¹⁷²¹ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libros de Actas nº 214, Sesiones 1-V-1913, y 2-VII-1916; Libro de Actas nº 213, Sesiones 8-VII-1917, 4-VIII-1918, y 20-VI-1920.



Fig. 223

Podemos detectar que a partir de la segunda década del siglo, en los ayuntamientos más populosos del valle se implementaban medidas novedosas que sumaban más incertidumbre al tradicional modelo festivo: comenzaba a hacerse extensivo el contrato de atracción musical de índole varia (banda de música, dulzainero, acordeonista, tamborilero foráneo,...) como en un intento de desvincular los programas festivos de la monotonía tradicional. Si realmente fue ese el contexto profesional entre los músicos autóctonos o alóctonos en Arratia, ello sugeriría una situación en la que ya había suficientes fisuras como para colarse un competidor más; esa fue la oportunidad para que el acordeón que ya venía tanteado el tamaño de esas grietas desde antiguo accediera con pleno derecho y sin complejos al nuevo mercado.

Como es sabido por los documentalistas, toda suerte de conflictos y pleitos auguran riqueza de información. Por lo que a nuestro tema respecta la afirmación también es válida y del cúmulo de estas situaciones de desencuentro social puede inferirse que, efectivamente, en esa época se produjo algún tipo de desestructuración en la romería antigua que hizo que, en ausencia de una distribución clara de papeles y funciones, los músicos participantes abundaran en altercados o disensiones. Dentro de nuestros límites cronológicos, una de las primeras menciones a la dulzaina en Arratia quedaba testificada en 1910 en Igorre precisamente con motivo de un ambiente enrarecido por notorias discrepancias:

“Igualmente, por motivo de los desacatos cometidos por los dulzaineros de este pueblo y el de Dima que acuden a esta localidad desde hace bastante tiempo, acordó [el Ayuntamiento] se les prohíba a tocar por las festividades de la Asunción de Nuestra Señora, 15 y 16 del corriente, así como a todos los dulzaineros que se presenten durante las festividades mencionadas.”¹⁷²²

Los dulzaineros aludidos en el documento anterior eran los hermanos Otxandio conocidos como “dulzaineros de Yurre”, y el de Dima, probablemente, el ya mencionado Julián Azurmendi. Los Otxandio intervinieron, también, en otra disputa que se convirtió en pleito en Artea en 1917. El suceso tuvo lugar en una romería de ermita cuando el concejal-delegado, allí presente, hizo uso de su conferida autoridad para ordenar que se respetaran los turnos de los músicos que participaban. Los dulzaineros hicieron caso omiso de estas advertencias y profirieron amenazas verbales,

¹⁷²²- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, Sesión 31-VII-1910.

todo ello según la versión del concejal¹⁷²³. El documento es muy ilustrativo de la situación de la fiesta en aquellos momentos y merecerá la pena que nos extendamos en él con algún detenimiento más abajo.

Para completar brevemente el panorama de la dulzaina en Arratia en relación con la organización y distribución de la música en las romerías hemos de comentar la importante modificación que supuso para este instrumento un aumento de estatus entre los demás. Nos estamos refiriendo al hecho de contratar dulzaineros para animar la romería de domingo en la plaza de una localidad, cambio verdaderamente radical en tiempo, constancia de ejecución y en remuneración económica, si se compara con una romería esporádica en la fiesta de la onomástica de una ermita. Según la documentación consultada, el Ayuntamiento precursor que organizó y programó el baile en la tarde de los domingos (excepto los de cuaresma), fue Areatza. Con su decisión, los munícipes pretendían, junto a otros motivos más espurios, paliar el desamparo de las juventudes locales por medio de la regulación del tiempo de ocio, lo que les obligaba a contactar con músicos para tal efecto.

El primer intento, fructífero por cierto, de instaurar de nuevo la romería dominical en Areatza se llevó a cabo el año 1917, con la reorganizada banda de música local (hay indicio de que pudo haberla en la primera andadura de la banda de música a finales del siglo XIX). Su calendario anual contemplaba 42 romerías en las que quedaban incluidas las fiestas patronales y otros días señalados¹⁷²⁴. El año siguiente, tras la disolución de la banda de música por motivos internos, el Pleno municipal resolvió recomponer la situación anterior, y para ello decidió:

“Aprobar una moción suscrita por los concejales señores Sopelana y Sierra y, en su consecuencia, facultar a la Comisión de Gobernación para que lleve a cabo la contrata de músicos-dulzaineros o tocadores de acordeón que se encarguen de amenizar las fiestas y romerías de la villa.”¹⁷²⁵

No consta el sistema que siguió la Comisión de Gobernación para la contratación de amenizador, y desconocemos si se llevó a efecto algún tipo de selección concurrente, o si se hizo mediante designación directa, pero el caso es que, en dos meses justos, presentaron la papeleta de contrato para que la firmara un dulzainero de nombre Gregorio Etxebarria¹⁷²⁶. Sin embargo, antes de llegar a este punto, hemos de destacar que la ambivalencia de la demanda nos resulta altamente significativa porque equipara el papel de dulzaineros y acordeonistas. Inferimos de ello que, efectivamente, éstos últimos comenzaban a hacerse sitio, no ya en la animación de la fiesta popular aprovechando las fisuras en su organización, sino en el reparto de prebendas musicales desde la instancia municipal al haber alcanzado la categoría de instrumento valedero para tal efecto. En cualquier caso, todavía es pronto para saber si esta interlocución fue efecto de una acción deliberada de los munícipes por alguna razón que desconocemos, o

¹⁷²³ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79/11, Sesión 5-VIII-1917

¹⁷²⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916. Es un largo y denso expediente en el que se recogen parte de los avances y retrocesos de la negociación previa y las diferentes condiciones del arreglo.

¹⁷²⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 19-V-1918.

¹⁷²⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916. Escrito de la Comisión de Gobernación del 20-VII-1918.

si, más bien, fueron los propios músicos quienes se lo ganaron por propia iniciativa con su contumacia en estar presentes como una posibilidad más para “sonorizar” la romería.

Nuestra hipótesis es que tanto el acuerdo para la contrata de un nuevo músico municipal (al margen del tamborilero), como la de asegurarse un servicio de animación musical dominical con tintes más renovadores - decisiones innovadoras ambas que abanderó la Corporación de Areatza en Arratia¹⁷²⁷ - fueron el resultado del largo proceso de maduración y convergencia interna que sobre estos temas tuvo lugar dentro del Cabildo de ese momento. Esta reflexión pudo iniciarse con la recepción del alegato del Arciprestazgo de Arratia en contra del “Balseo”¹⁷²⁸, continuar con la modulada, larga y enjundiosa disquisición que unos sesudos concejales presentaron al pleno (que más adelante pormenorizaremos), y culminar con la Propuesta de Decreto para la contratación de músicos. Del texto presentado al pleno entresacamos una frase tan evidente como controvertida en aquellos años: “Para el elemento joven... nada hay más en armonía con su edad y aficiones que el baile.”¹⁷²⁹

La verificación de que esta postura fue audaz, certera y adelantada es que, a partir del año 1921, otros municipios, como escudados tras la punta de lanza del de Areatza, constituyeron la figura de la “plaza de amenizador musical” y empezaron a ofertarla progresiva y escalonadamente en subasta pública a cualquier pujador, fuera dulzainero, acordeonista o gestor musical. El siguiente Ayuntamiento que subastó su plaza en Arratia para la animación del baile de los domingos fue el de Igorre tres años más tarde. En este caso, los pujadores favorecidos fueron los dulzaineros Otxandio mencionados anteriormente, y, otros tres años más tarde, en 1924, fue ocupada por primera vez por un acordeonista: Pedro Egia Etxebarria de Arantzazu.¹⁷³⁰

Nos atrae como hipótesis para entender las razones que abocaron al contrato del dulzainero Gregorio Echevarria en Areatza en 1918, el que pudiera haber sido el campeón del concurso del año anterior celebrado en el pueblo. Añadimos a esta presunción una segunda, independiente y complementaria de la otra: que la propia corporación habría considerado algo prematura la contrata de un acordeonista, figura muy asociada al baile por parejas, al estar aún coleando las consecuencias de la relativamente reciente censura contra los bailes del Arciprestazgo de Arratia del que acabamos de hablar.

Fuera como fuese, a comienzos de los años veinte la dulzaina atravesaba su momento de máximo esplendor en cuanto a su consideración desde la cúpula municipal, a pesar de la incipiente rivalidad con el acordeón que se dejaba entrever. Es por ello por lo que transcribimos las dos condiciones más sobresalientes del contrato del dulzainero

¹⁷²⁷ - Con objeto de no perder perspectiva, recordaremos que la investigación de este capítulo está focalizada en el Valle de Arratia pero que el baile dominical de plaza y este tipo concreto de subastas o de pago de licencias obligatorio por los músicos, ya están documentados en Bilbao desde finales del s. XIX y en Basauri al menos desde 1910 como se explicará en el capítulo siguiente.

¹⁷²⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesión 9-VI-1914. En los Libros de Actas de todos los Ayuntamientos del Valle de Arratia quedó anotado el acuse de recibo de este “Alegato contra los bailes”. La ausencia del texto seminal se alivia con un resumen del mismo en AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 75/2, Sesión 14-VI-1914; ver Anexo.

¹⁷²⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916. Escrito que varios Concejales elevan al Ayuntamiento el 19-V-1918

¹⁷³⁰ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesiones 20-III-1921, 10-IV-1921, y 1-I-1924 y AHDB. Fondo Municipal. Igorre, Caja 1899/001.

Etxebarria que servirían de modelo en lo sucesivo ya que también se repitieron, con pequeñas variaciones, durante los veinte años siguientes en los contratos de acordeonistas. En el caso de Areatza, el Ayuntamiento decidió establecer:

“1º La contrata en la cantidad de 125 Pesetas anuales pagaderas de fondos municipales por anualidades vencidas al músico dulzainero Sr. Gregorio Echevarria.

2º Conceder al músico como complemento de la retribución señalada, y como tocador, el derecho exclusivo para animar la Plaza de la Villa los domingos y días de fiesta, con exclusión de todo otro elemento músico y con la sola excepción del tamborilero municipal y la banda de música que por San Bartolomé y Cofradías contratará el Municipio.”¹⁷³¹

Aunque el año siguiente, el amenizador de las romerías era el acordeonista de la localidad Cándido Uribarri, dulzaineros y acordeonistas se fueron alternando irregularmente hasta 1932¹⁷³². Parecida situación se repitió en el municipio de Igorre¹⁷³³. En cualquier caso, pensamos que la presencia de la dulzaina en la fiesta fue un elemento fundamental para comprender la posterior introducción del acordeón en ese mismo tiempo y lugar. Las frecuentes contrataciones de dulzaineros para determinadas celebraciones que detectamos en la documentación parecen indicar, además, la existencia de un clima festivo rico y abundante, que podría indicar una demanda creciente que también los acordeonistas procuraron satisfacer.



Fig. 224

El seguimiento de la dulzaina por la documentación del siglo XIX pendiente de hacer por el momento, daría más luz sobre la evolución de la fiesta y del tipo de asociación y progresión de este instrumento en ella. Por el momento, nuestra presunción es que el buen momento económico y demográfico que atravesó el País Vasco de finales del siglo XIX y primeros años del XX, unido a la paulatina secularización de una sociedad en vías de industrialización, posibilitaron un aumento de actividades lúdico-festivas gracias a que instrumentos como dulzainas y acordeones se encontraban a tiro. Esta actividad festiva, que enraizó en el almario popular y se afianzó en un tiempo de bonanza, no

¹⁷³¹- AHDB. Fondo Municipal, Areatza.100/8,1916. Escrito de la Comisión de Gobernación de 20-VII-1918.

¹⁷³²- Ayuntamiento de Areatza. Libro de Actas nº, Sesión 9-IV-1932.

¹⁷³³- AHDB. Fondo Municipal, Igorre, Decretos C/001 1899, Decreto del 19-VI-1922.

decauyó en los años posteriores en los que las depresiones económicas y los desastres bélicos españoles de repercusión colectiva fueron abundantes.

5.4.6. *Alboka*

Entre los años 1900-1936, el Valle de Arratia representó para este instrumento el reducto de máxima intensidad de uso en el País Vasco. Gran parte de este itinerario y muchas biografías de sus ejecutantes han sido pacientemente recopiladas gracias al trabajo de campo de Manu Gojenola en un reciente libro ya citado en otro lugar. No obstante, subrayaremos distintos aspectos concretos novedosos o poco conocidos del devenir del instrumento en Arratia siguiendo nuestro propio estilo discursivo.



Fig. 225

Lo parco del repertorio de la *alboka*, por lo menos en el periodo que nos incumbe, condicionó y circunscribió su ejecución a pequeños corros en el baile público de plaza o ermita, en cortejos de boda (1889, Fig. 225), en peregrinaciones¹⁷³⁴ (Fig. 226), y en entornos de cuadrilla o domésticos. Presentamos una cita inédita centrada en uno de estos cometidos cuadrillares y que reafirma la raigambre del instrumento en el Valle que viene de la mano de Iza Zamakola y que él mismo sitúa en los tiempos inmediatos a la primera guerra carlista hacia 1833 por tanto:

"Algunos años antes de que tuviera principio la funesta guerra.... emprendimos un viaje desde esta corte [Madrid] y en dirección a Vizcaya... En el acto de marchar [de Dima de donde era originaria la familia], nos acompañaron un buen trecho bailando a la música de un albogue sus pasos provinciales, y después de haber comido y bromeado en Galdácano, lugar situado a la mitad de camino de Bilbao, nos despedimos satisfechos de tan recíproca amistad, pero, enternecidos por la separación, asomaron a nuestros ojos algunas lágrimas, que se reproducen siempre que traemos a la memoria tan gratos recuerdos".¹⁷³⁵

Otros comentarios bastante más tardíos sobre la *alboka* y sus ejecutantes acompañaban al "Cancionero Popular" de Azkue de 1918. Los entresacamos por tener relación directa con el tema central del trabajo y con Arratia:

¹⁷³⁴ - ATXOTEGI, José Luis:(1975), p.85. En dos fotografías que inserta este autor en su trabajo podemos observar, a pesar de su mala calidad, a dos *albokaris* encabezar peregrinaciones a ermitas, una circunstancia hasta entonces inédita. Peregrinar a la ermita el día de la onomástica del protector/a fue costumbre tradicional en otros lugares de Arratia, como también lo han confirmado las fuentes orales en el valle de Zeberio. Es una lástima que el autor no recuerde la fuente de las citadas fotografías aunque si que fueron reproducidas de originales procedentes de Zeanuri. A sabiendas que solo se intuye lo antedicho, presentamos una de ellas.

¹⁷³⁵- IZA ZAMAKOLA, Antonio: "Usos provinciales. Una romería vizcaína", en *Semanario Pintoresco Español* (16, 17-IV-1842), pp. 126 y 128.

“La pieza clásica de los albogueros, por lo menos de los arratianos, parece ser *Goizean Parisen*,... Por ver de conseguir una gama más extensa, encargué a un pastor de Aizkorri un albogue de cañitas más largas, provistas de más número de agujeros. Nada se de mi encargo. Tal vez debido a esta reducida extensión -sólo llega a la séptima- o tal vez por la invasión del antipático acordeón, más chillón que el albogue, más fácil de tocar y sobre todo menos fatigoso, lo cierto es que hay ya muy pocos *albokaris*. Su instrumento ya no despierta otros ecos que los que duermen en las estribaciones del Gorbea y Aizkorri.”¹⁷³⁶

También en *Euskalerraren Jakintza*, Azkue volvía a dar referencias interesantes sobre la *alboka* en Arratia, identificando el lugar como su cantera más fértil:

“En el Valle de Arratia había antiguamente más albogueros que ahora. ¿Será porque los hombres son ahora algo más débiles? A decir verdad, se necesitan buenos pulmones para tocar el albogue: fuertes, sanos, duros, casi infatigables. Los demás instrumentos que se tocan con los labios permiten al artista abrir la boca y tomar aliento. El albogue no. Los albogueros toman aliento por la nariz, teniendo siempre la boca como mordiendo el pico del albogue.

Hace como cuatrocientos años, vivía en Zeanuri el más famoso de los albogueros. En tres generaciones que siguieron a su muerte se decía "¡Pecho como el de aquel!". No ha llegado hasta nosotros su nombre.”¹⁷³⁷

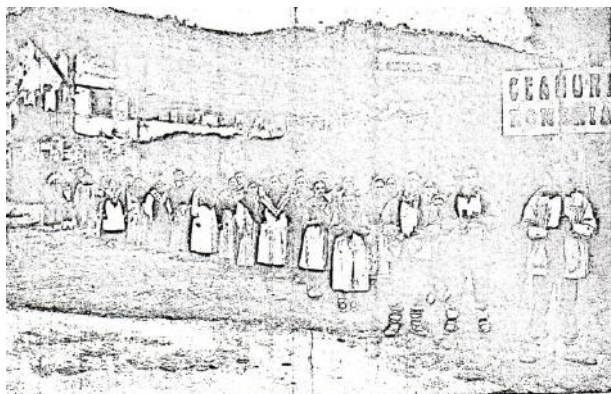


Fig. 226

Por lo que sabemos, el concurso de *alboka* organizado en Bergara en 1930 con motivo del V Congreso de Estudios Vascos supuso la puesta de largo del instrumento, ya que personas de toda condición, clase y lugar tuvieron la oportunidad de conocerlo y escucharlo (Fig. 68). Los participantes que acudieron de Bizkaia fueron los arratianos Alejo Etxezarraga y Francisca Larrinaga de Dima y José Amundarain de Zeanuri, mientras que de Gipuzkoa tomaron parte Francisco Goicoechea con su hijo, naturales ambos de Zegama.¹⁷³⁸

¹⁷³⁶ - AZKUE, Resurrección María: *Cancionero popular vasco*. LGEV, Bilbao, 1968, p. 257.

¹⁷³⁷ - AZKUE, Resurrección María: *Euskalerraren Jakintza*. Espasa- Calpe, Madrid, 1987 [1935-1947], T II, pp. 23-26. La leyenda continúa con la apuesta y el viaje del alboguero a París para demostrar que podía recorrer una larga calle sin interrumpir el sonido y empezó a tocar. Viendo el otro que iba a perder, le tapó el albogue y así se murió. Una nota sobre esta historia y la música de esta tonada figuran en AZKUE: (1968) p. 22 y p. 977. En el tomo I de este mismo cancionero figura otra pieza para *alboka* en la página 364.

¹⁷³⁸ - VVAA.: *Vº Congreso de Estudios Vascos*. Euzko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 1930.

No obstante, en el mismo Valle de Arratia bastantes años atrás, la *alboka* ya había tenido un primer momento de reconocimiento público, puesto que en 1897, con motivo de las Fiestas Euskaras de Areatza, fue organizado un concurso en el que tomaron parte cinco músicos, resultando ganador y premiado con 15 Pesetas, el vecino de la localidad José Iturbe¹⁷³⁹. Otros concursos como el de Lemoa en 1935 ayudaron, seguramente, a que la *alboka* conociera un auge importante durante los años treinta, sobre todo en Zeanuri, prueba de lo cual son los registros fotográficos de aquella época (Fig. 247).

Además de lo antedicho, tres son las aportaciones principales que queremos añadir sobre la *alboka* desde la documentación municipal consultada:

.- La primera de ellas contempla una situación inédita. Toda la información del acontecimiento está recogida en el pliego nº 11 de un expediente mucho más amplio que no tiene correlato en los Libros de Actas del Ayuntamiento de Areatza. Por él sabemos que Pedro Aramburu remitió una instancia el 17-X-1928 a dicho Ayuntamiento en los siguientes términos:

“1º Que está dispuesto a servir en todos los días, domingos y días de fiesta de todo el año para las romerías del pueblo con la dulzaina y *albokas* para solaz y entretenimiento de la juventud.”¹⁷⁴⁰

La novedad que queremos subrayar es la asociación de instrumentistas. Diferentes fuentes documentales constatan la existencia de dulzaineros que a la vez eran acordeonistas en Gipuzkoa y Nafarroa, pero en los tiempos posteriores a la guerra civil. La razón de tal habilitación en diferentes instrumentos es el obvio deseo de abarcar más mercado a partir de una misma función y repertorio en un momento de bonanza de contrataciones. En el caso presente, la información disponible no es suficiente para dirimir si se trataba de una asociación de instrumentistas que se alternaban en sus tocatas, o de una misma agrupación musical en la que los diferentes instrumentos se conjuntaban. Esta última posibilidad no parece verosímil por razones de índole acústica¹⁷⁴¹. En cualquier caso, creemos muy probable que, detrás de la propuesta de Aramburu, subyaciera el interés mercantil para adjudicarse el contrato al plantear una oferta atractiva que cubriera más campo.

Respecto de las asociaciones musicales de instrumentos populares, las fuentes orales siempre han dado noticias bastante difusas cuando se trataba de ir más allá de las típicas asociaciones *alboka*-pandereta, acordeón-pandereta, banda de chistus o dulzaina con atabal. Fuera del marco arratiano hay documentadas variadas combinaciones de instrumentos que aquí no detallaremos. Como una pincelada más, nuevamente queremos prevenir sobre las fuentes pictóricas que, a menudo, recrearon unos conjuntos que no fueron tales sino aglutinaciones con fines estéticos o discursivos. En este sentido el cuadro de José Arrue “Romería” de 1924 (Fig. 217) es paradigmático: el conjunto musical que muestra con dulzaina, pandereta y melodeón es a todas luces imposible por

¹⁷³⁹ - ALBERRO GOIKOETXEA: (1998), p. 64.

¹⁷⁴⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, nº 11, 1922.

¹⁷⁴¹ - Avalan nuestra hipótesis las dificultades de afinación entre dulzainas y *albokas*. Durante los años setenta y ochenta contribuimos o asistimos de cerca en los procesos que llevaron a la estandarización de la afinación de ambos instrumentos; con Iñaki Markiegi en la regulación del proceso de fabricación de los tudeles y diapasones para la dulzaina metálica (La = 440 Hz), y con José Ramón Fernández para el caso de la *alboka*.

parecidos motivos a los aducidos en el párrafo anterior, a los que podemos sumar la inexistencia de testimonios orales que lo hubieran revalidado.

Volviendo a la propuesta de Aramburu, la instancia se completa con un texto del Secretario en el que en nombre del Ayuntamiento hace un sobreseimiento temporal del asunto para su estudio, y con un Acuerdo de la Comisión municipal permanente por el que:

“Acuerda pagar cinco Pesetas por romería a Pedro Aramburu Olivares, vecino de Zeanuri y habitante en el barrio de Iturriotz, pero sin que ello supusiera compromiso alguno por parte del Ayuntamiento.”¹⁷⁴²

Pedro Aramburu había planteado previamente dos ofertas económicas para que el Ayuntamiento asumiera parcial o totalmente la subvención de la música; en función de lo que fuera acordado, quienes acudieran al baile habrían estado liberados o no de sufragar cantidad alguna. El expediente en cuestión nos parece muy interesante porque se extiende sobre cuestiones prácticas y terrenales, pero sobre el personaje y sus asociados lo desconocemos todo. Tampoco el trabajo de campo aporta referencia alguna. Con tan poco argumento sólo podemos conjeturar -sin descartar que se trate de un olvido general- que Aramburu fuera alguien que ofició de cobrador, de intermediario, o, en su defecto, de un músico de circunstancias. De ser así, su conocimiento del funcionamiento del “sistema de plaza” y su posible relación con los músicos de un amplio vecindario le pudieron llevar a aglutinar en su oferta a instrumentos como la *alboka* y la dulzaina, que atravesaban un momento dulce. Juan Ipiñazar (Areatza, 1914-2008?), acordeonista en los tiempos anteriores a la guerra, recordaba a Pedro Aramburu, cuya casa ve desde su balcón, pero afirmó desconocer cualquier faceta musical del mismo.¹⁷⁴³

Revisando los Libros de Actas del mismo Ayuntamiento en fechas próximas anteriores a la de la instancia precedente, encontramos el siguiente acuerdo municipal del 28-VIII-1928:

“Se contrata la actuación de un acordeonista que habrá de amenizar las romerías que se celebren en esta Villa durante todo el año por la cantidad anual de 225 Pesetas, designándose al Sr. Alcalde y Secretario para que formulen las obligaciones y derechos del acordeonista y formalicen la contrata.”¹⁷⁴⁴

Dado que el Ayuntamiento concedió el permiso a Aramburu para que llevara a cabo su propuesta en octubre del mismo año, no es descabellado pensar que optó por esta segunda posibilidad al no cuajar la búsqueda de acordeonista. Una vez más se hace patente el ya comentado binomio dulzaina-acordeón en competencia que pugnaban por su espacio en la fiesta.

.- Aún así y todo, a tenor de la documentación municipal consultada en el Valle de Arratia el hecho de que el instrumento *alboka* fuese contratado desde instancias

¹⁷⁴²- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, 1922.

¹⁷⁴³- Entrevista a Juan Ipiñazar en Areatza el 10-XI-2006.

¹⁷⁴⁴- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 28-VIII-1928.

municipales es un caso excepcional. Solamente hemos localizado un segundo contrato de este instrumento, esta vez en la documentación de Zeberio, con motivo de las fiestas patronales del año 1928, compartiendo programa con la Banda de música de Ugao-Miraballes: “Pago por tocar la *alboka* a Deogracias Lekue, 15 Pesetas”¹⁷⁴⁵; la Fig. 227 recoge una instantánea de este personaje hecha en una romería en Urkiola (según sus parientes) por un fotógrafo minuterero contra un fondo de telón en el que destaca la parisina torre Eiffel.



Fig. 227

.- Presentamos una tercera mención a la *alboka* por inédita, extensa, por definitoria del rol que ya en aquel momento se les asignaba al chistu y a la *alboka* (y a la dulzaina y al acordeón, por omisión). Tiene relación con una campaña que se organizó en 1935 bajo el nombre de “1ª Semana Hospitalaria” para recoger fondos con destino al entonces llamado Santo Hospital Civil de Bilbao¹⁷⁴⁶. Entre los actos a celebrar, la Junta organizadora del evento programó la ópera “Carmen” de Bizet a la que fue invitada la Corporación municipal de Zeanuri. La idea era organizar un desfile típico por las calles de la capital, y que en un palco del teatro figurara esa Corporación como si fuera la del pueblo cuna del protagonista de la ópera.

El Cabildo de Zeanuri, agradecido por las múltiples atenciones que reconocían prestaba el hospital a sus vecinos, decidió, con gran entusiasmo, no escatimar esfuerzos para organizar dicho desfile viviente estructurado en forma de estampas típicas de la vida rural del municipio. Debido a ello, una vez elaborados los cuadros, recabaron la opinión de la Junta organizadora a la que explicaron su propuesta con el orden de los mismos:

“Primero: Corporación municipal con ropas y atributos antiguos precedidos por la Banda local de *txistularis* (sic).

¹⁷⁴⁵ - Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº., Sesión 16-IX-1928. Graciano Lekue “Txisperue” (Arbildu, Zeberio, 1875-1945).

¹⁷⁴⁶ - A pesar de que en la documentación municipal no queda claro cuál fue el origen de la iniciativa para que participara el pueblo de Zeanuri en un desfile ilustrativo por las calles de la capital, el Alcalde, como cabeza del Ayuntamiento de Zeanuri que asumía la responsabilidad de su organización, justificaba su decisión de la siguiente manera: “Y pensando en la forma que ha de ser propicia [la ocasión] para dar a conocer a los de la población [Bilbao] detalles interesantes de la vida rural de este pueblo que seguramente será uno de los pocos de la provincia donde mejor se hallan conservadas las tradiciones”, en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 212, Sesión 14-IV-1935.

Segundo: Grupo de jóvenes de ambos sexos vestidos a la antigua usanza, precedidos por los *albokaris* y pandereteros locales.”¹⁷⁴⁷

A continuación había un cuadro de tema agrícola con aperos de labranza, otro de pastores con animales y, por las fotos de la ocasión, dulzaineros que, curiosamente, no se mencionan en la documentación. Seguidamente otro con leñadores y se finalizaba con un último de niños y niñas con el que querían mostrar, según señala el texto, los beneficios de la educación en la infancia y que en Zeanuri también se tenía en consideración. Testimonios fotográficos de gran parte de estas figuraciones tuvimos ocasión de contemplar guardados en álbumes de fotos de familias de Zeanuri.

Un primer análisis tras leer el relato hace que nos fijemos, una vez más, en la posición privilegiada del tamborilero. Su instrumento y su música eran estimados como preferentes bajo el prisma de la representación de la autoridad en lo musical. También creemos interesante subrayar la visión folklórica con que los propios paisanos aderezaban la estampa en la que se sugería a la *alboka* como instrumento animador del baile de la juventud de épocas pasadas¹⁷⁴⁸, todo ello sin olvidar el peso nacionalista en el Cabildo local y la visión que sobre este instrumento comentábamos más arriba¹⁷⁴⁹. También hacemos notar lo elocuente de la omisión de las dulzainas que estuvieron presentes de facto y la más que comprensible ausencia de acordeones como se analizará más adelante.



Fig. 228

5.4.7. Pandereta

Curiosamente, en la documentación municipal de Igorre del año 1931 se hace mención a una panderetera que al concurrir individualmente a la fiesta, probablemente respondía a la antigua costumbre de amenizar como solista con cantos de *koplak* y acompañamiento rítmico:

¹⁷⁴⁷- AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 212, Sesión 14-IV-1935.

¹⁷⁴⁸- Sobre folclorismo consultar MARTÍ: (1996).

¹⁷⁴⁹- Sobre el uso de la *alboka* asociada a la política nacionalista se da cuenta en: AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 4-IV-1931: "Dase lectura a un escrito firmado por D. Eleuterio Goicoechea solicitando permiso para la exhibición de un grupo de *albokaris* y pandereteras en la plaza pública en el acto que esperan celebrar mañana como propaganda electoral"; las fuentes orales confirmaron la proximidad de Eleuterio Goicoechea al Partido Nacionalista Vasco. También hay varios datos recogidos de las fuentes orales que corroboran esta relación en GOJENOLA: (2004), pp.144-146.

“Se dio cuenta de lo gastado en gratificaciones.... en los festejos, así como... el 31 de Julio último, lo dado a la Josefa Ealo por tocar la pandereta (5 Pesetas).”¹⁷⁵⁰

En el Archivo Eclesiástico de Bizkaia recogimos el dato de que Josefa Ealo nació en Bedia en 1883. Gojenola amplía un resaltable aspecto artístico de su biografía:

“En 1913, el Dr. Rudolf Trebitsch, alemán, grabó en un cilindro de aquella época a Ambrosio Gorostiaga, de Igorre. “Ambros” tocó con la *alboka* una jota, una *porrusalda* y una marcha, y le acompañó a la pandereta Josepa Ealo.”¹⁷⁵¹

En una ininterrumpida línea de tradición, a Josefa Ealo, precedieron y sucedieron otras pandereteras y pandereteros de prosapia (de quienes también hay antiguas menciones), algunas como Leona Ziarrusta y su hija Victoria Artetxe (Zeanuri, 1915-2007)¹⁷⁵² que manejaban un rico repertorio de literatura oral. De todas maneras, la figura de panderetera o panderetero solista fue difuminándose en aras de su asociación con otros instrumentos al pasar a integrar dúos y tríos con *albokas*, dulzainas y acordeones, con una función similar a la que desde antaño venía cumpliendo en otros conjuntos como charangas de carnaval y estudiantinas.

La versión de la pandereta como instrumento acompañante es la que hemos llegado a conocer modernamente; quizás los exponentes modernos más reconocidos de Arratia por su profusión, carisma, buen hacer y larga carrera profesional, fueron Romualda Zuloaga (¿?, Fig. 228B y 2227B), y Maurizia Aldaiturriaga (Zeberio, 1904-1988, Fig 228A, 239A y 240A).¹⁷⁵³

El papel de la persona con pandereta podía traspasar los límites de lo estrictamente musical ya que, a menudo, su cometido se ampliaba al no menos importante de cobrador/ra de los danzantes. Esta responsabilidad recaudadora, además de la musical como percusionista vibrante o cantante, es probablemente la que se reservaba el panderetero Esteban Uriarte en la asociación musical que amenizaba la romería que se describe en el Libro de Actas del Ayuntamiento de Artea con motivo del contencioso mencionado más arriba con los dulzaineros Otxandio:

“Dada lectura a un escrito presentado por los concejales D. Domingo Artabe y D. Domingo Larrabide en el que hacen notar que, habiendo asistido como comisionados por la corporación a la romería de Santiago que tuvo lugar en la plaza contigua a la ermita del mismo nombre el 25 de julio próximo pasado, se presentaron ante dichos señores concejales los vecinos de Yurre Gabriel Zuazo Belaustegui e Ignacio Bilbao Vicandi, pidiendo permiso para formar un baile en dicha plaza con tres individuos, uno que tocaba dulzaina, otro el tambor y el

¹⁷⁵⁰- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº., Sesión 26-VIII-1931.

¹⁷⁵¹- GOJENOLA: (2004), p.177. En el cartucho correspondiente a “The basque Collection, OEAW PHA CD15” de The Collection of Rudolf Trebitsch, Verlag Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005?, al que hemos accedido en Eresbil no se ha recuperado este registro.

¹⁷⁵²- La biografía de alguna de ellas puede consultarse en ATXOTEGI: (1975), pp.51-53. También podemos escuchar a varias de ellas cantando en el disco *Arratia: Herri-Musika sorta. Nº 15*. Edigsa/Herri Gogoa nº 129, Barcelona, 1.976.

¹⁷⁵³- Una biografía exhaustiva de Maurizia en INTXAURRAGA: (2006). Un refrito con veleidades hagiográficas en PAIA, Fredi & PAYA, Xabier: *Aupa Maurizia!*. Bizkaiko Tzikitixa Elkarte, Bilbao, 2008.

tercero la pandereta, y que fueron Justo Múgica, Timoteo Ochandio y Esteban Uriarte, vecinos respectivamente de Ceberio, Yurre y Dima.”¹⁷⁵⁴

En el caso de la pandereta, fuentes literarias, iconográficas y orales se dan la mano en el sentido de describir la abundancia de intérpretes vocacionales y hábiles. En efecto, el comentario del *albokari* León Bilbao (Artea, 1916-1990): “En Bizkaia, hubo muchas mujeres tocando el pandero, en una época”¹⁷⁵⁵, se corresponde con las fotografías de una concentración nacionalista en Arraba, Gorbea en 1935 (Fig. 247) en las que podemos contar hasta dieciséis de todas las edades. Esta abundancia está relacionada también con el hecho de que la pandereta fue alentada como forma de conseguir ingresos para mujeres pobres locales a quienes los ayuntamientos concedían fácilmente los permisos necesarios. Lógicamente, la lista con el censo de pandereteras/os elaborada gracias al trabajo de campo en Arratia es larga.

5.4.8. Armónica

A veces, para un profano puede resultar chocante que haya quienes se dediquen a olfatear los rastros históricos de un objeto como la armónica considerada por algunos como un juguete o un instrumento infantil. No obstante, para el organólogo, el Valle de Arratia ofrece una sorpresa muy agradable en lo que respecta a la posible presencia de la armónica. En efecto, de entre los dispersos fondos documentales del establecimiento familiar de fonda, zapatería y quincallería que Felipe Manterola (Zeanuri, 1885-1977) regentaba en Zeanuri, rescatamos hace muchos años un catálogo de armónicas y acordeones. Los estudiosos del acordeón agradecemos que Manterola fuese una persona tan polifacética, un ilustrado de su tiempo, y, por lo que a nuestra temática respecta, cardinal tanto por su afición, sus fotografías y su catálogo, como por la osadía de regentar un comercio, punto de venta de estos instrumentos, en un municipio en el que estaba prohibida su ejecución.¹⁷⁵⁶

Hemos tenido acceso al catálogo en cuestión porque la familia se lo regaló a un acordeonista allegado nuestro del municipio de Dima que es su actual propietario. Por el momento nos es imposible datarlo con exactitud ya que ha perdido sus cuatro primeras páginas de las sesenta de que consta. Está impreso en castellano, ofrece numerosas ilustraciones que reflejan un encomiable sentido publicitario, y todos los indicios nos hacen sospechar que la casa Hohner fue la editora del mismo, aunque no sabemos su lugar de publicación. Lo hemos estimado ligeramente posterior a 1912 por una fecha impresa en el mismo y por la consideración de que la producción industrial de modelos cromáticos de la casa Hohner arrancó en 1910. El catálogo presenta un número reducido de estos modelos cromáticos, en contraste con la destacadísima presencia de armónicas, melodeones y acordeones diatónicos siendo el grupo de las armónicas de

¹⁷⁵⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79/11, Sesión 5-VIII-1917.

¹⁷⁵⁵ - GOJENOLA: (2004), p. 202.

¹⁷⁵⁶ - “Alistamiento del mozo Felipe Manterola Urigoitia, de oficio zapatero, sabe leer y escribir” en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 209, Sesión 5-III-1905. La primera mención que hemos encontrado a pagos del Ayuntamiento a Manterola está en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libros de Actas nº 214, Sesión 6-VII-1913 y se trata de una venta de cohetes. Estos pagos se van sucediendo a lo largo de más de 30 años.

marca Hohner el que ocupa las dos terceras partes del total¹⁷⁵⁷. No obstante, no creemos probable que los más de cien modelos de armónicas que aparecen en él se comercializaran en la tienda de Manterola. Las anotaciones con el precio escrito a lápiz junto a algunos modelos, tanto de armónicas como de acordeones, nos inducen a pensar que, seguramente, fueron algunos de los marcados los que la dicotomía calidad-precio hizo de uso común.

Como ha quedado dicho, tenemos menciones orales, obtenidas mediante nuestro trabajo de campo, acerca de la existencia de dos armonicistas arratianos anteriores a la guerra civil española. Nos ha llegado el recuerdo vivo de los mismos gracias a que en sus interpretaciones traspasaron la barrera del ámbito doméstico: Patxi Ozerinjauregui (Azterria-Zeanuri, 1887-1962), mencionado por el acordeonista del mismo lugar Arbe, y un pariente del antropólogo Abel Ariznabarreta de Dima¹⁷⁵⁸. Aunque la técnica y capacidades del acordeón son muy diferentes entre sí, la memoria conservada de estos dos músicos, así como la relativa al armonio, nos permite delimitar una época en la que el sonido de las lengüetas libres se extendió por Arratia y confirió un color propio.

5.4.9. Guitarras, Violines y otros

El que hasta el momento solo hayamos documentado excepcionalmente en Arratia la presencia de estos instrumentos cordófonos no quiere decir que su uso fuera privativo de municipios más próximos a zonas industriales. Precisamente tenían su feudo propio en la romería de Urkiola, espejo de humanidades y entre ellas de lo mundano como en la siguiente mención de 1889:

“En segundo término está libre el espacio para los amantes de Terpsícore, resonando sin cesar los más variados instrumentos, desde el chistu (sic.) de antiguo abolengo vasco hasta la guitarra de moruna cepa.”¹⁷⁵⁹

Un segundo dato en forma de noticia breve nos ha llegado como un boomerang desde Buenos Aires, al otro lado del Atlántico. Desde aquella diáspora La Vasconia reproducía trasuntos de lo que acontecía en Arratia llegados por la prensa o cartas para la colonia emigrante:

"(1896) El 5 del pasado con motivo de ser el primer aniversario de la Sociedad Lemona la junta directiva de la misma organizó una romería en la espaciosa campa de Andrapolea. Una banda de tamborileros y guitarristas afamados hicieron las delicias de los aficionados al baile. En la referida campa se celebró

¹⁷⁵⁷ - Presumimos que el catálogo pertenece a la casa Hohner por sus similitudes con otro de nuestra propiedad: HOHNER: *Catálogo ilustrado Nº 517*. Hohner, Trossingen, Alemania, 1926, 89 pp. proveniente del fondo documental del "Almacén de Música Amando" de Bilbao. En el localizado en Arratia además de los productos de la marca, se presentan los de la firma "Imperial Kalbe" de reciente absorción y también las armónicas "Victoria", de serie B y precios más asequibles. Este reparto desigual de páginas es algo completamente lógico si se tiene en cuenta que para la casa Hohner el mercado de acordeones era de relativa novedad en comparación con el ya consolidado de armónicas: "*Cette même année 1903, à Trossingen, Allemagne, les établissements Hohner – spécialisés dans la fabrication des harmonicas depuis 1857- produisent leurs premiers accordéons « diatoniques»*", en MONICHON, Pierre: *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p.87.

¹⁷⁵⁸ - Entrevista con Abel Ariznabarreta en Dima, VI-1984.
¹⁷⁵⁹- GUERRA, Juan Carlos: (1889), p. 558.

un magnífico banquete. Después hubo pelea de carneros y otros entretenimientos que distrajeron a la numerosa concurrencia."¹⁷⁶⁰

Con estos presuntos antecedentes siempre de diversión, poco espacio público podía corresponderle en Arratia, feudo y reserva de la tradición y de la religiosidad a un instrumento que se prestaba para alentar canciones de taberna y favorecer la nocturnidad. Junto a ello, lo trivial de su actividad, unido a la desconsideración como instrumento por popular y a la inexistencia de relaciones contractuales con los Ayuntamientos hicieron innecesario comentario alguno en la documentación municipal, ya de por sí en plumas de amanuenses parcos y poco proclives a descender a la anécdota o a la miniatura musical.



Fig. 229



Fig. 230

No ocurrió lo mismo con otras fuentes alternativas en relación con otros instrumentos de cuerda como el violín en las que eventualmente se ofrecen interesantes detalles de sus funciones. Dos fotografías dan constancia de este instrumento; la más antigua nos presenta varias personas con un bebé en traje de cristianar frente al Santuario de Urkiola en los tiempos anteriores a colocar la primera piedra del nuevo edificio. Presumimos que el desconocido autor querría conmemorar el bautizo que se le adivina al bebé. La segunda atestigua la presencia del violín trashumante dentro de los usos asociados a la mendicidad; viene de la mano de una postal antigua enviada en 1915 y editada en Bilbao por L.G. que lleva por título "Arteaga. Concierto al aire libre".¹⁷⁶¹

Otro instrumento que puede cobijarse en este epígrafe, siempre manteniendo el reclamo para él del espacio de la romería o de otros subconjuntos de la sociabilidad popular, es aquel cuya presencia parece delatar una antigua *kopla* de baile de *arin-arin* recogida en 1930 en Zeanuri, género musical que también asumió el acordeón:

*“Soñua alegrea, gaita samorana (sic) / enamoridisie nao, maitea sugana.”*¹⁷⁶²

Como ya se comentó, se conocía como “gaita zamorana” a la viola de rueda o zanfoña (*zarrabete* en euskera). En la pervivencia de estos versos, parece reproducirse esa cualidad de anacronismo que impregnaba la mentalidad rural vasca y que, a menudo, nos obligaba a reflexionar durante el trabajo de campo para calcular cuál era el precio de un acordeón -o por comparación el de una vaca- cuando su propietario nos lo

1760- *La Vasconia* (103, 10-VIII-1896), p. 377. La noticia más resumida también en *N.B.* (5-VII-1896).

1761- La población hoy denominada Arteaga figura en determinadas documentaciones antiguas con el nombre de Arteaga. El análisis detenido de la imagen nos lleva a concluir sin ningún género de dudas la exactitud de la localización de la cromotipia dado que los jabalcones del tejado de las casas que operan como telçon de fondo coinciden con los que todavía existen en la alineación de edificios del cruce del centro de la población.

¹⁷⁶² - GOROSTIAGA, Eulogio: “Cantares populares recogidos en Zeanuri”, en *Anuario de Eusko Folklore* (10, 1930) p. 12. “Es alegre la música de la gaita zamorana; estoy enamorado de ti, amada” [Traducción del presente autor].

comunicaba en reales la tradicional y valiosa moneda de plata de uso en los reinos españoles desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII.

5.4.10. Organillos, Gramófonos y Gramolas

Sobre el peregrinaje de pianos de manubrio o sus posibles prohibiciones por Arratia no hemos encontrado referencia oral ni documental alguna. Aunque al estar montados sobre un carrito solían ser arrastrados por un jamelgo, en este caso, no cabría argüir dificultades como lejanía para el transporte del artilugio habida cuenta de que sus desplazamientos podían haberse facilitado gracias al tranvía de Zeanuri inaugurado con el estreno del siglo XX (lo cual no hubiera sido un caso insólito). Una cita testimonial los hacía presentes en la romería de Urkiola aunque sobre ella confesamos ciertas reservas dado que las denominaciones podrían ser engañosas:

"Los gritos de alegría, murmullo general del inmenso gentío allí reunido, acompañado del estrépito de guitarras, acordeones, organillos, etc..."¹⁷⁶³

Otros artilugios de reproducción sonora como el gramófono tuvieron una "vida artística" pública más bien breve debido a que fue solapado por el más estimulante cinematógrafo con la premura que da lo más rentable y atractivo¹⁷⁶⁴. En cualquier caso, el uso extensivo de versiones más utilitarias y modernas del gramófono como la "Gramola" para el baile público en las romerías de plaza de los municipios vizcaínos, hemos de datarlo a comienzos de los años treinta¹⁷⁶⁵. A pesar de ello, en Arratia no hemos podido documentarla como tal con anterioridad a la guerra civil.



Fig. 231

1763- VERA FAJARDO, J.: *La romería de San Antonio de Urkiola. Cuadro de costumbres vascongadas*. Primer premio en los Juegos Florales del Ateneo de Vitoria. Imp. Provincial, Vitoria, 1899, p. 15.

¹⁷⁶⁴- En 1908 el Gobernador de Bizkaia impuso condiciones muy severas contra el trato vejatorio a animales. Debido a ello, en Areatza y Zeanuri se suprimieron las habituales corridas y programaron cinematógrafo en sus fiestas patronales. En ambos casos esta práctica pasó a ser habitual en fiestas, aunque en Areatza, años más tarde volvieron a insistir con las corridas. Se pueden cotejar en AHDB. Fondo Municipal, Areatza, Libro de Actas nº 167, Sesión 9-VIII-1908 que coinciden en fechas con AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 214, Sesión 9-VIII-1908.

¹⁷⁶⁵- P.ej.: En Ea se usaba en la romería según AHDB. Fondo Municipal, Ea. 12/2, 1932; más tarde en Atxondo, según AHDB. Fondo Municipal, Apatamonasterio. 24/14, 1935; el mismo año también en Basauri según AHDB. Fondo Municipal, Basauri. 17.386, 1935; en Arteaga el siguiente según AHDB, Fondo Municipal, Arteaga.. 48/1, 1936.

La documentación de Areatza refleja tres tímidos intentos en años diferentes para adquirir un “electrófono” en algún caso con prueba de sonido y todo ¹⁷⁶⁶. Se desconoce exactamente el tipo de aparato a que se refiere la documentación, pero pensamos que bajo esta denominación, se esconde algún tipo sistema de amplificación del sonido destinado con toda probabilidad a ser aplicado también a las gramolas. Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, hay noticias de su uso en de Arratia por la concesión de permisos municipales para su explotación. De hecho parte del legado del gramolista de Zeberio Peito Otxoa (Fig. 231) obra en nuestro poder ¹⁷⁶⁷.

Antes de abandonar este apartado reclamamos la atención hacia fuentes pictóricas como el cuadro de José Arrue “Charlatán de pueblo” de 1913 (Fig. 103). En la pintura se observa un vendedor ambulante, destacado, esta vez, en una zona rural de caseríos, parece apostillar sus novedades con un gramófono mientras que entre el público de la parte derecha se aprecian amagos de estar bailando. Como ya se comentó en otro lugar, la prudencia con la que nos manejamos con las fuentes pictóricas no exime que incidamos en la verosimilitud de la circunstancia que favoreció el apunte humorístico. Por otro lado la temprana fecha de su ejecución contrasta con lo tardío del hecho documentado de un gramófono con la función auxiliar de sonorizar el baile veinte años más tarde. Una vez más, ese vacío de datos solamente nos deja presunciones razonables sobre la utilización de este aparato en el baile de Arratia previamente a la guerra civil.

5.4.11. El ciclo anual

Dado que, según las Ordenanzas Municipales de los Ayuntamientos arratianos, cualquier tipo de postulación o de reunión pública no podía llevarse a cabo sin el permiso del Alcalde (hubiera éste interesado o no al resto de la Corporación del asunto), salvo las fiestas patronales sobre las que trataremos largo y tendido, muy rara vez quedaron consignados en los Libros de Actas algunos destellos del ciclo anual como, por ejemplo, las rondas de Santa Águeda. Probablemente, lo habitual del hecho hacía innecesario algo más que un aviso verbal y, quizás cuando las rondas perdieron aquel carácter ligeramente lucrativo al recoger viandas para una fiesta del mocerío o limosna para un destino benéfico, y derivaron en un pretexto desalmado para aligerar garrotazos contenidos, fue cuando los ayuntamientos tuvieron que intervenir. Por lo que respecta al Valle de Arratia, encontramos referencias en los Libros de Actas a rondas de cuestación en el Ayuntamiento de Lemoa, en donde en 1924 un decreto municipal instaba a que quienes pretendieran hacerlas, obligatoriamente debían solicitarlo en a la Alcaldía. ¹⁷⁶⁸

Algo más antiguo es un documento fotográfico de Zeanuri de 1915, que atestigua una curiosa agrupación musical con dos flautas traveseras de madera, clarinete, bombardino y acordeón, más redoblante y cinco pandereteros que, básicamente, estuvo asociada a la Cofradía de Santa Águeda (Fig. 232) ¹⁷⁶⁹. Es por ello por lo que no podemos descartar,

¹⁷⁶⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesiones 28-IV-1920 y 29-IV-1930, y Libro de Actas snº, Sesión 28-VII-1934.

¹⁷⁶⁷- Citas sobre el uso de gramófonos en Arratia pueden encontrarse en: AHDB. Fondo Municipal, Artea. 16/40, 1947, y Ayuntamiento de Zeberio. Expediente snº "Pliego de condiciones para el arriendo de altavoces", 1948.

¹⁷⁶⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Lemoa. Libro de Actas nº 14, Sesión 20-I-1924.

¹⁷⁶⁹- Sobre esta foto de Manterola, hay más datos en ATXOTEGI, José Luis: (1975), p.56.

máxime cuando se trata de poblaciones con cierta tradición de bandas de música, el uso de esporádico de instrumentos de viento en pequeñas charangas con esa función.



Fig. 232

Otros testimonios fotográficos (Dima, 1930, Fig. 251) y (Zeberio, 1946, Fig. 248), reproducen la misma situación que comentábamos de Zeanuri, pero con el acordeón como principal instrumento protagonista, lo que confirmaría nuestra suposición de que iba ganando progresivamente más nichos sonoros disponibles. Así es en el caso concreto del Valle de Zeberio. Un trabajo monográfico sobre las rondas de cuestación de los tiempos anteriores a la guerra de 1936 centrado en las relacionadas con el 4-II víspera de Santa Águeda, reproduce esta presencia del acordeón integrado en las actividades de sonorización de estas cuadrillas postulantes:

“Santa Ageda kantatzen zutenei musikaz laguntzeko, soinulari bat ere eramaten zuten taldean: Zeferinoren taldean Joakin Goti, Zeberiokoa hau ere, eta honek eskusoinua jotzen zuen. Joakin hogeit urtetan, edo gehiagotan behar bada, joan izan da Santa Ageda bezperaz eskosoinuz laguntzera. Lino Aiestak eta, gaurregun Ugaon (Miravalles) bizi den Rufino Larrazabal edo Zolloko “Pitti” Etxebarria edo Zeberioko “Aldai” hartzen zuten soinulari. Modestoren taldeak ez zuen normalean musikarik eramaten, baina bera ere gogoratzen da nola, urte batez, eurek ere “Pepelon” eraman zuten “filarmonikea” (eskusoinua) jotzen.”¹⁷⁷⁰

No ha sido infrecuente que las fechas de las fiestas patronales hayan ido modificando su antigua ubicación en el calendario agrupándose en el estío tanto por lo presuntamente más benigno del clima como por librarse de la competencia de otras conmemoraciones de mayor magnetismo. A lo largo del presente capítulo las de Arratia tendrán un tratamiento pormenorizado en cuanto a las atracciones musicales compete, y dejamos para esa ocasión más comentarios sobre esos momentos de celebración colectiva.

¹⁷⁷⁰ - ARIZNABARRETA: (1985/7), p. 121. “Las cuadrillas de Santa Águeda solían acompañarse de un acordeonista para ayudar a los cantores: en el grupo de Zeferino lo hacían con Joakin Goti, también de Zeberio. Goti participó con su acordeón durante veinte años o quizás más en la víspera de Santa Águeda. Fueron acordeonistas del grupo de Lino: Rufino Larrazabal, actualmente vecino de Ugao-Miraballes, Etxebarria “Pitti” de Zollo o “Aldai” de Zeberio. Por el contrario, el grupo de Modesto no acostumbraba llevar acordeonista aunque el mismo recuerda un año que fueron acompañados por “Pepelon” con su *filarmonikea* (acordeón)” [Traducción del presente autor].



Fig. 233

Por lo que respecta a la sonorización del resto de los hitos que alienta el ciclo festivo anual como Carnaval, San Juan o Navidades en el Valle de Arratia, deberemos circunscribirla al entorno infantil. Hasta donde conocemos, el rigor de la sociedad arratiana sólo permitía la expresión libre de su entusiasmo a los infantes, y son por tanto los instrumentos asociados a esta etapa del desarrollo humano, sean formales o informales, los presentes de forma tradicional en el Valle. Estamos hablando de carracas y matracas en la iglesia (bien recordadas por todos los ancianos), silbos, pitos, sonajeros, flautillas, ranas, chascas, zambombas y demás instrumentos infantiles como aros o cuencos de barro que se hacen y deshacen¹⁷⁷¹,..., como elementos de un catálogo extenso, amalgamado y difícil de rastrear¹⁷⁷². Entre todo ello solamente un dato parece que rebajaba la presión contenida en la olla. Presuntamente era una costumbre que repercutía en Navidad la algarabía del Oficio de Difuntos de la liturgia de la Pasión extrapolado a un grado superlativo:

"Bedia, Misa del gallo. En todos los pueblos de Arratia se celebraba hasta hace poco la Misa del gallo o *Gau-erdiko mezea* (misa de media noche) con solemnidad inusitada tocándose durante ella en la misma iglesia todo género de instrumentos músicos dulzainas, guitarras, acordeones, panderos, *txistus*, *txilibitus*, etc., etc., Este informal barullo se repetía en todas las misas hasta después de Reyes."¹⁷⁷³

Desconocemos el arraigamiento de estos usos sonoros con finalidad expansiva tanto en lo geográfico como en lo temporal. Pero sin acudir a sesudos estudios folklóricos comparativos solo indicaremos por lo referido a lo concreto y cercano, que, años atrás, en 1898, se había trasladado al Noticiero Bilbaíno el siguiente comentario de tono benigno:

"La Navidad. En algunas poblaciones de España aún sigue festejándose tan excelso acontecimiento al son de panderas, castañuelas, almireces y zambombas. La gente del pueblo acude con toda esta orquesta a los templos. Todo esto

1771- "¿Tapulero se le ve? ¡Dale contra la pared!", y muchos más. Sobre todo este monumental corpus puede consultarse DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): "*Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak. Basauri, 2008*", en *Lankidetzan* (51, 2008).

¹⁷⁷²- Un tanto sincréticamente en ambos, generalidades sobre este tipo de instrumentos en el País Vasco pueden consultarse en P. DONOSTIA: (1956), pp. 83-100, y en BELTRAN, Juan Mari: *Soinutresnak euskal herri musikan*. Orain SA, Donostia, 1996.

1773 - IZPITZUA, Tiburcio: "Bedia. Misa del gallo", en *Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore* (2, 1922), p. 75.

constituye si bien un espectáculo algo ruidoso por la forma, alegre y hermoso por la buena fe general."¹⁷⁷⁴

5.4.2.12. La música vocal

Muchos de los momentos en los que intervenía la voz humana, como en la repetición de los sonsonetes tradicionales, en el ejercicio del canto colectivo en las rondas de cuestación, en la iglesia o en las labores agrícolas colectivas, en la repetición de los estribillos pegadizos aprendidos del pasodoble de la Banda de música o del chotis del manubrio, en la representación de una zarzuela, comedia de costumbres o cuadros navideños en el salón de la localidad, y en la recitación de la *gaubela*¹⁷⁷⁵ ante el difunto, hablan de momentos emocionales intensos en los que el individuo podía reactivar, intensificar y aliviar sus vivencias a través del propio canto. Ahí radica la importancia de que cuando en Arratia se canta junto a la cuna, con el niño en brazos, para uno mismo o en el entorno doméstico de la Navidad, algo en el humano ha traspasado la defensa contra la dureza de una naturaleza tan severa, permitiendo dar expresión a una emocionalidad intimista necesaria de vehiculizar como una manera más entre las posibles.

Más allá de otros lirismos, solamente queremos dejar constancia de que el canto estuvo muy presente en la sociedad arratiana de comienzos del siglo XX. Desde los personajes depositarios de la literatura de tradición oral (algunos/as han llegado hasta el tiempo presente), hasta la influencia del teatro lírico de más de seis décadas en la capital con las diversas temáticas actualizadas que acaban mellando, pasando por los coros y capellanías de toda índole, por la alianza fundacional de voz y acordeón rescatando el comentado acervo cultural del panderetero/a en una metamorfosis ya ensayada con otros instrumentos, y por la enseñanza escolástica musical, tanto en estamentos eclesiásticos como municipales, la música vocal tuvo un lugar preeminente entre las actividades culturales del Valle de Arratia en el tiempo que investigamos.

Pergeñados por Cancioneros yacen muchos temas cantados que se recogieron a aborígenes del Valle en mezcolanza con muchas otras personas a menudo biográficamente descontextualizadas; muchos de sus textos y músicas fueron tuneados lo que nos previene y favorece el que nos asalten todo tipo de dudas respecto de la precisión de su patente vernácula¹⁷⁷⁶. Por el contrario, las grabaciones de Trebish (1913), Alan Lomax (1952), José Luis Atxotegi depositadas en el Museo Vasco de Baiona (1975), o los cortes del disco "Arratia" de Herri Gogoia (1976) y otras fuentes sonoras antiguas nos resitúan en una tradición y un gusto que perduró en el tiempo.¹⁷⁷⁷

1774 - N.B. (24-XII-1898).

¹⁷⁷⁵ - Sobre la costumbre de la *Gaubela* consultar, una vez más, ATXOTEGI: (1975), pp. 32 y 153.

¹⁷⁷⁶ - Además de los itinerarios por Bizkaia en donde aprovechaba los sermones por encargo para hacer recogida de materiales, Azkue se nutría mediante otro sistema que lo explica una fuente de la época: ORUETA: (1929), p. 136: "Durante el invierno y en domingos y fiestas invitaba a los salones de un teatro que tenía en la calle de los Jardines a los viejos de pueblos y caseríos que vivían en Bilbao y podía reunir. Los obsequiaba con café, copa y cigarro enzarzándolos en conversaciones que él escuchaba y anotaba igualmente en lo que recogía de interesante. Mucho más inadmisibles por la pérdida de una oportunidad histórica es el desparrame del poco académico caso de un miembro de Euskaltzaindia como ETXEBARRIA AYESTA: (1999).

¹⁷⁷⁷ - Puede accederse al listado de estos documentos sonoros en el Anexo.

Por su trascendencia transfronteriza cabe comentar la génesis de una canción de Ruperto Urquijo Maruri (Laudio, 1875-1970) que pronto hará cien años que se hizo popular y que tuvo su inspiración en el recurrente y clásico amorío de pastores tema bucólico donde los haya:

"Su obra más conocida fuera de nuestros valles es, sin lugar a dudas, "Luciano y Clara". La compuso en Areatza, un pequeño pueblo vizcaíno al que acudía en compañía de su familia a tomar las aguas del Balneario que allí había... Su hermano Anacleto estaba casado con la sobrina de Mari Cruz, dueña de la fonda en que cada año se hospedaban Ruperto y su familia durante 15 días. Anacleto regentaba la taberna de Villaro y además era director de la Banda Municipal, la afición por la música unía a los dos hermanos. En torno al año 1915 Ruperto interpretó por primera vez su aclamado "Luciano y Clara" ante un grupo de personas precisamente en la fonda de Mari Cruz... El motivo de que hoy día se conozca como "Monte Gorbea" es que el maestro Aramburu rebautizó la canción en el año 1940."¹⁷⁷⁸

5.4.13. Los objetos sonoros

No queremos acabar esta gran sección que hemos dedicado a analizar una parte de la vida musical arratiana sin recordar aquellos objetos sonoros, omnipresentes sin duda, sin cuya mención quedaría sesgada esta panorámica sobre el universo sonoro del Valle de Arratia. Con los códigos asociados a sus vibraciones y sus contenidos simbólicos, todos ellos en conjunción conformaron un entramado relacional en las comunidades rurales tan rico como ineludible.

Las campanas añadían a la componente de referencia de la religiosidad colectiva (tercia, Angelus, llamada a la misa, difuntos, procesiones, recogida...) otras funciones en lo social. Entre otros fines, sus sonidos sirvieron en Arratia para anunciar el comienzo del sorteo para Asociados al Ayuntamiento, las subastas de los arbitrios municipales, la limitación del tiempo de aprovechamiento de los recursos de los montes comunales o como aviso de incendios. Por ello, el complicado sistema de toques de comienzo y final, las diferentes campanas que sonaban y la casuística que recoge y en la que se exploya la documentación municipal, está ofreciéndonos una información adicional sobre lo interiorizados y presentes que estaban estos códigos sonoros entre la población local.¹⁷⁷⁹

Debido a ello es por lo que aparecen comúnmente en la documentación municipal resoluciones sobre refundiciones de campanas rotas, arreglo de sus ejes y yugos deteriorados; en varias ocasiones y lugares se explicitan las condiciones y sueldo del cargo de campanero y las dificultades o divergencias sobre la responsabilidad del pago de aquellos arreglos. Más interesante nos parece la digresión excepcional justificativa a

1778 - VVAA.: *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio: La esencia de Llodio*. Fundación Amalur Fudazioa, Llodio, 2007, pp. 251-253.

¹⁷⁷⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesión 31-I-1911. Sobre los diferentes toques de Andrés Lejarza, campanero de Zeanuri, puede consultarse ATXOTEGI: (1975), pp.56-57 y sobre Cándido Abrisqueta, campanero de Artea, en la misma obra pp.64-65. Relativo al mundo sonoro en torno a la campana del Valle de Zeberio: ETXEBARRIA AYESTA, Juan Manuel: "Zeberioko Kampai-Hotsak: bizikeratik mitora", en VVAA.: *Elorria: Antón Artiñano 1945-2000: Amets ederren errores*. Bilbao, 2000, pp. 89-103.

la hora de afrontar su arreglo que se refleja en el Libro de Sesiones sobre los beneficios que suponía la campana de la iglesia para el vecindario de Arantzazu, junto con un extenso comentario sobre quiénes y qué técnicas se utilizaron para hacerla.¹⁷⁸⁰

Pero este no es un caso único; en Igorre, municipio en que la documentación sobre este tema es más rica, encontramos una votación en 1904 sobre la conveniencia de colocar la cuarta campana en la torre parroquial. Los sucesivos Libros de Actas de este Municipio recogen la preocupación de los Cabildos por la reposición de las campanas de las ermitas, y en 1915, con motivo de la refundición de campanas rotas, se recoge una extensa propuesta del campanero en las que llegan a explicarse hasta técnicas de volteo. Al parecer, el sonido de la campana recientemente instalada debió producir tal preocupación y desconcierto colectivos -señal de que entre la población había un gusto sonoro involuntariamente consensuado- que el Ayuntamiento tubo de tomar cartas en el asunto y sugirió que su sonido debería haber sido “un tono o tono y medio más bajo” para que el fabricante se hiciera cargo. El asunto se cerró con la respuesta razonada del campanero de Vitoria-Gazteiz, Sr. Murga, abogando por la armonía del conjunto antes de tener que asumir el gravoso costo de una nueva refundición del bronce.¹⁷⁸¹

Consideramos significativo por lo que al tema del acordeón y la fiesta respecta, recordar aquí que el fin de la romería, en la plaza o en alguna ermita lejana, solía estar punteado por la campana. Así ocurría en diferentes localidades cuando el toque de ánimas desde la torre parroquial (*arimenak*, *aimaritan*, en euskera vizcaíno de Arratia), marcaba el momento de la retirada del baile y del regreso a casa.¹⁷⁸²

Mucho más abundantes antaño que hoy en día, otras campanas con hechura, código y funciones diferentes a las anteriores, se dejaban sentir por todas las alturas y rincones del Valle: los cencerros. Asociados a todas las especies de pasturaje, caballos, vacas, ovejas y cabras, su diferencia de tamaño y badajo iban significando las múltiples sonoridades que informaban de los trasiegos de las bestias desde aquellas distancias que los ojos no perciben. Quien haya tenido la oportunidad de asistir a la elección de los cencerros idóneos para un pastor en el taller del fabricante artesano podrá dar fe de su participación en otro rito numinoso y profano pletórico de apostillas. Recordamos sus diferentes nombres en Arratia que sugieren génesis onomatopéyicas: *dumbea* para los del ganado mayor, *txilina* para los ovinos y caprinos.¹⁷⁸³

Los relojes municipales, instalados en el Consistorio o en la torre parroquial con sus toques periódicos, también articulaban la vida de los municipios arratianos. Sobresaltaban con la premura a la que insta la puntualidad en contraste con la vivencia de un paisanaje sometido a un devenir continuo en el que primaba lo meteorológico y la parsimonia de todo un día de actividad frente a la lógica y el racionalismo del intervalo regular. El correcto funcionamiento y mantenimiento de los relojes de competencia municipal fue una preocupación constante que también aparece reflejada habitualmente en la documentación. Lo corriente es que hubiera en el municipio un encargado con su

¹⁷⁸⁰- AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 19, Sesión 15-XI-1931.

¹⁷⁸¹- Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas snº, Sesiones 11-IV-1915, 20-VI-1915 y 8-VIII-1915.

¹⁷⁸²- GOJENOLA: (2004), p.174.

¹⁷⁸³- ATXOTEGI: (1975), p. 24.

consignación en el presupuesto entre cuyas obligaciones estaba el izado periódico de las pesas y sus pequeños ajustes. Recordamos lo comentado en otro lugar sobre el alguacil y tamborilero de Zeanuri, Dionisio Ibargutxi que trabajó como componedor de estos relojes en varios ayuntamientos del Valle no siendo el único en estos menesteres.

El sonido, pues, siguió siendo un elemento de referencia a la hora de organizar la vida de la comunidad arratiana, tal y como lo conocemos en otras fuentes sonoras. Una nueva noticia nos adentra en aquel mundo sonoro en el que el pitido del paso del tranvía iba creando una división particular del tiempo en el devenir de los sujetos del entorno. No sin extrañeza aportamos una referencia al reloj municipal recogida en el Libro de Actas de Dima del año 1910:

“Y por último, se acordó encargar al relojero de la parroquia que haga lo posible para que el reloj vaya cambiando con las horas de los tranvías que tienen el recorrido de Bilbao a Zeanuri y viceversa, con el fin de no causar perjuicio a los viajeros.”¹⁷⁸⁴

La Corporación de Igorre también se hizo eco de una iniciativa sobre el particular aunque no tomaron ninguna decisión. Estas servidumbres, que contribuyeron al inevitable empuje hacia la articulación contemporánea del ciclo vital en función de la tiranía de la partición del reloj de bolsillo primero y de muñeca después, abocaron a un hecho descabellado como acaba de verse. Suponemos que lo que había de cambiarse no era la hora del reloj, sino ajustar el tañido de su campana al momento del paso de los tranvías, aunque esto sucediera a tres kilómetros de distancia. Si no hemos entendido mal la cita, la propuesta parece señalar que la Corporación local prefería priorizar en el reloj municipal la distribución del tiempo impuesta por el horario del tranvía a seguir la convención europea orientada a articular una distribución alícuota en 24 horas de ese intangible que deviene de la referencia racionalista con el meridiano de Greenwich para poner de acuerdo todos los relojes.

Junto al volteo de campanas y las emisiones sonoras de los relojes institucionales, el pregonero con su trompetilla y atabal -designado en la documentación municipal con los nombres de redoblante o tambor- y a veces "*zaramero*" (quien recogía los residuos orgánicos por las casas) con parecidos pertrechos, el chirrido de las ruedas de los carros, las campanas del pescante de los coches de caballos, los cláxones de los automóviles, el golpeteo de hachas de taladores o del martillo en el yunque de los herreros, el sisear de la piedra en el molino, el ruido de barrenos y barrenas en canteras y minas, el golpeteo del cincel en la piedra, el fuelle en la fragua, las máquinas de carpinteros y de otros artesanos, el estampido de cazadores, amén del propio vocerío humano de vendedores, de discordias y componendas, de titiriteros y buhoneros como zarambeque septentrional, en definitiva el sonido humanizado, ofrecía jugosas informaciones de curso legal, sobre los oficios y los días de convecinos, laborantes y transeúntes en todo el Valle de Arratia.

5.5. Periodización del acordeón en el Valle de Arratia

¹⁷⁸⁴- AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 23, Sesión 20-II-1910.

Una vez repasada la organología y el ambiente musical arratiano y de haber enumerado una serie de datos concretos sobre los primeros tiempos del acordeón en el País Vasco, podemos adentrarnos a estudiar lo que sucedió en particular con este instrumento y sus intérpretes en este territorio acotado. Partiendo de fuentes de todo tipo (literarias, organológicas, orales o iconográficas, todas ellas criticadas y revisadas sumariamente en el Cap. I), daremos cuenta de unos hitos que contribuirán a que vayamos despejando las densas nieblas de esta evolución musical. Por consiguiente, listaremos las citas en las que se habla de un nuevo instrumento, haremos un censo de los acordeones de que tenemos noticia, repasaremos algunos datos sobre sus personajes clave, y levantaremos acta de aquel cuadro o fotografía (como ya se viene haciendo en el texto) que nos resitúa en aquellos primeros cincuenta años del acordeón en el Valle de Arratia. Es de considerar que, en la medida que estemos más certeros en el análisis y descripción de este panorama, más concomitancias y divergencias podremos apuntar al afrontar los entresijos del mismo proceso tras pormenorizarlo en el ámbito periurbano de La Casilla y de la comarca de Bilbao.

5.5.1. De 1880 a 1912. Desde los primeros testimonios del acordeón en el Valle de Arratia hasta su introducción en la romería

5.5.1.1. Introducción general

Este primer tramo en la evolución del acordeón en Arratia arranca entre las nieblas míticas de algunos personajes desconocidos con acordeones traídos de países del centro de Europa, presumiblemente. Es un periodo musicalmente incipiente en el que cada intérprete adaptó de forma autodidacta a su modelo particular las sencillas piezas que su habilidad, memoria o voluntarismo le facultaban. Compusieron el primer repertorio del instrumento temas musicales de cualquier lugar o género asociados con el acordeón en otros lugares originariamente o “descolgadas” de repertorios de Banda, del “género chico e ínfimo” o de cancioneros y bailes populares. Los métodos de la época, en sistemas de cifras o con notación musical, recolectaban piezas elementales técnicamente hablando, de todas esas facturas.¹⁷⁸⁵

A nuestro parecer, estos primeros años del acordeón, posiblemente tildables de oscuros por quien sea amante de lumbreras y deslumbres, poseen el encanto del inicio y por ende, el de sus accesorios: la novedad y el reto para la progresiva superación de las resistencias que las inercias imponen. Por otro lado, para quienes también nos reconocemos en nuestra pequeña faceta de aprendiz de brujo, resulta gratificante la versión explicativa de este periodo que lo interpreta como un enorme campo de pruebas, empirismo destajista, en el que humanos, instrumentos y repertorios se interesaban e interrelacionaban en una dialéctica de descartes e incorporaciones.

Anteriormente, al repasar las fuentes literarias referentes al acordeón en el País Vasco, veíamos que uno de sus primeros testimonios lo ubicaba en la romería de San Antonio

¹⁷⁸⁵ - Se puede acceder al listado de estos métodos usados en la Península, e incluso revisar alguno de ellos, en la versión virtual del artículo de ALGORA AGUILAR, Esteban: "El Acordeón en la España del s. XIX", en *Música y Educación* (46, 2001), pp. 63-103; y en la página web de la revista *Metamorfosis* [www.terra.es/personal3/tmc000/his/est/es.htm]. También se recensionan en RAMOS MARTINEZ, Javier: *El acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor. San Sebastián, 2009, pp. 139.

de Urkiola¹⁷⁸⁶. Aunque dicho Santuario pertenece al municipio de Abadiño, las lindes del Valle de Arratia se aproximan a su asentamiento. De las dos romerías de los Santos Antonio, la próxima al arranque del verano ha venido aglutinando desde antiguo a las poblaciones arratianas y a las de muchos otros valles circundantes como se refleja repetidamente en las documentaciones municipales. Es por ello que consideramos el año de esta cita literaria, 1889, como el inicio del período documentado del acordeón también en Arratia por lo que inferimos que hay congruencia con aquel cuadro general de desenvolvimiento del acordeón que dibujábamos respecto del País Vasco por mucho que fuera aproximativo.¹⁷⁸⁷

5.5.1.2. Ejemplares¹⁷⁸⁸

Respecto de los aspectos organológicos, asociamos a estos primeros tiempos del acordeón dos modelos concretos: los melodeones, sobre cuyas generalidades ya nos extendimos en otro lugar, y los acordeones bisonoros de lengüetas de latón. A pesar de los casi cien años transcurridos desde que se volvieron obsoletos y del sustantivo incremento del riesgo que eso supone para un frágil acordeón, hemos localizado físicamente o hemos podido dar cuenta de varios ejemplares gracias al trabajo de campo realizado por el Valle de Arratia; su censo es el siguiente:

Nº 1. Melodeón comprado hacia 1895 que perteneció a Pascual Zorriqueta de Bedia.

Nº 2. Melodeón marca Cid (Valencia) de 1900, sin músico conocido.

Nº 3. Acordeón bisonoro de marca desconocida que perteneció a Carlos Auzmendi de Dima.

Nº 4. Acordeón bisonoro de Felipe Manterola, sin marca conocida.

Nº 6. Acordeón bisonoro marca Cid (Valencia), usada por el acordeonista Doroteo Biritxinaga (Berriz, 1891-1967).

Aparte de estas piezas, en el varias veces citado catálogo Hohner de Manterola de Zeanuri (ca.1912)¹⁷⁸⁹, vienen ilustrados muchos ejemplares diferentes de ambos modelos de acordeones, melodeones y bisonoros. Cuándo, cuáles y cuántos de ellos pudieron venderse en su tienda es una incógnita; solo los apuntes a lápiz con el montante del precio junto a contadas piezas, tanto en acordeones como armónicas, sugieren una posible focalización de la demanda.¹⁷⁹⁰

Por lo que respecta a otros puntos de venta posible de estos instrumentos, además del establecimiento de Manterola, tenemos documentados varios en Bilbao que se puntarán en el capítulo siguiente. Desconocemos, por no haberlo podido comprobar en ningún sentido, si esos tempranos vendedores se sirvieron de las placas que otros más

¹⁷⁸⁶ - Ver nota 28.

¹⁷⁸⁷ - Para más información sobre este centro espiritual ver VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del multiseccular Santuario de los Santos Antonios de Urkiola*. Montepío diocesano, Vitoria, 1932.

¹⁷⁸⁸ - De casi todos ellos hay documento fotográfico en el listado final FB.3.1. Censo de acordeones del Valle de Arratia anteriores a 1940.

¹⁷⁸⁹ - Sobre este catálogo ver supra 3.4.8. Armónica.

¹⁷⁹⁰ - La esmerada caligrafía de estos apuntes corre paralela al preciosismo y pulcritud que muestran las fotografías que hizo el propio autor de su comercio; pueden verse en MANTEROLA, Ander: *Felipe Manterola. Argazkiak Fotografías (1904-1930)*. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1983, s.p., fotos nº 3 y 4.

tardíos como Cengotita, Juan y Celestino Rodríguez, Larrinaga o Amando, en el País Vasco o Cid y Torres en Valencia, contumazmente adosaron en las acordeones que vendían con su nombre y dirección al igual que sus homólogos de otras latitudes. En el caso de Manterola, las acordeones con las que se fotografió (Pieza nº 4 y nº 18) no parecen llevarlas incorporadas (la primera de marca desconocida y la segunda una "Comm. Paolo Soprani & Figli. Castelfidardo. Italia").

5.5.1.3. Testimonios orales

El lapso temporal tan grande que nos separa de este período hizo imposible recabar información directamente de los personajes actores del momento. A pesar de ello, gracias al elocuente testimonio de Anastasio Arandia "Fasio", acordeonista de la siguiente generación (Fig. 234, 245, 253), sabemos del ajeteo que se les impuso a aquellos antiguos y dispares modelos de acordeón. Sus informaciones se corresponden con las preguntas del cuestionario que indagaban sobre el acercamiento y primeras andaduras de la persona curiosa en el acordeón, con qué aparato, dónde y quiénes fueron los primeros ejecutantes que recordaba.



Fig. 234

Sobresalen entre las informaciones orales las referentes a la iniciación y aprendizaje con el instrumento y casi todo lo referente a su primera herramienta. De ellos se deduce que en muchos casos, los jóvenes aprendían unos de otros, y muchas veces, con un mismo acordeón que el propietario compartía a cambio de que otro más hábil le enseñara una nueva pieza. El aprendizaje por trueque o por línea familiar y el espionaje a otros acordeonistas en acción en la romería fueron las respuestas mayoritarias del cuestionario en el apartado relativo al acceso al instrumento. Otra muy usada: "aprendió por su cuenta", se nos antojó casi siempre sospechosa.

Como decíamos, las respuestas de "Fasio"¹⁷⁹¹ actualizaron la información sobre el acordeonista arratiano Pedro Egia Exebarria (Arantzazu, 1888-1977), a quien, no conocimos. Egia además de campesino y músico tenía un local de barbería en donde circulaba un melodeón para que se entretuvieran los clientes en los turnos de espera; fue precisamente con éste instrumento con el que Fasio aprendió a la edad de trece años¹⁷⁹²

¹⁷⁹¹- Entrevista con Fasio Arandia en Igorre, IX-1984.

¹⁷⁹²- El aprendizaje del acordeón a una edad temprana y con un melodeón colectivizado es algo que hemos constatado en más ocasiones. Aunque originarios de otros lugares, otros acordeonistas reputados con unos comienzos parecidos próximos a estas épocas fueron Pedro Sodupe "Gelatxo" (Elgoibar, 1888-1953) a sus quince años, véase HARANA, M.A., TAPIA, J. & BERGUICES, A.: *Gelatxo*. Elgoibarko Udaletxea, Elgoibar, 1990, p. 15, o Eduardo Etxebarria "Pitti" (Zollo, 1900-1988) a los trece, según dato de la entrevista en Zollo, XI-1984.

configurándose un núcleo privilegiado para el aprendizaje del instrumento en este tradicional espacio de sociabilidad masculina. Pedro Egia según la documentación municipal consultada también participó como concejal y alcalde en algunas legislaturas (1918-1922 y 1936-1937) del pequeño pueblo de Arantzazu que en 1916 constaba de 47 vecinos. Estos testimonios son coherentes con el escenario que plantean las condiciones socio-musicales del momento del que subrayamos dos características implacables que determinarían la evolución del acordeón en estos primeros tiempos:

1º.- La obvia inexistencia de unos profesores del instrumento en la zona.

2º.- La penuria de dinerario agudizada por el entorno campesino de la sociedad rural de los tiempos del cambio de siglo en Arratia que impedía, en muchos casos, la adquisición de un instrumento y que obligaba al reciclaje continuo de los antiguos ejemplares.

Aquellos modelos de reducidas prestaciones cuya existencia se deduce de estas fuentes hicieron que la ejecución musical discurriera entre unos límites estrechos. Al ser un instrumento sin tradición, su uso no podía derivar en la riqueza actual con que la interpretación al melodeón de lengüetas de acero impregna la música *Cajun* o la de la costa Este de EEUU y Canadá. Sin embargo, sirvió para que muchas personas se aficionaran al instrumento, se familiarizaran con el principio de la bisonoridad y con la lógica de las tríadas de acordes desplegados que el diapasón de un melodeón faculta (y empapa el repertorio). En este sentido no deja de ser llamativo el tono de victoria con que el jocundo Pedro Etxebarria "Pitti" de Zollo comentaba en la entrevista citada más arriba: "creo que con él llegué a tocar una jota".

5.5.1.4. Los intérpretes

De este pasado nebuloso entre aldeas, textos cultos, papeles de archivo y fuentes orales rescatamos unos "protointérpretes" de acordeón que jalonan aquí y allá una primera topografía del instrumento en Arratia. Citamos en primer lugar a Dionisio Ibargutxi (Ubidea, 1877- Zeanuri, 1962) por la proyección y lo madrugador como acordeonista, ya que es de los más antiguos que conocemos entre los arratianos. Fue tamborilero y alguacil municipal de Zeanuri por oposición desde 1909 hasta la posguerra¹⁷⁹³. Ibargutxi, personaje polifacético y músico cultivado (aprendió flauta durante el servicio militar), ejercía, así mismo, de factótum municipal y relojero por todo el Valle. Hacia 1924 creó una escuela de *txistularis* en Zeanuri en la que también enseñaba alguna forma de ejercicio musical¹⁷⁹⁴. Nos consta, por el testimonio de su hijo Genaro, organista de Durango durante muchos años, que Dionisio fue un precoz aficionado al acordeón, pero que por su trayectoria profesional en una anteiglesia caracterizada por la paneidótico y circunspecta mirada de autoridades eclesiásticas y municipales, no osó ejercitarla públicamente, por lo menos, con posterioridad a su contrato con el Municipio¹⁷⁹⁵. Podemos observarle en dos sonorizaciones diferentes en la Fig. 220 y en la 243.

¹⁷⁹³ - AHDB. Fondo Municipal. Libro de Actas de Zeanuri nº 208, Sesión 25-IV-1909.

¹⁷⁹⁴ - AHDB. Fondo Municipal. Libro de Actas de Zeanuri nº 188, Sesión 15-XI-1924: "Cuenta de 15 Pesetas. a favor de D. Dionisio Ibarguchi por copiar y enseñar a los niños la música del himno a la Bandera".

¹⁷⁹⁵ - ATXOTEGI: (1975), pp.54-55.

Del otro confín del Valle de Arratia era natural Pascual Zorriketa (Yeuri, Bedia, 1.876 - ¿?). Su padre fue un hábil bailarín que regentando la *Herriko taberna* de Bedia había muerto de resultas de las heridas recibidas en una rencilla en una romería. La familia se trasladó a Sestao, y Pascual entró a trabajar en la metalurgia. Tocó por las romerías de Bedia y Lemoa desde la última década del XIX hasta 1910 con el acordeón que hemos censado como Pieza nº 1. Hacia 1915 Pascual marchó a vivir a Guriezo (Cantabria) de donde nunca regresó. El rescate de este acordeonista aficionado es fruto de una casualidad reciente ya que ni siquiera conservaba recuerdo de su existencia el lúcido dulzainero de Bedia Juan Ayesta (Bedia, 1893-1989).¹⁷⁹⁶

Los partes de policía del Cuerpo de Miñones de Bizkaia son extremadamente escuetos en informaciones pero casualmente en uno de 1914 del Puesto de Trucios-Turtzioz se daba noticia con alguna extensión mayor de lo habitual sobre Jose María Zabala (Zeberio 1879-?). En aquel momento habitaba en Mina Federico (un antiguo poblado minero que hoy son ruinas) y se le detenía por tocar el acordeón en aquella localidad en donde ya había sido amonestado reiteradas veces por hacerlo en la calle.¹⁷⁹⁷



Fig. 235

Otro personaje aficionado al acordeón de estos primeros tiempos, de quien todavía hoy en día es posible recopilar anécdotas chisposas, fue Carlos Auzmendi (Ibarrekkoa, Dima, 1887- 1977, Fig. 235). Carpintero y hábil tallista de obras destacadas, se nos presenta en una estupenda foto de estudio y negativo de cristal en la que se recalca su elegancia personal y su bonito acordeón censado como Pieza nº 3.

Del trabajo de campo por el valle de Zeberio en 1984 recuperamos también la memoria de Rafael Echebarria Rodríguez (Olatxu, 1881- ¿?) y de Pedro Echebarri Echebarria “*Kamiñerue*” (Arkulanda, 1884-1964). Las hijas de este último recordaban que, siendo muy niñas, regentaba una taberna en la que, algunas veces, interpretaba un aire musical, convertido en leyenda familiar, quizás pasodoble, con un acordeón de una sola fila al que denominaban *filarmonikea*.¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁶ - Una vez más el azar impone sus condiciones ya que la noción sobre este personaje se debió a la buena memoria de su hija María Zorriketa (Sestao, 1916-?) prima segunda de mi abuela, a quien entrevistamos en Algorta el 12-III-1997 y que aún conservaba el acordeón de su padre.

¹⁷⁹⁷ - AHDB. Fondo Administrativo. 1914 72/37 Miñones de Vizcaya 1ª Sección. Puesto de Trucios.

¹⁷⁹⁸ - Entrevista en Arkulanda, Zeberio en euskera VIII-1988.

En este ambiente de creciente actividad acordeonística surgieron las aficiones de personajes que con posterioridad llegarían a ser músicos públicamente considerados en Arratia como el ya mencionado Pedro Egia (Arantzazu, 1888-1977); Juan Pedro Bernaola Intxaurbe (Elexabeitia, Artea, 1892-1948), recordado porque tocaba el acordeón al revés (Fig. 233); o Antón Ortuondo (Bikarregi, Dima, 1891-1979, Fig. 239B) en quienes nos detendremos cuando tratemos el siguiente periodo.

El conjunto de estos hombres de quienes glosamos mínimas parcelas de su vida y, seguramente, muchos otros difuminados o desapercibidos por su lejanía en el pasado, por el olvido familiar o por los trasiegos y zarandeos del siglo XX, destila un concepto de acordeonista vaivén entre el “autodidacta” y el “diletante”; comparten la aproximación instintiva al instrumento, y les diferencia la opción personal de cobrar o no por tocarlo públicamente. Efectivamente, como constituyendo el obligado primer tramo de una estructura cada vez más compleja y enmarañada, el aficionado surtiría una y cien veces el elenco de artistas esclarecidos cual cantera rejuvenecedora a pesar del paso del tiempo. Este tipo de instrumentista era parafraseado así por Serapio Múgica:

“(1916) Además de estos bailes de las plazas públicas, los jóvenes se congregan en praderas, cercanías de ermitas, etc., para celebrar *bileras*, es decir, para bailar al son de música tocada por tamborileros pagados por ellos, o por muchachos caseros que a oído tocan el acordeón, o por muchachas que saben tañer la pandereta o la trompa.”¹⁷⁹⁹

Tenemos, pues, una pequeña pero alentadora nómina de acordeonistas arratianos que, si no fuera por la información oral recogida, habría sido muy difícil de recopilar ya que muchos de ellos se dedicaban a otros oficios y no quedó constancia escrita de sus expansiones como músicos. En general, hemos podido desvelar los cauces por los que se iniciaban en el anteriormente desconocido acordeón, lo que nos permite comprender la importancia de la emulación, la destreza individual, o los contactos personales en la formación de las primeras generaciones de la transcripción musical intuitiva, y el ámbito económico y funcional al que se abocó su actividad musical. Por último, hemos podido determinar el modelo organológico exacto con el que todo esto sucedía.

5.5.1.5. Resumen de este periodo

Dada la naturaleza evanescente de los primeros tientos del acordeón en el País Vasco, de ese tránsito que lo lleva desde su no presencia hasta su instauración, es comprensible que los testimonios de cualquier índole que lo atestigüen sean escasos. Sin embargo, esta presumible penuria de datos en el caso que nos ocupa no nos parece tal. En nuestra opinión, hemos recogido informaciones de distintas fuentes de suficiente calado como para elaborar un primer modelo introductorio del acordeón en el Valle de Arratia.

En primer lugar, si comparamos este primer estadio introductorio del acordeón con la cronología histórica de referencia general del País Vasco que se ha propuesto (2.2.2.2.3.) descubrimos que ambos procesos discurren paralelos sin fluctuaciones

¹⁷⁹⁹ - MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Est. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916, T. II, p.548. Como "trompa" se estaba refiriendo al instrumento conocido como guimbarda o *Moxugitarra* no a la trompa orquestal.

aparentes. Creemos, por tanto, que lo que estaba sucediendo en aquel intervalo de tiempo cabría cobijarlo bajo la denominación de “periodo incubatorio” o algo similar. A lo largo de ese lapso temporal se produjeron algunos destellos fulgurantes de personajes “impacientes”, que aprovecharon entornos propicios y una curiosidad y habilidad en el acordeón más precoz que el resto para así regalar a sus paisanos con sus novedosas propuestas. Son algunas de estas refulgencias las que deslumbraron (en cualquiera de los sentidos) a los “ojeadores” ilustrados, escrutadores del suceso social, por quienes sentimos agradecimiento al haber dejado constancia de esos fenómenos emergentes que, cien años más tarde, recolectamos laboriosamente de bibliografías y hemerotecas de la época.

En segundo lugar, queremos recordar aquí algunos datos significativos sobre la geografía y sociología humana del Valle de Arratia para contextualizar este aspecto:

- El éxodo migratorio en los caseríos recién comenzado el siglo XX era aún venial. Los Libros de Censos municipales de la época indican un alto índice de habitantes por hogar con diferentes líneas familiares conviviendo bajo un mismo techo.¹⁸⁰⁰

- Trabajos domésticos colectivos como el desgrane del maíz, la alubia, el cardado del lino y lana, recogida de helechos y madera, labrado de piezas a mano, el prensado del chacolí o de manzana para la sidra, el trenzado del mimbre para cestos, etc., mantenían plena vigencia.

- Por el tipo de poblamiento disperso del Valle, con asentamientos en llano, a media ladera y otros cercanos a los pastos de altura, a menudo la distancia que separaba numerosas aldeas de los centros locales era grande y solamente practicable a pie o en animal por la no existencia de vehículos ni de una red viaria suficientemente desarrollada.

Si tenemos en cuenta estos parámetros, cabría decir que el modelo de diversión en la que se insertaron y apoyaron estos primitivos acordeonistas fue el articulado desde *in illo tempore* según una estrategia de “ocio autárquico” dentro del entorno doméstico o de aldea como otras fuentes recogen es decir según el modelo que luego desarrollaremos “el espacio de amenización libre”¹⁸⁰¹. En esta tesitura, un acordeón conseguido por algún familiar o comprado a algún buhonero trashumante pudo ser un elemento suficiente para cumplir con ese cometido.¹⁸⁰²

¹⁸⁰⁰ - Como muestra pueden consultarse: Ayuntamiento de Zeberio. “Padrón general de habitantes del Valle de Zeberio, 1-II-1897”.

¹⁸⁰¹ - Con la anterior afirmación nos referimos a un hecho innumerables veces comentado en la bibliografía sobre el folklore de la cornisa cantábrica y del Pirineo español y recogido por nosotros en cientos de entrevistas personales. Referencias básicas sobre esta particularidad pueden consultarse en VIOLANT SIMORRA, Ramón: *El pirineo español*. Plus Ultra, Madrid, 1949, y en CARO BAROJA, Julio: *Los pueblos del Norte*. Txertoa, Donostia, 1973 [1943].

¹⁸⁰² - Al igual que en valles de Asturias, por poner un ejemplo, en Zeberio (Bizkaia) lugar en donde se escriben estas líneas aún sobreviven las furgonetas que expenden productos por los caseríos. Como ahora antaño, artículos de variada índole tipo hilaturas, gas, papelerías, panadería, pescados y otros comestibles llegaban hasta aldeas aisladas mediante animales de carga. Sin embargo, no ha de pensarse que el servicio de arrieros y buhoneros desapareció hace tanto tiempo en nuestros alrededores ya que llegamos a conocer a uno que visitaba las aldeas de la costa oriental vizcaína cumpliendo estos menesteres. Igualmente, recordamos que hace cuarenta años también fuimos testigos sorprendidos del desfile de un mulero arrastrando su recua en su travesía del túnel de San Adrián en la sierra de Aitzkorri entre Guipúzcoa y Araba. Nos hemos extendido en estas anécdotas para contextualizar mínimamente a dos acordeonistas censados que se dedicaban al oficio del transporte todavía de tracción animal, como Cipriano Gallastegi “Trauski” (Otxandio, 1901-1976) en Elorrio y “Koipe” de Narvaia en la Llanada alavesa. En Arratia, no hace ni treinta años que se podían encontrar caseríos y hasta algún barrio sin luz eléctrica, agua corriente, baño o carretera y hornos

Como consecuencia de lo anterior y de los datos aportados por la documentación y el presente trabajo, consideramos verosímil el asunto que recoge el cuadro “Fiesta en el caserío” de Uranga de 1905 (Fig. 136B) sobre el que ya se ha plasmado una introducción. En él se puede observar el referido entorno doméstico en el que un niño ejecuta el melodeón mientras los miembros de diferentes generaciones de la casa bailan y se divierten. Varias de las características que venimos comentando se detectan en la escena de este cuadro, susceptible de ser considerada en exceso romántica si el espectador se adentra por la interpretación idílica de la felicidad en la casa de una familia rural. Intentando mantenernos ecuánimes, creemos que encaja en nuestra reconstrucción de la sociedad arratiana de comienzos de siglo XX, en la que el entramado cultural de ciclo agrario mantenía gran intensidad, a su vez es rica en aspectos dionisiacos y la pensamos alejada de la imagen de gravedad a ultranza que sirvieron los escritores vasquistas y, más tarde, los del nacional-catolicismo.¹⁸⁰³

En los aspectos organológicos, la compostura de los propios instrumentos marcó un severo límite y supuso una drástica traba para su desarrollo socio-espacial. La baja intensidad sonora de las piezas que hemos censado en Arratia y en el resto del País, más la inestabilidad de afinación debido a las lengüetas de latón con que estaban fabricados aquellos acordeones, unido a sus delicadas hechuras, no posibilitaron superar los entornos domésticos, de cuadrilla o de aldea sin grave peligro o serio quebranto del instrumento. Este aserto adquiere mayor peso específico si se leen las advertencias con que M. Baquero prevenía en su “Método de Acordeón por cifra”:

“...el que por primera vez tiene este instrumento en sus manos ha de comprender que para hacer sonar las teclas hay necesidad de hacer muy poca fuerza e irse acostumbrando a tocar sin forzar el fuelle, porque si de un principio adquiere esta mala costumbre, siempre tendrá el acordeón descompuesto, por más que éste sea de buena construcción.”

“El mayor inconveniente que impide el completo desarrollo del acordeón, especialmente en los pueblos de Aragón, es el dedicar este instrumento exclusivamente a tocar la jota, por ser esta pieza la más difícil y la que más hace trabajar al instrumento, y esto, unido al mal trato que le da, hace que se descomponga con frecuencia, y muchas veces se pone a arreglarlo algún curioso

de pan en funcionamiento; es una muestra más de que la pervivencia de un alto rango de autoabastecimiento en el Valle ha sido un rasgo característico de muchas más esferas que la festiva. El 12-II-1990 entrevistamos en Valencia a Rafael Torres. Refirió que la insostenible presión de la competencia les había obligado a abandonar la fabricación de acordeones de la marca homónima fundada por su abuelo. Sin embargo, nos surtió de informaciones muy golosas: “Torres fue la marca epígono de la casa “El Cid” a quienes compraron el taller” (de este fabricante tenemos censados varios ejemplares en Arratia y en otros lugares del País Vasco). El mismo Rafael nos gratificó con otra suculenta información pertinente en esta ocasión: “Una de las grandes vías de distribución de acordeones, sobre todo hacia el centro y sur de la Península partiendo desde Valencia, fue el circuito de ferias de ganado de la Mancha y Albacete en las que funcionaban como agentes distribuidores los mismos buhoneros”.

¹⁸⁰³ - Aspectos dionisiacos de este tipo rescatados del natural pueden consultarse en CARO BAROJA, Julio: (1974), p.344. En sintonía con esta otra manera de concebir la vida presentamos dos tempranos datos documentando bailes un tanto especiales de comienzos del s. XX en Arratia. En el primero, rescatado del Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, Sesión 7-VIII-1904, se alude a la negativa del permiso para organizar “corros de baile” por iniciativa particular frente a un establecimiento de bebidas del lugar, y en el segundo, en AHDB. Fondo municipal, Zeanuri. 125/10, 1908, se trata sobre la penalización con sendas multas a un vecino de Areatza y a la Banda de dicha población al ser denunciados en el Ayuntamiento de Zeanuri por incurrir en ofensas a la moralidad pública

que carece por completo de instrucciones y herramientas para ello, dejándolo en peor estado y no pocas veces lo inutilizan por completo.¹⁸⁰⁴

Para el caso de Arratia que, como decimos, cumplía con todas las condiciones socio-culturales antedichas, presentamos la hipótesis del “ocio autárquico” como la más verosímil para justificar la introducción del acordeón y nichos musicales como el doméstico, familiar o de celebración del fin del trabajo colectivo invernal, o como el de pequeña comunidad o de aldea, fueron los apropiados para ir conquistando espacios. En ellos competía con instrumentos como la *alboka*, con armónicas y otros, a los que afrontó con recursos poderosos como un manejo relativamente sencillo, la sonoridad novedosa, la posibilidad del acompañamiento armónico-rítmico en un solo ejecutante y el atractivo de lo moderno.

Destacaríamos como resumen provisional del período:

- La miscelánea de formatos de acordeón bien originarios del centro de Europa o de la costa mediterránea española. Ello nos induce a pensar que fueron adquiridos por diferentes caminos y que no hubo, por lo tanto, una única fuente suministradora de ejemplares (Dotesio, almacenes generales de Bilbao, tiendas de objetos curiosos, quincalleros, marinos, Manterola más tarde,...).
- El origen disperso de los aficionados autodidactas y diletantes del Valle de Arratia. Por consiguiente, descartamos un origen fundacional o único para la expansión del acordeón a partir de un ejecutante extraordinario aunque no olvidamos el papel focal de la barbería de Pedro Egia en Arantzazu por su poder aglutinador.
- La inexistencia de citas literarias salvo las relativas a la romería de Urkiola, bien porque en esas tempranas fechas el acordeón no estaba aún considerado como instrumento, o bien porque, aun siendo reconocido como tal, se le creía inocuo e inocente, de entidad menor o inconsecuente.¹⁸⁰⁵
- Se abordaría un repertorio heterogéneo de sencillas canciones y bailes populares europeos y peninsulares junto a una aproximación al ciclo básico de *martxa*, jota y *porrusalda* del país.

5.5.2. De 1912 a 1919. Desde la introducción del acordeón en los espacios públicos de amenización libre hasta alcanzar el rango de instrumento contratable para el baile de plaza con patrocinio municipal

5.5.2.1. Introducción

¹⁸⁰⁴ - BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Método de acordeón por cifra*. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid, s.a., pp. 1 y 5; este método está dedicado a los melodeones de 8, 10 o 12 botones en el CMD y 2 bajos en el CMI. Al hablar de la cronología del acordeón en el País Vasco ya hemos avanzado dos ediciones distintas de este método (Cap. II 2.2.2.2.3. *Fuentes para una cronología del acordeón en el País vasco. Siglo XIX*). El opúsculo que presentamos en este lugar, que es el que obra en nuestro poder, está compuesto de dos partes: un texto introductorio de 5 páginas, y 13 planchas con partituras en cifra en cuyos pies de página consta la indicación “L.E. Dotesio, Editor, Bilbao”. Probablemente fueron reutilizadas de una de las ediciones anteriores, pero por lo que respecta al texto no podemos datarlo con exactitud. Solamente podemos decir que la Unión Musical Española, que es la editora del presente método, se constituyó en 1914 (información debida a ARANA MARTIJA, José Antonio: “La edición musical en Vizcaya”, en *Bidebarrieta* (3, 1998), p. 229.

¹⁸⁰⁵ - “Por esta descripción [la del acordeón] se comprenderá que el instrumento de que se trata no pasa de ser un juguete que el abuso ha convertido en incómodo”, en PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894, p.5.

Las dos fechas que acotan este segundo período nos ubican en unos años trascendentales para el acordeón en Arratia ya que en su intervalo se acometieron los dos primeros contratos de acordeonistas documentados en el Valle. El año de 1912, elegido como arranque de este tramo, es el de la primera cita del acordeón en un Libro de Actas municipal con el motivo de haber sido contratado por el Ayuntamiento de Igorre el acordeonista de Galdakao Victoriano de Ibarrechebea para las fiestas de Pascuas¹⁸⁰⁶. Cerramos este reducido pero intenso periodo en 1919, haciendo hincapié en el momento en que otro Ayuntamiento contrataba acordeonista nuevamente, en este caso el de Areatza en 1919, convirtiéndose este suceso, a partir de entonces, en práctica habitual en ese y otros Ayuntamientos de Arratia (le seguiría Artea en 1923, Igorre en 1924, etc.).

Consideramos ese tiempo como un periodo en el que el acordeón fue apareciendo con más frecuencia en los ámbitos públicos, posición que vino favorecida por la asunción de determinadas adaptaciones sonoras¹⁸⁰⁷. Este nuevo nicho musical requirió de sus ejecutantes una mayor habilidad en el manejo del instrumento, una mejora progresiva de las herramientas con más potencia sonora, una estilización de los repertorios, y el reajuste o reconstrucción del sistema funcional que implicaba al instrumentista y a su papel en la sonorización pública.

5.5.2.2. Fuentes literarias: el caso del “Valseo” en Areatza

Fue en la documentación de Areatza en donde nos topamos por primera vez en Arratia a una Corporación Municipal que reconocía al acordeón como amenizador público con sanción oficial. La circunstancia catalizadora fue la desaparición repentina de la Banda de música local con el consiguiente insatisfactorio mutismo musical y el aprieto que ello supuso para el Cabildo al verse obligado a encontrarle pronta solución. Por supuesto, cabría plantearse también si no sucedió al revés, es decir, que ante la posibilidad de sustituir el trabajo de la Banda por la actuación del acordeonista sin duda más económico, se decidió por el abandono de la Banda. En cualquier caso, de un tiempo a esa parte planeaban sobre la romería dominical de Areatza fuertes controversias entre las distintas concepciones sobre lo que debía de ser el baile público¹⁸⁰⁸. Son frutos de esta marejada los ricos textos que presentamos a continuación que consideramos reflexiones extrapolables al resto de Arratia, razón por la que hemos creído conveniente detenernos con más profundidad sobre ellos.

La atracción por el baile de parejas que como marea incontenible venía seduciendo a una numerosa parte de la población urbana de toda condición desde el último tercio del siglo XIX, también afectó y se expandió por el mundo rural vasco, Arratia incluida. Una de los primeros síntomas de este empuje lo hemos encontrado en el Noticiero Bilbaino y su autor, más papista que el Papa, dejaba traslucir cierta cizaña tras sus presunciones:

¹⁸⁰⁶ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 21-III-1912.

¹⁸⁰⁷ - Nos remitimos al epígrafe "Las lengüetas de los acordeones" Cap.II 2.2.2.2.1. .

¹⁸⁰⁸ - La romería de domingo desde marzo a octubre ya existía en Areatza desde 1898, año en que la Banda de música local del momento negociaba más de 30 fechas con el Ayuntamiento; ver AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 166, Sesión15-V-1898.

"(1876) Parece que los curas de Yurre y Villaro procuran morigerar las costumbres de aquella comarca lo que nos parece muy propio de la misión que en este mundo ejercen, pero lo que consideramos sobradamente extraño es los medios de que se valen para alcanzarlos pues nos aseguran que desde el púlpito uno y otro sacerdote permitieron a sus feligreses días pasados el que se entregaran a la satisfacción de los placeres del baile, siempre que se colocaran a respetuosa distancia de la pareja, sin cogerla de ninguna parte del cuerpo, y menos, valsarla (sic). No dudamos que los jóvenes tendrán en cuenta esta advertencia en el lugar donde juzguen que pueden ser vistos pero nos cuesta trabajo el creer que se reporten del mismo modo al acompañar a sus harto dóciles compañeras al pueblo de donde proceden, viéndoles como les vemos todos los días volver de las fiestas amorosamente cogidos y bulliciosamente entusiasmados.¹⁸⁰⁹



Fig. 236

Veinte años más tarde seguía siendo sintomática otra gacetilla, esta vez de J. Larrea, escrita en 1897 para el periódico bilbaíno *El Nerbión*, cubriendo los eventos de las Fiestas Euskaras de Areatza. Su tono era más aséptico que la anterior pero se deduce entre líneas que el gusto por el baile seguía desatando furores contrapuestos porque rara es la prohibición que se enhiesta con anterioridad a que se produzca el ejercicio de lo afectado por la misma:

“... y en cuanto a las costumbres morales de Arratia, todo cuanto se diga es poco; baste con mencionar que en la romería celebrada el jueves último en Arteaga [Artea], se prohibió el valsear, y lo mismo sucede en esta villa [Areatza], pues las autoridades no permiten que los *mutilek* se agarren a las *neskatilak* para bailar al son del tamboril”.¹⁸¹⁰

Entre medias de las dos citas, en 1886, el conocido fraile franciscano durangués Daniel Baertel, muy requerido por su probidad y elocuencia en la predicación de misiones por todo el País Vasco (en la documentación municipal son frecuentes los pagos a este prelado por realizar esos cometidos antes de 1930), había dado una conferencia en Durango en la que alentaba a oyentes y próceres a extirpar el baile al agarrado en base a presupuestos tradicionales y éticos consuetudinarios a los vascongados. Aunque no menciona al acordeón, creemos reconocer entre sus palabras cómo dirige hacia el floreciente instrumento (ya que tampoco nombra a las bandas de música) la

¹⁸⁰⁹- N.B. (17-VIII-1876).

¹⁸¹⁰- LARREA, J: en *El Nerbión* (12-IX-1897).

responsabilidad en la popularidad del “*baltzio*” -que es como nombra a aquellas danzas perniciosas- al descargar de responsabilidad a los otros instrumentos populares:

“Hemen daukaguz geure aurrezku eta atzezkuak, banan-banakua, ta beste dantza garbijak; bada geure txistu, bolingo edo albokiñen soiñugeijak ez dator ondo arrotz eta erbestekuen jira-bira nahastu ta barrijakaz, eta esaten ez badugu euskaldun guztijak bat eginik: atzera dantza barri ta nahastubak”.¹⁸¹¹

En la misma dirección pero en sentido contrario al empuje a favor del baile, fue recrudeciéndose la presión del estamento eclesiástico desde el Arciprestazgo de Areatza tratando de enmarañar e implicar en sus tesis a los poderes municipales. En este sentido, las Misiones que con diferente insistencia y periodicidad se consignaron en casi todas las documentaciones municipales de los Ayuntamientos del Valle entre 1900 y 1940 ya que corrían a cuenta del Municipio, fueron las ocasiones idóneas para ejercer por los eclesiásticos la ideologización y la contención social en el tema del baile (entre otros).

El enmarque de estas consejas en la legislación local se tradujo en los Bandos de Buen gobierno y Ordenanzas Municipales compilados, en muchos casos, en la primera década del siglo XX en los que se regulaban todo tipo de actividades públicas amén de los bailes. Pero, sobre todo, destacamos por lo explícita y significativa, la “cruzada” que abanderó el Arciprestazgo de Arratia en contra de “los bailes públicos, la blasfemia y el mal retiro” del año 1914, cuyo acuse de recibo está reflejado en todos los Ayuntamientos de Arratia, con la excepción de Zeberio porque pertenece a otra demarcación eclesiástica¹⁸¹². Pero, salvo en el caso del municipio de Zeanuri, reducto del integrismo conservador, las nuevas ideologías y modas que iban empapando al campesinado en estas parcelas de la sociabilidad le sirvieron de acicate para ir aflojándose el férreo nudo de la moral católica.

El propio discurso oficial, asumiendo una cierta tolerancia desde su incapacidad por contener el impulso hacia el contacto intergéneros y la danza, adoptó una postura de circunstancias absolutamente pragmática. Prueba de ello es la siguiente cita, entresacada del Libro de Actas de Areatza de 1918, que es un Acuerdo por unanimidad del Cabildo, para nada único de su tipo en Arratia. A pesar de su dimensión aportamos la transcripción completa como muestra unívoca del cambio estratégico del que derivaría el primer contrato periódico de un acordeonista:

“Al Ilustre Ayuntamiento: Preocupándose del estado de cosas creado por la Banda de música que en el año anterior amenizó las fiestas y romerías todas de esta villa, con su negativa a hacerlo en el corriente; pasando por alto el argumento de falta de organización que la misma esgrime, tanto menos de estimar cuanto que si en alguna ocasión dejó de tenerla, no puede con razón

¹⁸¹¹ - “Aquí tenemos a nuestros *aurrezku* y *atzezku*, a la *dantzari-dantza* y a los otros bailes decorosos; también están las músicas de *txistus*, dulzainas y *albokas*, incompatibles con esas nuevas danzas extrañas y extranjeras de vueltas y parejas, y, por ello, unidos todos los *euskaldunes*, digamos: ¡fuera las danzas modernas y el baile al agarrado!” [Traducción del presente autor] recogido de IBAN, Amagoia: “Grafía askorik gabeko historia apur bat”, en *Inpernuko poza: Trikitixaren jardunaldiak*. Euskal Herriko Trikitilarien Elkarte, Zarautz, 2003, p. 16.

¹⁸¹² - AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 18, Sesión 21-VI-1914; AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 14, Sesión 9-VI-1914; AHDB. Fondo Municipal Artea. Libro de Actas nº 75, Sesión 14-VI-1914; AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesión 20-X-1914; Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, Sesión 21-VI-1914; AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 214, Sesión 14-VI-1914.

decirse sea en la presente, después de un año de vida artística, sino más bien en aquella otra en que, confundidos en un escrito vecinos y músicos, se dirigieron a esta corporación pidiendo el doble favor de su apoyo moral y económico, que tan generosamente les otorgó: estimando que los razonamientos que en dicho escrito se adujeron los iniciadores y solicitantes de la creación de la Banda de música dicha, enderezados a acrecentar el caudal de ingresos de nuestras fuentes locales, no sólo siguen subsistiendo sino que a la hora actual aparecen reforzados por el vivir precario de nuestro comercio, agudizado por el retraimiento de la masa consumidora ante el alza constante de los artículos todos y, por si esto fuera poco, con la competencia de nuevas organizaciones comerciales nacidas a la vida del negocio en época reciente; creyendo sinceramente que es preciso y urgente salir al paso al mal que nos amenaza con hacerse crónico, e irremediable por tanto, de nuestra juventud, que en sus peregrinajes domingueros lleve su alegría y sus dispendios a otros pueblos, dejando el suyo abandonado y laborando así y aunque de manera inconsciente en su contra: convencidos de la necesidad imperiosa de retener aquí, en la Villa, a su elemento joven, y de atraer, si posible fuera, al de otras localidades, y que persuadidos de que para hacerlo nada hay más en armonía con su edad y aficiones que el baile, sin otras limitaciones que las que la decencia y la moral públicas imponen y que habrían de exigirse con todo rigor para acallar los escrúpulos de los detractores del llamado “valseo”, y aún los propios de los que esto suscriben, no partidarios de él pero con él transigentes como mal menor y remedio único del infinitamente mayor que a su juicio supondría el seguir consintiendo que el elemento joven de la Villa continuara abandonándola para entregarse, sin que pudiéramos evitarlo, lejos de nuestra vigilancia, a ese mismo baile agarrado que condenamos, primero, y después, forzosamente y por razón de una distancia que el cansancio haría mayor y las acechanzas más largas, regresar a sus casa más tarde siempre de lo conveniente y desde luego de lo que podría hacerlo, y lo haría seguramente, de encontrar esa distracción en la plaza de su pueblo:

Los Concejales que suscriben tienen el honor de proponer al Ilustre Ayuntamiento se sirva elevar a acuerdo, el siguiente: Proyecto de Acuerdo: En vista de la negativa de la Banda particular de músicos que durante el pasado año se encargó de amenizar las fiestas y romerías de la villa a contratar de nuevo y para el corriente año igual servicio, fundamentada en su falta de elementos y organización, se acuerda facultar a la Comisión de Gobernación para que, con cargo a la cantidad presupuestada para el sostenimiento de dicha Banda, realice la contrata de los músicos dulzaineros o tocadores de acordeón, o la de ambos, si sus exigencias de precio no fueran inadmisibles a juicio de la propia Comisión que habrán de encargarse de hacerlo, dejando a éstos la libertad de concurrir a las romerías de los pueblos vecinos.”¹⁸¹³

¹⁸¹³- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916.

Consecuentemente con la decisión anterior, la corporación contrató al dulzainero de Zeanuri Gregorio Etxebarria¹⁸¹⁴. El siguiente año el contratado fue el acordeonista Cándido Uribarri, y, desde entonces, dulzaineros y acordeonistas se irían sucediendo con cierta alternancia en la plaza de Areatza, a su vez compartida en fiestas con alguna Banda de música foránea u otras atracciones musicales, hasta el tiempo de la guerra civil de 1936.

Pero, a pesar del conciliador acuerdo unánime, hubo poderes fácticos que no se quedaron conformes, porque en 1922 arremetieron de nuevo contra los bailes presentando una propuesta, en nuestra opinión, involucionista y, muy posiblemente, en sintonía con el clima moral que auguraba la Dictadura de Primo de Rivera. Efectivamente, un concejal, antiguo ex-alcalde, cuando ya habían pasado cuatro años desde que se iniciaron los contratos con acordeonistas y dulzaineros, protestaba contra el cariz que estaban tomando los bailes en términos aún más contundentes que en el manifiesto anterior, tras el calentón “espiritual” por unas recientes misiones religiosas. En esta segunda ocasión se transparentaba la radical opinión sobre los bailes compartida sin fisuras por determinado sector social de sesgo integrista. Apreciamos la contundente elocuencia argumental con que se despachaba, y presuponemos que, en definitiva, a quien tenía en el disparadero de su intransigencia era al acordeón al que evitaba mencionar, quizás, para no crear una mayor animadversión con los músicos que lo interpretaban, en definitiva, convecinos suyos, y con la juventud que lo disfrutaba:

“El concejal que suscribe tiene el honor de dirigir a ese Ilustre Ayuntamiento el presente escrito, cuyo único y exclusivo objeto es la supresión más absoluta del baile, vulgarmente llamado “balseo” o “agarrao” (sic).

Al ocuparme del baile, lo primero que intento es distinguir sus clases. Hay bailes muy honestos, recreativos puramente, y que la Iglesia por lo tanto no los condena. Mi escrito, como queda dicho, se refiere al hoy tan vulgar llamado “balseo” o “agarrao”. Este es el baile contra el que me propongo tratar para ver de conseguir si se destierra por completo de este pueblo, porque es pecaminoso e inmoral. Solamente con anunciar que el baile es pecaminoso no debiera ya tener necesidad de escribir más, para obtener de la ilustrísima corporación a quien tengo el honor de dirigir el presente escrito, su completo destierro. Pero, deseando llevar el ánimo de mis compañeros de corporación el convencimiento pleno de la necesidad de suprimir el “balseo” o “agarrao”, me permitiré hacer unas breves reflexiones sobre el particular.

¿Qué es el “balseo” o “agarrao”? ¡Vaya una pregunta! Dirá tal vez alguno de mis compañeros de corporación. Realmente es una rara pregunta, y no sé que nadie la haya hecho jamás a nadie, ni tal vez se la haya hecho a sí mismo; y digo esto porque si los aficionados al bailoteo o al balseo se diesen a discurrir sobre este punto, tengo seguridad que nadie balsearía, y se tendría al balseo por cosa vergonzosa, y por consiguiente no se tomaría como inocente expansión lo que ofrece para la inocente juventud tan graves peligros.

¹⁸¹⁴- Idem.

Este baile se hace entre hombres y mujeres, y esta condición es esencial en el balseo que hoy intento recriminar; tales hombres y mujeres por lo regular son jóvenes y poco escrupulosos, particularmente ellos, si bien también ellas brillan en algunas ocasiones por falta de modestia. Así las cosas, se balsea en la forma que todos saben y que por vergüenza no lo quiero describir. Al compás de aquella música que habla al corazón y a los sentidos, que incitan ardientemente la pasión; que adormece blandamente el alma en mil embriagadoras ilusiones, cada pareja, es decir cada hombre y cada mujer, háblanse íntimamente, déjense deslizar al oído apasionadas frases, estréchense por decir así y así hablándose, estrechándose las distancias y abrazados ruedan por la espaciosa plaza, no sé si en alas de la música, o si en el vértigo del más loco y desenfrenado sensualismo.

Si se dijera tales hombres y mujeres se han reunido en el lugar del balseo para hablar a solas y para decirse al oído atrevidas intimidades ¿qué madre permitiría a su hija tales libertades?

Alguno de vosotros dirá: ¡No es el baile o el balseo lo que tan abominables colores habéis pintado! Allí gózase, pero es con la proporción rítmica de los movimientos, lo cual constituye un placer puramente estético. En el ánimo de todos están frescas aún las palabras que habéis escuchado en la Santa Misión que actualmente están predicando. No os digo cuáles son; todos las habéis oído.

¿Con que es el puro placer estético el que hace agradable el baile? Y ese movimiento estético, ¿no es lo mismo bailando los hombres con los hombres y las mujeres con las mujeres? Porque los movimientos rítmicos del baile son los mismos en ambos casos.

Quiero ser condescendiente y admito el supuesto de que el balseo no sea más que pura estética e idealismo. Supongamos no tenga que ver allí la malicia, pero no me negarán que muchísimas cosas que en el baile se consideran inocentes se tachan en otras ocasiones como feas. Si no decidme: ¿qué dirías si un joven y una joven vierais abrazados en un paseo o en un rincón del pueblo? Aquellos jóvenes perderían su dignidad para con la sociedad, y sus padres considerarían el caso como un oprobio para la familia. Pues ¿no se hace eso mismo en el baile?, ó ¿es que tal acción es ilícita en el baile y no en el paseo?

Vamos a ver ¿cuál es la causa de que tal acción no sea escandalosa en el baile? ¿Acaso las seducciones de la música? No, esto lo hace más voluptuoso. ¿Por ventura allí la mujer deja de ser mujer y el hombre deja de ser hombre? O las pasiones ¿dejan de ser pasiones? No, antes allí la mujer es más frágil que nunca y el hombre más grosero y bestial, y la pasión más fiel y desencadenada.

¿En qué consiste, entonces, que al balseo no se le mire con tanto horror como a las acciones del baile hechas fuera del baile? En estos tiempos en que tanto se estudia, los hombres han inventado una máquina para hacer pacientes a los maridos, confiados a los padres de familia, prudentes a los hermanos; una máquina para hacer que los hombres y las mujeres se entiendan sin que se

ofenda la conciencia; una máquina para cubrir flaquezas y tejer enredos, para convertir al mundo en una balsa de aceite. Esta máquina se llama baile.

Si entráramos en las consideraciones que los Santos Padres de la iglesia hacen sobre el baile escucharíamos cosas severísimas sobre este escandaloso divertimento que tanto abunda por desgracia en este pueblo. ¿Somos o no somos cristianos? Yo creo que todos los hijos de este pueblo tendrán por su mayor gloria pertenecer al Cristianismo. Pues bien, si somos cristianos, debemos adoptar cosas propias del cristiano. Si los padres de familia no diesen exacta idea, no permitirían a sus hijos el balseo, y entonces no habría necesidad de ninguna autoridad para prohibirlo, porque se acabaría por consunción.

Yo creo que los miembros de esta ilustre corporación a la que tengo el honor de dirigirme estarán de acuerdo conmigo, porque no creo que quieran tan mal al pueblo como para dejarles en ese mar desencadenado de pasiones. Por consiguiente espero que por unanimidad sea aprobada esta moción. Dios guarde a Vd. Muchos años. Casas Consistoriales de Villaro a 9-IV-1922. Juan García de Barruetabeña.^{»1815}

Hasta aquí el planteamiento y el nudo del enredo. Reconocemos en este punto de la investigación que la corrección, compostura y ecuanimidad que requiere labor tal y que habíamos mantenido hasta ahora, comienza a flaquear. Las anteriores descripciones de aproximaciones, contactos y magnificencias sensuales que el Sr. Barruetabeña creía que contenía el ejercicio del baile público del momento en su pueblo, nos obliga a unos momentos de sosiego, reposo y respiración para que nuestra fantasía e imaginación recuperen un estado más cabal.

También confesamos que, llegados a este extremo, preferiríamos abandonar el tema presente y continuar por otros derroteros del índice, pero nos asalta la duda de que lo anterior haya podido causar mella en algún lector poco precavido. En cualquier caso, cuando el calor y el color de la tensión generada por la descripción de las circunstancias referidas sobre el baile en Areatza en 1922 va amortiguándose, nos acosa una segunda incertidumbre: ¿Qué hacer con la ansiedad generada por lo inconcluso de la situación? ¿Cuál fue el desenlace de este embrollo, cómo acabó? ¿Desapareció el acordeón del baile público de Areatza? ¿Desapareció el baile?

Sin más frustraciones ni demoras, concluiremos este episodio comentando que el Sr. Barruetabeña insistió semana tras semana en que el Pleno debía de tomar una decisión sobre esta propuesta y que, en su opinión, el Alcalde evitaba pronunciarse como autoridad máxima en materia de Policía en la población. Este hostigamiento condujo a que el 23-IV-1922 se tomaran acuerdos en sesión plenaria de cierto sabor salomónico:

“Se aprueba entronizar la imagen del Sagrado Corazón en [un] lugar que se elegirá [dentro del Consistorio].”¹⁸¹⁶

¹⁸¹⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/18, 1922.

¹⁸¹⁶ - Estas entronizaciones se llevaron a cabo en varios Ayuntamientos arratianos. Poco más tarde, en 1927, el Ayuntamiento de Bilbao lo colocó en la cabecera de la Gran Vía, en donde aún permanece.

"El Sr. Barruetabeña interesa saber de la presidencia qué juicio se ha formado sobre su moción por la que pedía la supresión del baile llamado vulgarmente "balseo" o "agarrao". El Sr. Presidente le contesta que le extraña cómo el Sr. Barruetabeña no tomó medida alguna sobre la supresión de tal baile durante el tiempo que fue alcalde y que cree que el asunto de que se trata no es de su incumbencia. El Sr. Barruetabeña replica aduciendo las razones que le condujeron a pedir la supresión de tal baile. Y por último se puso a votación de si se suprimiría o no el referido baile, acordándose por los votos del Sr. Alcalde [y otros] (4 contra 3) no tomar medida alguna encaminada a suprimir tal baile. En contra Barruetabeña, Sopelana y Astondoia."¹⁸¹⁷

Los textos anteriores, importantísimos hallazgos por su extensión y contenido, nos ayudan, con su estilo tan descriptivo, a aproximarnos a la problemática del momento. Por un lado está presionando el sistema de valores morales católicos más radical en su reacción ante la pérdida de credibilidad y terreno en lo social; por otro, la defensa de los compromisos con las clases mercantiles del pueblo y sus intereses económicos están planteados con prístina claridad en el primer texto por parte de los próceres. En el ponente del primer texto creemos ver reflejada una profunda ambivalencia entre sus funciones como personaje público y su vida privada, en su no resuelta necesidad del control paternal sobre la juventud. Para acabar de embrollarlo todo, si cabe, una lectura tendenciosa de la réplica al Sr. Barruetabeña cuando el alcalde destapa la inhibición de aquel en el tiempo de su mandato, nos llevaría a hurgar en un trasfondo político y a airear cierto maniqueísmo en ese empujar a que sean otros los que asuman un plus de desafección al tomar decisiones impopulares.

Esta situación de conflicto en torno a los bailes de domingo que se refleja en el caso del Ayuntamiento de Areatza, punta de lanza en la contratación de músicos populares, es toda una novedad en ese entorno. En el resto de fuentes literarias que hemos localizado para este período aunque menos exuberantes que en el caso de Areatza, son coincidentes en fondo y forma sobre este tema siguiéndole a la zaga. En cualquier caso, la influencia del sistema de subasta de plaza y las sucesiones de músicos serán analizadas en el periodo posterior para el resto de Ayuntamientos pudiendo percibir en cada uno de ellos su ritmo particular.

5.5.2.3. Otras fuentes literarias, iconográficas y materiales

- Seguidamente transcribimos la escueta cita del Libro de Actas de Igorre que dio pie para fijar el comienzo del período que estamos describiendo:

"Y por último acordose gratificar con 22,50 Pesetas a D Victoriano de Ybarrechebea por la amenización de las romerías en esta Anteiglesia durante los días de pascuas -7 y 8 del actual- como músico acordeonista."¹⁸¹⁸

A decir verdad, lo temprano de la misma y lo insólito de su aislamiento no ceja de extrañarnos por lo prematuro o experimental. Los siete años de intervalo que la separan

¹⁸¹⁷- Los tres concejales señalados constituían la minoría nacionalista según Sesión del 9-VII-1922, en AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 4-IV-1922.

¹⁸¹⁸- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, snº, Sesión 21-III-1912.

de la siguiente mención (considerando todo Arratia), o de los once hasta un nuevo contrato en la misma localidad, pudieron servir para que todos los sectores de la población asumieran o se posicionaran frente a la novedad del acordeón patrocinado. No obstante, como el tranvía a Bilbao funcionó desde 1902, de seguro que más de un munícipe y parte del vecindario ya habría visto anteriormente tocar al músico o sonar al instrumento.

- Podríamos decir que en los años centrales de la década asistimos a un impávido silencio que asola los Libros de Actas en lo concerniente a amenizaciones de fiestas y romerías. Quizás está influyendo en ello un retraimiento general debido al texto contra los bailes de 1914 del Arciprestazgo de Arratia que ya hemos comentado. Aún así y todo, ese lapso de mutismo no parece sino un tiempo de maduración y acumulación de fuerzas para que los sectores aperturistas en esos temas pudieran consolidar su posición y, a renglón seguido, desde las instancias de poder tratar de introducir las consiguientes modificaciones en el *statu quo* de la fiesta y del baile como en Areatza. Como ya ha quedado comentado, bastó un ligero reactivo para que la polémica se desatara y de resultas de la misma se creara la plaza de músico amenizador aunque no sin oposición.

Este es el escenario en el que nos encontramos en este momento. Acudimos al texto del contrato del músico-dulzainero Gregorio Echebarria porque creemos ver en él la insistencia del Ayuntamiento en ahondar en la tendencia aperturista hacia la institucionalización de las nuevas sonoridades y las prácticas sociales a ellas asociadas. Efectivamente, cuando el Ayuntamiento fijaba las condiciones del contrato estaría intentando reforzar esa idea anterior:

“(1918) Aprobar el dictamen de la Comisión de Gobernación, fecha de ayer, relacionado con el nombramiento de músico-dulzainero con la adición de que, en vista de la cantidad que se le asigna, no pueda cobrar a los bailadores los 5 céntimos [de Peseta] acostumbrados, excepción hecha de los días de San Bartolomé y Cofradías en los que, como dulzainero municipal, se le faculta para que en dichos días y, además de cobrar, autorice a los de dulzaina o acordeón que tenga por conveniente, para acompañarle en las fiestas de la tarde y animación de la Plaza pública.”¹⁸¹⁹

Lo que si se concluye es que antes de esa fecha ya había habido sistema de corros en las romerías porque habla del "acostumbrado" cobro de 5 Ctmos, cosa que no se hacía con la banda de música. Acabado el año en curso de 1918, parece que se volvió a suscitar la cuestión del amenizador de las romerías. No consta en la documentación de Areatza ningún contrato en firme, pero, entre los folios de un expediente, apareció un suelto en el que se reclamaba el puesto mediante la correspondiente instancia:

“Nº 6. Al Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Villaro: El que suscribe, Cándido de Uribarri y Artetxe, vecino de ésta, a esa Ilustre corporación con todo el debido respeto expone: Que creyéndose con actitud suficiente para amenizar con acordeón las romerías domingueras de esta villa y en las condiciones siguientes:

¹⁸¹⁹- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 21-VII-1918.

1ª El precio de la contrata será de doscientas pesetas anuales y matrícula a cargo del Ayuntamiento

2ª La plaza será exclusivamente del suscriptor

3º Amenizará todos los domingos y días festivos del año

4º Se exceptuarán los días que haya festividad como patronos del pueblo en los pueblos vecinos del valle Arratia

5º El precio del baile será el de 5 céntimos [de Peseta] por cada pieza o toque

6º Caso de que faltase el que suscribe a amenizar algún domingo, no podrá culpársele de en nada siempre y cuando ponga un sustituto.

Es por lo que suplica a esa digna corporación se sirva conceder la plaza como acordeonista. Gracia que espera merecer de su Ilustre Ayuntamiento cuya vida guarde Dios muchos años. Villaro, 7 de Agosto de 1919.”¹⁸²⁰

Esta es, hasta el momento, la primera y modélica solicitud que, refundiendo moldes anteriores de peticiones de dulzaineros, y adaptándolas a las situaciones cambiantes del momento, serviría en adelante como documento de interlocución válido entre acordeonistas y otros solicitantes, y la Administración municipal¹⁸²¹. Durante el siguiente periodo, el puesto del amenizador municipal, junto al tradicional y más pleno de competencias del tamborilero, fue institucionalizándose en varios de los Municipios de Arratia en diferentes versiones. Gracias a estas instancias, más elaboradas y completas cuando la competencia hace su aparición y se multiplican las ofertas, conoceremos muchos de los detalles del entorno funcional del instrumento.

- Recalando en otro tipo de fuente documental, otras dos estupendas fotografías del archivo Manterola nos trasladan a estos momentos que estamos transitando. Las dos nos muestran al acordeón asociado con otros instrumentos, entre ellos la pandereta. La Fig. 238B ofrece una instantánea de Pedro Egia y cuadrilla en un lugar de Arantzazu en vestimenta muy elegante y que, por la edad del intérprete (n.1888), estimamos cercana a 1910. La Fig. 232A que asignamos también a esos años por razones de parecida índole (la edad del propio Manterola, nacido en 1886), representa una pose de la fanfarria de la cofradía de Santa Águeda en Zeanuri en un alto en la Ronda de cuestación. Esta actividad asociada a dicha Cofradía de Ipiñaburu, es el único ámbito institucional, religioso en este caso, en el que parece demostrada una cobertura -que no apadrinamiento- del acordeón entre todos los del Municipio esos años.¹⁸²²

- La Fig. 237, sobre soporte de típica tarjeta postal antigua, nos acerca al acordeonista Luciano Sagardui (Zeberio 1898- ¿?) junto a otro acordeonista y soldados durante el servicio militar en Madrid hacia 1916. Además de la romería y la cuadrilla, el entorno de milicia es otro de los ambientes habituales en los testimonios fotográficos con

¹⁸²⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, 1922.

¹⁸²¹ - Nos estamos refiriendo a “interlocución documentable”. La documentación municipal muestra frecuentemente cómo las competencias sobre estas cuestiones eran prerrogativa exclusiva del Alcalde. Normalmente, él se ajustaba con los músicos y, a menudo, antes de la decisión final, hacía corresponsables al resto de los corporativos.

¹⁸²² - Para más información véase ut supra 3.4.11. El ciclo anual.

acordeonistas recogidos; los asuntos que actualizan reflejan ratos de ocio como el presente, rondallas, orquestinas, poses de estudio o anécdotas del frente (Fig. 244).



Fig. 237

- Si nos centramos en los datos organológicos, los ejemplares censados en nuestro listado que corresponden a este periodo son los siguientes:

Pieza nº 4. Acordeón bisonoro de marca desconocida y de factura segura anterior a 1910. El acordeonista es Felipe Manterola de Zeanuri.

Pieza nº 5. Acordeón bisonoro (con gran probabilidad) de marca Hohner y de factura segura anterior a 1915. El acordeonista es Pedro Egia de Arantzazu.

Pieza nº 6. Acordeón bisonoro marca El Cid anterior a 1920. Perteneció a Doroteo Biritxinaga de Berriz.

Pieza nº 7. Acordeón bisonoro (con probabilidad) del tipo Hohner 21/12, de fecha aproximada 1916. Perteneció a Luciano Sagardui de Saldarian, Zeberio.

Pieza nº 18. Acordeón cromático o semitonado (más probablemente) de marca italiana “Comp. Paolo Soprani, Castelfidardo, [ilegible, ¿Italia?]”. La sostiene Felipe Manterola, de Zeanuri hacia 1915.

- Testimonios fotográficos más tardíos que luego comentaremos reflejan la existencia de otros acordeones que empezaron a utilizarse en esta década en Arratia. Todos ellos están muy próximos al modelo bisonoro (no hay pruebas de que ya fueran mixtos, es decir con los bajos monosonoros) Hohner de madera y pasadores similar al más común de los utilizados en el País Vasco en ese tiempo¹⁸²³. En cualquier caso, en este punto queremos hacer una llamada de atención sobre un vendedor y reparador de acordeones muy conocido entre estos antiguos músicos por haber sido el suministrador primordial de las piezas entre las cuales se encuentran, probablemente, algunas de las documentadas en aquellas fotografías.

Se trata de Florentino Cengotita (Eibar, 1855 - Bilbao, 1929) ajustador de profesión como Marcelino Larrinaga de quienes más tarde hablaremos largamente¹⁸²⁴. Para 1899

¹⁸²³ - En el censo de acordeones que llevamos a efecto en el año 1984 por Bizkaia, pudimos corroborar que entre los modelos bisonoros y mixtos anteriores a la invasión de los modelos Soprani y otros importados por vendedores como los Rodríguez o Larrinaga comercializados con diferentes marcas, las variantes del Hohner ocupan más de los tres cuartos de los hallazgos. Una descripción de los tipos puede consultarse en Cap. II 2.2.2.2. Breve cronología del acordeón hasta 1950.

¹⁸²⁴ - Cap. IV, 4.4.2.3.1. Acordeón II: Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado.

ya estaba instalado en Bilbao como reparador y vendedor de acordeones por ello fueron muy numerosos los aficionados vizcaínos (lógicamente los arratianos también como Joakin Goti) y guipuzcoanos que adquirieron en su casa-taller un instrumento importado del extranjero. Igualmente abundantes fueron los testimonios orales de acordeonistas quienes, aún en su vejez mantenían vivo el recuerdo de la compra y del precio del acordeón, máxime si, además, iba asociado al de su primer viaje a la urbe.

Por las fuentes documentales sabemos que los acordeones bisonoros usados en Arratia se caracterizaban por ser modelos 19/12 o 21/12 a los que todavía no se les habrían modificado los bajos. De hecho, hemos llegado a comprobar alguna pieza habitual de las ventas por Cengotita que ha llegado en su estado original hasta nuestros días.

En suma, y como puede verse, para este período contamos con una mayor riqueza documental que en el precedente gracias a que el acordeón alcanzó a encaramarse en los medios letrados de la administración local. Ello nos permite constatar no solamente su incipiente institucionalización, sino también algunas de las reacciones y resistencias que suscitó. También nos ayuda a detectar los nombres y las circunstancias del trabajo de músicos que ya no pertenecían a la generación de los introductores del instrumento, sino a la de los que lo promovieron como herramienta de trabajo y, por ende, a la de los que se promocionaron a sí mismos a través de él; sobre ambos grupos nos detendremos un poco más adelante. Adicionalmente, las fuentes de otras tipologías continúan proporcionándonos información sobre personas, ocasiones, entorno funcional, características organológicas y demás, que siguen enriqueciendo nuestro estudio.

5.5.2.4. Dos cuestiones organológicas

Por lo que respecta a la naturaleza del material con que estaban fabricadas las lengüetas de los acordeones anteriormente mencionados, no hay certeza absoluta de que en todos ellos fueran de acero, ya que el bisonoro marca “El Cid”, única de las piezas censadas de este período que ha sobrevivido hasta nuestros días, las tiene de latón (desgraciadamente no podemos precisar con exactitud la trazabilidad de este ejemplar). No obstante, su propietario Biritxinaga bien pronto renovó su herramienta adquiriendo otro de marca Larrinaga, con lengüetas de acero para poder competir, que también ha sobrevivido hasta nuestros días.

La Pieza nº 18 nos da pie a un segundo apunte organológico. Este modelo grande italiano con gran probabilidad semitonado por la estructura del CMI y datado por la fecha de la fotografía a mediados de la segunda década del siglo veinte, testimonia el temprano uso de los mismos en el País Vasco, esta vez en lugares del interior. Son varios los ejemplares de este mismo fabricante: la “Comm. Paolo Soprani e Figli, Castelfidardo, Italia”, de parecidas características y época que hemos podido documentar en el País Vasco, algunos de ellos materialmente y otros en fotografías de época. Sin llegar a ser un montón, son más que un puñado que se ve incrementado por otros de diversas marcas italianas del momento. Esta circunstancia es sintomática de la nueva orientación que brujulearía el mercado en tiempos venideros hacia la

preeminencia de los ejemplares procedentes de Italia frente a los construidos en Francia o Alemania.¹⁸²⁵

5.5.2.5. Presencia de músicos y agrupaciones musicales en las romerías de Arratia

Consideramos que los años que median entre 1912 y 1919 fueron decisivos para que el acordeón adquiriera el estatus y la solvencia musical suficiente con los que llegó a convertirse en un instrumento de interlocución válido para los estamentos municipales. Es porque este proceso se produjo en relación y en competencia con los otros sujetos de amenización musical pública, que repasaremos de manera pormenorizada la actividad de los mismos trasvasando los desde la documentación municipal consultada.

En primer lugar, se ha de decir que los tamborileros están documentados en todo el ámbito geográfico del Valle salvo contadas excepciones de lugar y año. Sobre su proceso de institucionalización y de decadencia secular como instrumento animador de las romerías ya nos extendimos en otro lugar¹⁸²⁶. Pero, en lo concreto, este reajuste no se produjo sin flujos ni reflujos, o sin la creación de baluartes (como en el caso de Zeanuri), desde donde se lanzaron contundentes ofensivas para su salvaguarda entre las que destacamos la propuesta, llevada a la práctica entre varios Ayuntamientos, de la creación de la Escuela de *Txistu* de Arratia en Igorre en 1927). A pesar de esta actitud resistente, ni siquiera el gueto de los tamborileros consiguió substraerse a las prosaicas marejadas intestinas dentro de la propia municipalidad (como las pugnas periódicas de los tamborileros por cobrar o por mantener el valor adquisitivo de sus emolumentos y del estatus dentro del organigrama de las instituciones).

La segunda atracción más presente la constituyeron las bandas de música. Como ya se dijo, el municipio más aficionado a la sonorización con este tipo de agrupación musical fue Areatza. Fuera la Banda local u otra contratada para la ocasión, estuvieron presentes todos los años de la década sin excepción. Le siguió en asiduidad el municipio de Igorre, en donde fueron contratadas en 1914, 1915, 1916 y 1920. El municipio de Zeanuri cerró un ciclo melómano de fiesta con banda de música en 1910, con precedentes en 1903 y 1908, no contratándolas en toda la década siguiente. En 1913 y 1914 animaba las fiestas patronales del Valle de Zeberio una Banda local dirigida por el organista Antonio Bazterretxe de la que hay muy poca información. Al final de la década, en los años de 1918, 1919 y 1920, el municipio de Artea se incorporaba a esta

¹⁸²⁵ - BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990, p.44.

¹⁸²⁶ - Véase supra Cap. II, 2.2.2.1.5. Tamborileros. En este sentido, no deja de ser significativa para el caso arratiano la siguiente cita "Y por último, después de discutido con la amplitud que se creyó necesaria, se acordó... que por ahora se suprima el tamboril que hasta ahora suele acostumbrarse por creerse innecesaria y por no hallarse satisfecho el Ayuntamiento con el comportamiento del tamborilero que ocupaba la plaza de esta localidad", extraído de AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 181, Sesión 23-VI-1918. Aunque en años sucesivos se siguió contratando tamborilero para las fiestas patronales, la decisión adoptada supuso, de hecho, la supresión de la plaza para este tipo de animación. En el cercano municipio de Igorre, la plaza del tamborilero se mantuvo en torno a las diez o quince romerías de representación municipal, un número más bien escaso si lo comparamos con el de la recientemente creada plaza para amenizadores del baile "a efectuar todos los domingos del año menos los cuaresmales", citado en Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas nº, 1916/1925, Sesión 20-III-1921. Obviando el comportamiento particular de la persona en quien recaía el cargo de tamborilero, para nosotros, esta cita es prueba irrefutable de que en ese momento se había alcanzado el punto de inflexión que significaba una modificación sustancial de los roles de los instrumentos amenizadores del baile en Arratia con respecto del pasado .

dinámica -aunque no hayamos podido documentar un contrato en firme aunque si los acuerdos con esas intenciones-, como también lo hacía el de Dima en 1918 y 1919.¹⁸²⁷

Por último, la documentación deja constancia de dulzaineros en diferentes lugares y momentos de la década:

- .- 1910 Intervienen en bailes en Dima, Igorre y Zeanuri.
- .- 1913 Están presentes en Zeanuri.
- .- 1916 y 1917 Sustituyen en un barrio de Zeanuri al tamborilero por hallarse enfermo.
- .- 1917 Está recogida su actividad en una romería en Artea con motivo de un pleito.
- .- 1918 El dulzainero Gregorio Etxebarria estrena la exclusividad de la plaza de Areatza.
- .- 1920 Están presentes en Zeanuri.

Estos listados de contrataciones que vamos mostrando dan la pauta de que a lo largo de este período otros instrumentos amenizadores de la romería todavía eran capaces de contrapesar al voraz acordeón pero que el tamboril había sido desbancado definitivamente de su pedestal como instrumento señero del baile.

5.5.2.6. Los hombres y sus testimonios.

- Felipe Manterola (Zeanuri, 1886-1977), Fig. 232 y 238A) fue un conocido comerciante y hombre de peso específico en la vida pública del pueblo gracias a cuya vertiente de fotógrafo y mirada etnográfica quedó documentada la poliédrica vida de su municipio natal además de tener una relación muy estrecha con el acordeón. A la faceta de aficionado interesado por las novedades del instrumento unimos su preocupación por la venta y reparación de estos instrumentos¹⁸²⁸. El catálogo rescatado de los fondos de su establecimiento nos ha servido de guía para la catalogación de los modelos de acordeón en los comienzos del siglo XX. Suponemos que el desempeño de funciones públicas como concejal y teniente-alcalde nacionalista antes de la guerra no le permitirían excederse en sus aficiones musicales - recomendables para vender los instrumentos- conteniéndose en la esfera doméstica más allá de sus apariciones como agazapado acordeonista en las comedidas rondas de cuestación de la Cofradía de Santa Águeda.

- Pedro Egia Etxebarria “Popon” (Arantzazu, 1888-1977, Fig. 238B), acordeonista de quien ya hemos hablado en el período anterior, prolongó su labor en esas lides por todo el período que atravesamos. En el presente estado de nuestras investigaciones, Egia fue el primer acordeonista arratiano que consiguió una plaza, lo cual sucedió en Igorre en

¹⁸²⁷ - Las referencias sobre la contratación de las bandas de música por los distintos Ayuntamientos son las siguientes: Artea: AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79/11, Sesiones 3-IX-1918, 2-IX-1919 y 5-X-1920; Areatza, AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 167, Sesiones 17-VII-1910, 11-VI-1911, 24-IV-1912, 8-X-1913, 25-VI-1914, 4-VIII-1915, y Libro de Actas nº 168, Sesiones 23-VIII-1916, 3-VI-1917, 18-VIII-1918 y 15-VIII-1920; Dima: AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 21, Sesiones 23-VI-1918 y 22-VI-1919; Igorre: Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, 1908/1916, Sesiones 12-VIII-1910, 19-VII-1914, 8-VIII-1915, 6-VIII-1916, y Libro de Actas snº, 1916/1925, Sesión 8-VIII-1920; Zeanuri: AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 214, Sesión 20-VIII-1903; Expedientes 125/9 y 125/10 de 1908, y Libro de Actas nº 208, Sesión 23-VII-1910; Zeberio: Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº, 1909/1922, Sesiones 20-IV-1913 y 9-IV-1914.

¹⁸²⁸- Un estudio extenso sobre la relación entre este personaje y el mundo de la imagen puede consultarse en BILBAO FULLAONDO, Josu: *Felipe Manterola: Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003.

1923¹⁸²⁹. De su repertorio se ha podido rescatar una jota preciosa donde las haya con originales modulaciones de sabor antiguo y ciertas sospechas de que su apodo era el estandarte de esa pieza.¹⁸³⁰



Fig. 238

- Sabemos que Juan Pedro Bernaola Intxaurbe (Elexabeitia, Artea, 1892-1948) antes de 1910 ya tocaba en las fiestas de su pueblo y alrededores. Aunque no se dedicó profesionalmente al acordeón, su afición y capricho por el instrumento dejó huella en dos acordeones Larrinaga que hemos podido rastrear ya que en ellos permanece su firma recortada en placas metálicas. Quizás es el personaje que toca el acordeón invertido en la Fig. 233.

Otros acordeonistas arratianos de probada carrera cuya trayectoria arrancó en estos años fueron:

.- Cándido Uribarri de Areatza. Sobre él no hemos podido recoger noticias de enjundia a pesar de haber sido probablemente el primer acordeonista “oficial” de la localidad. En su solicitud de 1919 para aquella plaza no consta el “pláceme” del responsable municipal aunque el olvido de esas formalidades es un detalle habitual. En documentos contractuales de años posteriores el ciclo administrativo está completo.¹⁸³¹

- Benantzio Bernaola Intxaurbe “Karakol” (Artea, 1903-1978, 168A). A partir de que empezara a trabajar en la fábrica La Vasconia de Basauri en 1917, nació su interés por aprender acordeón con Aldai, que vivía en ese municipio y que era por aquel entonces acordeonista muy afamado. Con el tiempo, Bernaola también llegó a ser muy reconocido. Regularizó la propiedad de la plaza de su pueblo en 1923, aunque ya acostumbraba a tocar en ella y en Zeberio con anterioridad.¹⁸³²

¹⁸²⁹- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 1-I-1924

¹⁸³⁰- Ver Fuentes sonoras en el Anexo.

¹⁸³¹- AHDB. Fondo Municipal, Areatza.100/7, 1922.

¹⁸³²- AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 24-IX-1923. Otros datos sobre su actividad musical anterior junto a Maurizia Aldeiturriaga por los pueblos de Arratia están recogidos en la carátula del disco "ARRATIA" en Herri-Musika Sorta nº 15, EDIGSA/ HERRI GOGOIA, Barcelona, 1976, y en INTXAURRAGA: (2006), p.4.



Fig. 239

- Antón Ortuondo (Bikarregi, Dima 1891-1979, 168B) y Desiderio Egireun (Bargondia, Dima, 1899-1918) fueron durante estos años los acordeonistas habituales de las romerías de Dima y sus múltiples barrios. Este último vivía fundamentalmente de tocar el acordeón como recogimos en testimonios orales los años ochenta de personas de su quinta.

- En Zeberio la situación fue similar a la que llevamos repasando en cuanto al proceso general de atrincheramiento de los acordeonistas para su asalto al mercado profesional. Aunque en sus libros municipales la constatación de que había una actividad acordeonística es más tardía que en los del resto de Arratia (1930) por lo que han sido otros los testimonios que nos han trasladado a tiempos anteriores. El ambiente efervescente con acordeón en el Valle de Zeberio quedaba comprobado con las ya comentadas fotografías de Luziano Sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898-1973 que también lo ubican como amenizador en la romería de Santa Lucía de Laudio. Apoyan a Sagardui los testimonios orales de Maurizia Aldeiturriaga (Egia, Zeberio, 1904-1988, Fig 240A), Joaquín Goti (Ametza, Zeberio, 1900 - 1997, Fig. 240B) cuyo primer acordeón también fue un bisonoro “Cengotita”, y Juan José Maturana (Zubialde, Zeberio, 1902-1984, Fig. 249), acordeonista del modelo cromático desde sus inicios:

*“Egun horietan, hamabi urte besterik ez zituela [1916], hasi zen Maurizia iraunkortasunez jaiegun eta festetan herriko plazan jotzen. Joakin Goti edo Joakintxu zarrarekin, zeberiotarra berau ere.”*¹⁸³³



¹⁸³³ - “Aún no había cumplido los doce años y Maurizia ya tocaba con asiduidad en la plaza del pueblo en fiestas y días festivos con Joakin Goti “Joakintxu zarra” también de Zeberio” [traducción del presente autor], citado en INTXAURRAGA: (2006), p.4.

Fig. 240

Fig. 241

Entre estos acordeonistas arratianos que podrían ser calificados como de segunda generación, algunos manifestaron cierta preocupación por su formación musical, dado que de alguna manera pudieron aprovecharse de ejemplos anteriores en previsión de la competencia por el mercado que veían avecinarse. Por eso, cuando tuvieron la posibilidad de sufragárselo o hubo acuerdo entre las dos partes, acudieron a otros acordeonistas más hábiles para aprender. Entre estos improvisados profesores destacamos a Juan Rodríguez (Bilbao, 1901-1934), Celestino Rodríguez (Bilbao, 1904 - 1986), Aquilino Bikarregi "Arraño" (Lemoa, 1899-1939, Fig. 241), Mariano Zorrozua (Larrabetxu, 1890- Basauri, 1950) o Andrés Aldai (Nocedal, 1892- Basauri, 1961, Fig. 250), estos dos últimos residentes en Basauri.

5.5.2.7. Repertorio

A la par que los acordeonistas se fueron volviendo musicalmente más solventes y profesionales, el repertorio del acordeón fue consolidándose y enriqueciéndose. Por lo que respecta al "baile a lo suelto" constituían las piezas de partida la *martxa*, *porrusalda* y jota cuyo conjunto conceptuamos como unidad básica. Los acordeonistas asumieron unos modelos musicales esquemáticos, prestados de los repertorios de dulzaina o de *alboka*, instrumentos ambos de fuerte arraigo en Arratia en este periodo como ya ha quedado probado.¹⁸³⁴

El repertorio del "baile al agarrao", "baile por parejas" o "balseo" -tan del disgusto del villarés Sr. Barruetabeña-, podía estar conformado, según cada acordeonista, por algún exponente o conglomerado de pasodobles, valeses, chotis, tangos, habaneras, mazurcas, *foxtrots* o polcas, fundamentalmente. Sin negar habilidades al elenco de acordeonistas arratianos que, como en el caso del otro repertorio, pudieron hacer sus recreaciones particulares, habitualmente el origen de estas piezas hay que situarlo en adaptaciones de números de zarzuelas, del teatro lírico y variedades, o de composiciones para orquestas de baile y cantantes ligeros (Cuplé, *Music Hall*). Las posibilidades de escucharlas eran múltiples: estaban las bandas de música y orquestinas, los cafés y teatros musicales o de variedades urbanos y ambulantes, los gramófonos, organillos, otros acordeonistas y la radio o el cinematógrafo sonoro cuando comenzaron su andadura.¹⁸³⁵

Se ha de decir que estos géneros musicales que hicieron las delicias de las clases populares de la sociedad de masas de comienzos del siglo XX, ya estaban incorporados a los programas de algunos acordeonistas de entornos más urbanos. Como ya se dijo, los hermanos Rodríguez o los Jiménez, aunque coetáneos de los arratianos, llevaban la ventaja de haber tenido antecedentes acordeonistas entre la generación anterior. Junto a

1834 - Ya se explicó en el planteamiento de la investigación que pasaríamos de puntillas sobre el análisis musical del repertorio. Para hacerse una idea del volumen de este corpus consultar las Fuentes sonoras del Anexo.

¹⁸³⁵ - La primera emisión de "Radio Club Vizcaya" fue el 30-III-1925. Sobre el desenvolvimiento de esta radio precursora y las del resto del País Vasco y sus programaciones, pueden consultarse DIAZ MANCISIDOR, Alberto: *Historia de Radio Bilbao*. Banco Bilbao, Bilbao, 1983 y GARITAONAINDIA, Carmelo: *La radio en España 1923- 1939*. Servicio editorial de la UPV, Bilbao, 1988. El estreno de la primera película sonora en el País Vasco se produjo en el teatro Buenos Aires de Bilbao el 7-XI-1929. Sobre la expansión del cinematógrafo, número de salas e impacto social puede consultarse ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*. BFA, Bilbao, 1985, pp. 50-109, y DE PABLO: (1995), pp. 117-124 .

ellos, otros como Ángel Madariaga (Ariz, 1901-1971), o Santiago Viriga (Basauri, 1894-1966) -por ceñirnos a acordeonistas de entornos próximos y visitados por los arratianos- disfrutaban de una segunda ventaja: la que les brindaba el manejo de los tempranos acordeones cromáticos, más dúctiles para domesticar aquellas piezas de baile. Algunos más, como Mariano Zorrozu (Larrabetzu, 1890- Basauri, 1950) y Aldai, ambos en Basauri o Marcelino Rodríguez (Bilbao, 1883-1942) en Amorebieta, aunque fieles al modelo bisonoro, tenían a su favor que tocaban algún otro instrumento en bandas de música, así que se manejaban con cierta comodidad dentro de este repertorio con ayuda de sus conocimientos de música.

Una vez mostrados los espejos en donde se reflejaron los acordeonistas de esta década entre 1910 y 1920, consideramos de ley “dar al César lo que es del César” reconociendo que algunos de los autodidactas arratianos también supieron adaptar piezas del repertorio “al agarrao” merced a su capricho y luces. Como en el caso del apodo de "Popon" de Pedro Egia que señalaba a uno de sus temas exclusivos, recurrentes o predilectos de sus oyentes, a Serafín Urkiza (Lemoa, 1895-1963) le recordaban como “Txotis”, pero nos quedamos sin saber el referente concreto, ya que su mujer, octogenaria, nos cerró la puerta cuando le comunicamos nuestro interés. Otras piezas del género de baile por parejas que descollaron por su rigurosa interpretación en las romerías fueron: “Bajo los puentes de París”¹⁸³⁶, “La cruz de Mayo”¹⁸³⁷ y “La chica del 17”¹⁸³⁸.

5.5.2.8. Resumen de este período.

No podemos negar que el tranvía que partiendo de Bilbao alcanzó Zeanuri con tracción eléctrica por primera vez el 1-VIII-1902 sirvió para algo más que el traslado de personas y mercancías¹⁸³⁹. Obviamente, este vial facilitó el transporte diario de muchos arratianos a las zonas industriales del Bajo Nervión, pero, simultáneamente, la convivencia con las clases populares urbanas del entorno bilbaíno (Galdakao y Basauri incluidos), contribuyó a que se fueran empapando en las nuevas actitudes y comportamientos de la naciente sociedad de masas como expuestos a la intemperie bajo fino sirimiri. Entre las diversiones mayoritarias de ese gran sector de la población estaba la de acudir a los bailes públicos aireados en muchas gacetillas de los periódicos de la época. Insistimos en que esta disposición hacia ese aspecto lúdico de la sociabilidad no ha de ser juzgado como una vocación particular aislada de un sector o de un segmento social, sino que es una pulsación común que refleja lo que está ocurriendo en otras ciudades europeas y americanas.

La afición al baile, para nada algo nuevo en el Valle de Arratia, fue cobrando nuevos tintes más desenfadados con el avance del siglo XX que, recurrentemente, desataron la

1836- "Sous les ponts de Paris", Rodor/Scotto, Vals-Musette, 1913. Es una de las canciones más populares parisinas. Recobró la fama durante los años treinta. En la Península expandió su éxito al ser interpretada por Sara Montiel y Lillian de Celis quizás por eso es conocida entre los vascos como "Lili".

1837- "La cruz de Mayo", Font de Anta/Valverde, Pasodoble sevillano, 1921. Una de sus versiones de más popularidad fue la de Imperio Argentina. Según hemos recogido en muchas entrevistas, al calor y fogosidad de sus *arrimatekos* se concitaron numerosos matrimonios de Arratia y Bizkaia.

¹⁸³⁸ - "La chica del 17", Boixader/Azagra & Durán, Cuplé en ritmo de Pasacalle madrileño, 1929. Su éxito fue en relación con los retruécanos de su texto y de su interpretación por todas las artistas del mundo de las variedades.

¹⁸³⁹ - OLAIZOLA ELORDUI, Juanjo: *El tranvía eléctrico de Bilbao a Durango y Arratia*. Eusko Trenbideak, S.A., Bilbao, 1990.

reacción fulminante de clérigos y autoridades. En consecuencia, durante los años que atravesaban la década en la que estamos centrados, se asistió al recrudescimiento del mensaje moral católico mediante misiones, proclamas y alegatos contra los bailes desde el Arciprestazgo de Areatza, sus púlpitos y testaferreros en Corporaciones municipales como acabamos de ver. Nos ayuda a valorar la naturaleza de este ambiente coercitivo una frase rotunda y ejemplar recogida en el Libro de Actas de Areatza, no exenta de intención doctrinaria y autoritarismo, en tanto imposición de límites del párroco local en una negociación económica con el Cabildo en representación de la Parroquia del lugar: “Siempre que haya la sumisión debida, como manda la Santa Iglesia”.¹⁸⁴⁰

El acordeón y sus ejecutantes, que empezaban a navegar como elementos muy activos en medio de esta marejada capeando el temporal y aproando al viento, fueron mimetizándose a tenor de los nuevos tiempos y de las nuevas modas. La primera obligada adaptación fue adquirir un instrumento con las nuevas lengüetas de acero por su sonido más vibrante y poderoso, su durabilidad y su afinación estable, para poder comenzar a hacer sombra al instrumento campeón en las romerías del momento: la dulzaina.

La evidencia que nos ubica en ese tiempo de cambio entre 1905 y 1915 y que constata el plus que se infería de dicha novedad es que hacia 1906¹⁸⁴¹ los fabricantes acostumbraron insertar una chapa en los instrumentos precisamente con la indicación: “*Stahlstimmen*” (“Lengüetas de acero”, en alemán). En el catálogo Hohner de Manterola, de los 165 modelos de acordeón que presenta, solamente en el texto explicativo de cinco de ellos figura la advertencia: “Como nº X pero con lengüetas acero”. Dado que muchas de las ilustraciones de las piezas del catálogo aparentan unas labores muy esmeradas de ebanistería –que sus descripciones confirman–, pensamos que el importante avance que supondría el uso del acero como elemento conformante de las lengüetas hubiera sido reflejado con más profusión de haberse incorporado a más modelos por motivos publicitarios. Esta es, en nuestra opinión, la pista que nos induce a pensar que la fecha del catálogo no ha de estar muy lejana al momento de la introducción del nuevo material.

Los acordeonistas que adquirieron sus instrumentos con juegos sonoros fabricados en latón, en el peor de los casos tuvieron que cambiarlos a los de acero si es que querían abarcar nuevos mercados sin tener que deshacerse de su reciente compra. Aún así y todo, todavía ha llegado hasta nuestros días algún ejemplar con sus lengüetas originales. En todos los casos estamos refiriéndonos a modelos de acordeón con doble hilera, es decir que para 1910 los modelos de una fila habían quedado relegados a cumplir una función de divertimento personal o de maniquí para el aprendizaje del instrumento.

Un segundo cambio deviene de una nueva predisposición o actitud expansiva de los próceres municipales en lo que concierne a la romería y a la fiesta patronal anual. Podríamos decir que el interés por lustrar los “actos religiosos” de estos días con el consabido contrato del predicador carmelita, franciscano o jesuita, para ilustrar al

¹⁸⁴⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79, Sesión 8-IV-1917.

¹⁸⁴¹- Al menos desde 1906 se ofrecían a la venta en Bilbao acordeones con lengüetas de acero. Véase Cap. IV .4.2.3.1. *Acordeón: Il Florentino Cengotita, el comercio de acordeones y su mercado.*

pueblo con el panegírico sobre el santo patrón a cargo del erario público iba perdiendo supremacía. Ligeros matices que van apareciendo en la documentación como comentarios a la hora de elaborar el programa de fiestas del tono “que no sea como el de otros años” urdían contrapesos al ambiente religioso imperante. Previenen de este gravídico proceso de desvinculación las sutiles variaciones calificativas que fueron superando la antigua polaridad “fastos religiosos- fastos profanos”, para ir pasando, paulatinamente, a denominarse “funciones profanas”, “festejos”, “fiestas patronales”, “fiestas principales”. Estas sutilidades en los programas son indicios que dejan traslucir la sana ambición de prestigiar el municipio y a sus representantes intentando gratinar las fiestas con eventos inusuales, o que en sincera apertura ofrecieran, aceptasen y/o secundaran iniciativas, colaboraciones y suscripciones de veraneantes (Areatza, Artea, Igorre...), referentes a los bailes, la Banda de Música o las corridas de toros.

Al subrayar esta solidaridad entre munícipes y vecindario, quizás influencia de la eclosión de las ideologías liberales en el País Vasco, estamos destacando la importancia de una verdadera ósmosis que se fue produciendo, paulatinamente, desde la mitad de la segunda década del siglo XX y que permeabilizó la institución municipal de cara a la articulación de la fiesta¹⁸⁴². De resultas de lo anterior, los Ayuntamientos arratianos fueron elaborando programas festivos cada vez más sugestivos para la población en cuanto a música, bailes y atracciones respecta, como lo demuestra el incremento de contrataciones de tamborileros, dulzaineros y bandas de música que hemos documentado.



Fig. 242

Paralelamente, la respuesta del público fue gradualmente más activa si tenemos en cuenta el sector social más proclive al disfrute lúdico: la juventud. La mejora de las condiciones higiénico-sociales del Valle de Arratia llevó aparejado un gran crecimiento

¹⁸⁴² Aunque según los parámetros actuales pudiera resultar extraño, el Valle de Arratia fue un reconocido destino veraniego por lo menos desde finales del siglo XIX hasta 1936. Contribuyó a ello la existencia de balnearios como los de Areatza, Artea y Gezala (Zeberio). Retazos de sus historias están plasmadas en PAGOETA: (1989), pp.44-46, y en SARRIONAINDIA GURTUBAY, Magdalena: *Historia de los balnearios de Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1989. Por otra parte, el acusado pintoresquismo con que era percibido el Valle de Arratia por los tardo-románticos, hizo que se asentara en él una colonia veraniega estable. Tanto fue así que pintores como Alcalá-Galiano, Guiard o Guinea dispusieron sus estudios estacionales en él según se expone en ARENAZA: (2006), pp.76-78. El fruto de esa convivencia es que cohabitaban en sus cuadros y vidrieras multitud de personajes, motivos y temas relacionados con Arratia. Breves pinceladas de la apertura de algunas comisiones municipales de fiestas a la participación civil se pueden consultar en las citas ya expuestas de Artea; en Igorre se encuentran en Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas, s.nº, Sesiones 19-VII-1914, 4-VIII-1918 y 31-VII-1929; también en Zeanuri desde fecha temprana se recababa la opinión de la juventud; véase AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 210, Sesiones 20-VII-1902.

demográfico del que su lógico resultado fue una numerosa población en edad juvenil con el elevado cómputo que se hace patente con tan solo mirar las levadas anuales que registran los Libros de Actas¹⁸⁴³. Estos jóvenes entre zagales, adolescentes y talludos, acostumbrados al trabajo del campo, no hacían ascos a acudir a las fiestas de los pueblos vecinos si la ocasión se presentaba (ha de tenerse en cuenta que muchos de ellos se desplazaban al menos una vez al año desde su municipio hasta Urkiola en tradicional romería).

Junto a otros desencadenantes, la afluencia de un público creciente a las romerías abocó a las instituciones municipales a un tercer cambio: la imposición de una mayor normalización y regularización del ámbito festivo. Varias de estas directrices intentaban regir sobre asuntos de orden público y representación de la autoridad municipal en el mencionado espacio. En efecto, si en tiempos anteriores la presencia de alcalde y concejales en la fiesta y romerías se había solventado de manera espontánea, poco a poco fueron articulándose turnos y asignaciones económicas “por razón de los gastos de comidas y desplazamientos”, según extractamos de un Libro de Actas de Zeberio¹⁸⁴⁴. Estos mismos documentos reflejan también un aumento de peleas y conflictos, y es corriente que en algunos lugares, ya antes de la celebración de las fiestas, sean avisados para que acudan a las mismas los alguaciles -los de plantilla y los contratados “ex profeso”-, los Miñones o la Guardia Civil.

Por otro lado, identificamos en la documentación muchos elementos que responden a un escalonado incremento de la mercantilización de la fiesta. La instalación de puestos de comidas, bebidas y barracas con sus subastas correspondientes para obtener el permiso, todo lo concerniente al sistema impositivo y de financiación de los músicos -mediante la posibilidad de cobro en los “corros de baile”-, o la gestión de un presupuesto destinado a los festejos desestabilizador por oneroso, son áreas que se ramificaron de tal manera que impidieron que las Corporaciones municipales se mantuvieran al margen como había ocurrido hasta pocos años atrás.

Creemos que a lo largo de esta década se asistió a un proceso de maduración a marchas forzadas hacia una nueva articulación del espacio festivo ante la evidencia de la caducidad del antiguo. No solamente irrumpieron en ese espacio las más potentes sonoridades de los acordeones con lengüetas de acero, sino que se intensificaron los consumos de Bandas de música y dulzaineros en detrimento de tamboril y de la *alboka*. Junto a ellos, cobraron relevancia las modas alófonas en materia de música dentro de una sociedad que incrementaba ostensiblemente su población juvenil y que lentamente evolucionaba por la presión imparable de las nuevas ideologías socializadoras y el peso de la modernidad.

Sobre ese caminar del conjunto social hacia un horizonte de secularización planeaban los arrebatos e involuciones previsibles de la reacción conservadora y de la ortopedia

¹⁸⁴³ - En el caso de Zeanuri, uno de los municipios con más vecindario del Valle de Arratia, al revisar los reemplazos de mozos para el ejército en la documentación municipal de la primera década del siglo XX, descubrimos que cada convocatoria anual llega a acumular hasta cuarenta jóvenes en edad militar (21 años). Si suponemos un número parecido de personas del sexo femenino y un ámbito de juventud de diez años, se descubre la magnitud del segmento de población juvenil en el Municipio: unas 800 personas.

¹⁸⁴⁴ - Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº, 1922/1930, Sesión 23-VII-1922.

clerical. Para acabar, asociado a una sociedad en desarrollo industrial, el liberalismo económico favorecía la circulación de monetario, lo que redundó en la comentada progresiva mercantilización de los espacios de diversión. Todo ello nos refuerza en la opinión de que se estaba asistiendo a un modelo de romería de tránsito en la que el estereotipo del tamboril y la *soka* del *Aurresku* ya había quedado relegados a ser un artefacto cultural de mera exhibición (Fig. 243).



Fig. 243

Al comparar el caso del acordeón en este entorno particular con el panorama evolutivo general que hemos descrito del mismo en el País Vasco no detectamos desajustes considerables. La plantilla de acordeonistas fue engrosándose con numerosos músicos que se curtían por las romerías de barriada y para dar el salto en la década posterior a la significativa palestra de la propiedad de la plaza pública con los modelos mixtos. Por otro lado, el madrugador acordeón grande de la fotografía de Manterola, a todas luces instrumento novedoso (con independencia del desconocimiento que por el momento poseamos sobre la proyección musical en lo social de su propietario), ubica al Valle de Arratia dentro una posición destacada en el contexto general del acordeón, en (todavía) presunta paridad estricta con entornos urbanos de nuestro territorio.

5.5.3. De 1919 a 1936. Desde el primer contrato de “plaza” de un acordeonista hasta el fin de la II República en el Valle de Arratia

5.5.3.1. Introducción

La fecha que marca el comienzo de este periodo delimita el momento en que las instancias municipales reconocían formalmente al acordeón como instrumento e interlocutor válido para la amenización del baile público de plaza. En el otro extremo del periodo hemos estimado como final el año de 1936, fecha en que desde Araba descendían los ejércitos sublevados contra la II República y tras su paso, se reconstituían todos los Ayuntamientos del Valle según el nuevo régimen político totalitario coloreándose las corporaciones municipales con personas afines a los principios del llamado “Movimiento Nacional”. Según filias y fobias de afección al nuevo estatus quo algunos eclesiásticos también fueron purgados y, por lo que respecta al baile público y la fiesta en la que habían empezado a desempeñarse los acordeonistas se resintió con una completa involución.

Durante varios años, los acordeones, guardados en el ostracismo de los camarotes al verse imposibilitada su ejecución pública por prohibición gubernativa, solamente

podrían ver despolvados sus teclados cuando alguno de los vencedores de la contienda llamara a la puerta del propietario para ir a amenizar la cena conmemorativa del triunfo del Alzamiento.¹⁸⁴⁵

5.5.3.2. Fuentes literarias: la constitución de las plazas en exclusiva.

Como ya apuntábamos en otro lugar, paralelamente a que el acordeón alcanzase su mayoría de edad, desde los distintos Ayuntamientos de Arratia fue llevándose a efecto la regularización general del entorno de las romerías. El baile de plaza aumentaba su relevancia durante las fiestas patronales ya que era el que más público y sustancia convocaba lógicamente. La pujanza de los dulzaineros confirmada por el incremento de contratos municipales de la década anterior, unida al auge de acordeonistas, convirtieron el espacio festivo en una algarabía tal que los poderes municipales vieron necesaria su regulación. En las plazas solían menudear las desavenencias por los lugares más favorables que pudieran reciclarse en escenarios y pistas de baile improvisado. Fruto de aquellas controversias fue el acuerdo de 1921 del Ayuntamiento de Igorre, con el que trataban de evitar las broncas mediante el recurso a la concesión en exclusiva del espacio festivo a una sola persona:

“Y por último, teniendo en cuenta las discordias que se suscitan entre los amenizadores de romerías y en evitación de las mismas, se acordó que se arriende la plaza nueva (departamento de la parte “Este”) para lo que resta del presente año conforme a las condiciones que al efecto se han establecido en este acto, y que la subasta única se celebre hoy en ocho a la hora de la sesión.”¹⁸⁴⁶

Alegando estas razones se despachaba aquella Corporación de 1921 al instituir la plaza de amenización municipal en régimen de arriendo; esta normalización sucedía en el tiempo a la que había constituido el Ayuntamiento de Areatza en 1919. Las expresadas razones no eran las únicas ya que, en la situación anterior, es decir, con un flujo ambulante de músicos regido por la rentabilidad, podría darse la circunstancia de que quedara desatendido el baile de un pueblo si la ganancia previsible no era considerada suficiente por los músicos y eligieran otro destino con los perjuicios que ello devengaría tanto en el ocio popular como en el comercio local.

Pero rebobinemos hacia atrás para ponerlo en palabras de los propios involucrados. Un ejemplo ilustrativo de los intereses convergentes en torno al baile lo tenemos en un escrito que los vecinos y comerciantes de Areatza elevaron a su Ayuntamiento en 1916. En él se quejaban de que la juventud huía los domingos a los pueblos vecinos por falta de entretenimiento y diversión. La consiguiente pérdida económica al dejar de percibir el importe de los posibles consumos en el pueblo podía llevar a hacer tambalear sus negocios y por ello pretendían que se creara una Banda de música local:

“... Que no costaría seguramente al Municipio sacrificio mayor en cantidad que la que satisface anualmente [a la Banda foránea que se contrata], para amenizar las fiestas de San Bartolomé y Cofradías...” [Pasan a enunciar que los

¹⁸⁴⁵ - Absolutamente verídico y relatado por Juan Ipiñazar en Areatza XI-2006.

¹⁸⁴⁶ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas nº, 1916/1925, Sesión 20-III-1921.

beneficiados serían: el Ayuntamiento en arbitrios, los comerciantes en ingresos] “... Y en último lugar el vecindario todo porque dispondría para su solaz de entretenimiento agradable y culto, no necesitando buscarlo en parte alguna.” [El escrito se acompañaba de unas 70 firmas].¹⁸⁴⁷

Este trámite supuso el arranque del proceso que llevó, primeramente, a la recreación de la Banda de música local del director Sobrón y, un año más tarde, a la instauración de la plaza de "músico amenizador" -aparte del tamborilero-, mediante contrato que ya hemos repasado en el periodo anterior. Este itinerario, semejante en esencia al de otros Municipios vizcaínos, no fue ni coetáneo, ni uniforme, ni conclusivo para los otros Ayuntamientos de Arratia. Cada uno de ellos hubo de tejer su urdimbre a la medida de las propias necesidades y coyunturas. Por ello, y como fiel reflejo de la complejidad que fue adquiriendo el entorno festivo-municipal del acordeonista, nos vamos a detener en cada municipio del Valle de Arratia con un mismo objetivo en todos los casos: pulsar el ritmo con el que se produjo el proceso de reconocimiento y de desarrollo del acordeón como instrumento acreditado formalmente para animar el baile público.

5.5.3.2.1. Arantzazu

El frugal presupuesto que manejaba este pequeño municipio, acorde con su escueto vecindario, sólo dio para contratar tamborilero los días de fiesta a comienzos de los años veinte. Una referencia cruzada en el Libro de Actas de Areatza encuadraba a Benantzio Bernaola (de Artea) como acordeonista de Arantzazu y Artea; otros acordeonistas, sin mención de nombre, lo hicieron los años 1932, 1934 y 1936. No podemos descartar que el acordeonista Pedro Egia, vecino y natural del pueblo y otros años propietario de la plaza de Igorre, animara los bailes locales; en la documentación hay un recordatorio hacia él como “el acordeonista local” a la hora de contratar a otro el año 1932. Más amenizaciones que figuran contratadas algunos años salteados desde 1927 en la documentación son las Bandas de música de bajo presupuesto (con pocos músicos, por tanto), señal de bonanza económica y del gusto por el baile de parejas en el pueblo.

Entre los años 1933 y 1934 se produjo la supresión de la figura del tamborilero en favor del acordeonista, ya que el pago de 75 Pesetas al primero por las romerías del año se trocó, el año siguiente, en 100 Pesetas para el acordeonista; sobre este particular se ha de recordar que anteriormente ya hubo discordias con los tamborileros en el pueblo. La presencia documental del acordeón o acordeonista en el municipio de Arantzazu es algo sobresaliente si tenemos en cuenta que, en la última década de preguerra, el secretario municipal despachaba los resúmenes de los plenos con cuatro líneas. El que entre esos pocos datos se encuentren las menciones al instrumento, creemos que rescata una situación de hecho: la de que el acordeón era necesario y suficiente en el espacio lúdico público del municipio.¹⁸⁴⁸

5.5.3.2.2. Areatza

¹⁸⁴⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916.

¹⁸⁴⁸ - Sobre el acordeón en Arantzazu véase AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 16-VIII-1926; AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 18/2, Sesión 8-X-1932, y Libro de Actas nº 19, Sesiones 16-XII-1934 y 29-III-1936. Sobre bandas de música AHDB. Fondo Municipal, Arantzazu. Libro de Actas nº 18/2, Sesiones 9-X-1927, 26-VI-1928, y 17-VI-1931, y Libro de Actas nº 19, Sesión 9-VII-1933.

Creemos que la transición que llevó a la implantación de la plaza de músico amenizador de las romerías ha quedado ya suficientemente aclarada en las páginas anteriores. La ocupación de este puesto, en el que se alternaron dulzaineros y acordeonistas, locales y foráneos, atravesó diferentes vicisitudes hasta el tiempo de la guerra en que desapareció drásticamente: el año 1939, el único instrumento que hacía música en la romería era el tamboril. Previamente, hubo años en que no está documentado que se cubriera la plaza. Esta inexistencia de datos creemos que puede deberse a las comprensibles diferentes sensibilidades entre las cambiantes autoridades locales a fin de promover o refrenar este tipo de diversiones, o también a acuerdos verbales no pasados al papel. Confeccionaremos el listado por años de propietarios de plaza documentados:

- .- 1921 Dulzainero: Antonio Iruarrizaga.
- .- 1922 Acordeonista: Santiago Basaldua.
- .- 1926 Dulzainero: Basilio Etxebarri. / Acordeonista: Bonifacio Arandia.
- .- 1928 Dulzaina y *albokas*: Pedro Aramburu.
- .- 1929 Acordeonista: Cándido Uribarri.
- .- 1930 Acordeonista: Cándido Uribarri.
- .- 1932 Dulzainero: Juan Otxandio.
- .- 1933 Acordeonista: Santos Inunciaga.
- .- 1934 Acordeonista: Juan Ipiñazar.

Recordamos que en esas romerías dominicales oficiaba también el tamborilero municipal quien, además, era el encargado de marcar con sus toques el comienzo y fin del tiempo de baile. Así mismo, continuó la costumbre de que el Ayuntamiento contratara anualmente bandas de música para las fiestas patronales hasta el año 1926, e intermitentemente en lo sucesivo hasta 1936.

La acumulación de atracciones musicales durante las fiestas patronales de 1926 tuvo que sorprender y, seguramente, se vivió como una apoteosis musical: hubo Banda de tamborileros locales, Banda de música desde la mañana hasta la noche, acordeonista oficial -Fasio Arandia, en este caso- y otros acordeonistas y dulzaineros (No fue infrecuente que el Ayuntamiento obligara por contrato a que el músico oficial tuviera que agenciar músicos para otros dos corros de baile en la temporada de fiestas).

Por otro lado, cubrir la plaza de músico ese año de 1926 había un asunto bastante problemático. Por una parte, el dulzainero Basilio Etxebarria que ya había estado tocando en las romerías el primer trimestre pero sin formalizar su situación dado que no exigía pago alguno al Municipio (cobraba directamente de los corros de baile), presentó su oferta, y por la otra concurrió el acordeonista Fasio Arandia representado por su padre Marcos al ser aquel menor de edad con 17 años. En la documentación se suceden propuestas y contrapropuestas al Ayuntamiento de ambos pretendientes en las que iban rebajando las condiciones económicas o incrementaban la oferta musical con la finalidad obvia de atrapar la plaza. Muy suculenta debía ser la ganancia para que

Arandia, equiparándose a su competidor, ofreciera tocar sin cobrar a cambio de la exclusividad (lo que, de hecho, suponía una reaproximación a la romería de corros), mientras que el dulzainero Etxebarria se comprometía a acudir con un acordeonista. Ante el conflicto de intereses, la decisión salomónica del Alcalde, en quien recaía tomar la decisión dado que no suponía gasto para el Ayuntamiento, fue la de convocar a los acordeonistas contendientes para el domingo siguiente y juzgar quién de los dos era más hábil. Como la documentación no aclara lo que sucedió pero sí que el contrato se cerró con Arandia, podemos suponer que el segundo no acudió.

Sin embargo, al aproximarse las fiestas patronales y no ser operativo en ellas el veto de exclusividad, Arandia volvía a encontrarse en desventaja frente a los músicos “invasores” puesto que tenía que competir con ellos por la recaudación en igualdad de condiciones, y por ello volvió a suscitarse una curiosa polémica:

“El Sr. Esparta propone que en consideración a que el acordeonista de Yurre Bonifacio Arandia ameniza con acordeón las romerías que durante el año se celebran en esta Villa sin que perciba retribución alguna del Ayuntamiento, se tenga en cuenta esta circunstancia y, al efecto, se exija una cantidad a los demás acordeonistas y dulzaineros que quieran actuar en las romerías de San Bartolomé y Cofradías, cantidad que respecto del acordeonista de Castillo–Elejabeitia y Aranzazu [Benantzio Bernaola] pide no sea inferior a 75 Pesetas por cada romería, por su manifiesta tendencia a mermar la romería de este pueblo. Aún cuando se estimó atinada esta proposición, no se adoptó acuerdo alguno en su relación por ser asunto de la exclusiva competencia de la Alcaldía”¹⁸⁴⁹

Tanto en la contratación de Fasio Arandia como en el rotundo juicio hacia Bernaola, a quien explícitamente no nombran pero indubitablemente señalan, creemos ver conflictos soterrados. En el primer caso, podemos concebir que el acordeón fuera preferido por la parte contratante pero, ciertamente, la minoría de edad del ejecutante lo convertía en persona dócil frente a un rústico pastor dulzainero. En este sentido, hemos de añadir un nuevo dato que suponemos de cierta relevancia: el padre de Bonifacio Arandia, Marcos, que es quien firmaba las solicitudes, había sido Alcalde de Igorre; lo que puede ser un dato revelador más para confirmar la tendencia de los músicos vascos a vincularse al poder municipal y, a la inversa, la tendencia del poder municipal a manifestarse musicalmente, probablemente mucho más acusada en el País Vasco que en otros lugares de la península.

Esta argumentación, la de ver un cierto trasfondo político en el caso, quedaría desleída si no diéramos la importancia debida a la segunda parte del texto cargada de intención restrictiva y punitiva hacia un acordeonista concreto arguyendo motivos musicales, que se nos antoja insólita y única en toda la documentación arratiana consultada. La consideración aducida sobre “su tendencia manifiesta a mermar la romería” sin dar ningún dato más que lo aclare se nos hace algo abstrusa. Si a lo que querían referirse es a que recortaba el tiempo de cada ciclo de baile (y así recaudar más dinero en conjunto) podría ser verosímil pero el perjuicio iba contra él mismo. No queremos negar la

¹⁸⁴⁹- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesión 6-VIII-1926.

existencia de picaresca, de la que hablaremos más adelante. No obstante, no creemos andar descaminados si manejamos como razones posibles para pretender unas cortapisas como las propuestas tan individualizadas, las desavenencias entre ayuntamientos, personales o políticas. Esta lectura entre líneas deja de serlo al descubrir que familiares de Bernaola eran concejales en el Ayuntamiento vecino de Artea en este mismo periodo y que él mismo había mostrado tendencias nacionalistas en un valle de fuerte arraigo carlista.¹⁸⁵⁰



Fig. 244

Sea como fuere, pronto se produjo un nuevo cambio y Arandia fue contratado el año siguiente en Igorre, municipio del que era vecino dejando vacía la plaza de Areatza. La siguiente atracción musical de amenización dominical documentada es la que propuso Pedro Aramburu con dulzainas y *albokas* en 1928, sobre la que nos hemos extendido en otro lugar. La iniciativa no debió de cuajar, porque, al poco tiempo, volvía a manifestarse la repetida preocupación del Cabildo:

“Visto el escrito que a este Ayuntamiento dirige el vecino de esta villa D. Cándido Uribarri Arteché ofreciéndose a amenizar con acordeón las romerías que en este pueblo se celebran durante el año salvo las fechas que en el mismo escrito se señalan, el Ayuntamiento de Villaro, dándose cuenta de que apenas se hace romería y que sin duda obedece a falta de aliciente, estima conveniente la actuación de un acordeonista, y al efecto, en la reunión celebrada el 18 del actual, formuló unas condiciones que sirvieran de base para reglamentar la actuación de un acordeonista, que se consignan más adelante, facultando al Sr. Alcalde para que formalizara con el solicitante Sr. Uribarri la oportuna contrata.”¹⁸⁵¹

El presente extracto, en unión con el siguiente, parece rezumar una situación de simpatía hacia el acordeón que destaca entre toda la documentación contrastada. En el expediente asociado al acuerdo anterior se enumeran las condiciones para el contrato de Uribarri, que repiten y refunden las de otros anteriores que puede consultarse en el Anexo. Indubitablemente, la corporación de este momento gustaba del instrumento

¹⁸⁵⁰ - El que en este punto nos hayamos demorado sobre estas cuestiones tiene una intención concreta: los acordeonistas podían tener su propia adscripción o afinidad política, como cualquier otro sujeto social. De seguro que esas filiaciones fueron sopesadas en sus contrataciones, máxime al tratarse de tiempos tan convulsos como los de los años veinte y treinta del pasado siglo. Pero si exceptuamos casos tan flagrantes imposibles de silenciar como el de Benantzio Bernaola, purgado después de la guerra durante varios años por nacionalista, Manterola destituido del Ayuntamiento por el mismo motivo, o Aranzeta desterrado por el contrario que exponemos como punta de iceberg, el mutismo sobre estas cuestiones ha sido absoluto fuera del ámbito doméstico.

¹⁸⁵¹ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. Libro de Actas nº 168, Sesiones 10 y 18-VIII-1929.

porque, arriesgándose a ser objeto de los más severos vituperios, ese mismo año se atrevieron con el “no va más” del baile al agarrado de la época:

“Por excepción, se permitirá en las próximas fiestas de San Bartolomé y su repetición la actuación de un acordeonista y *Jazzban* de Eibar, [al] que de antemano se otorgó la oportuna autorización”¹⁸⁵².

Los dicterios, si los hubo, cayeron en saco roto, porque no se interrumpió la continuidad de las romerías dominicales en años sucesivos siendo animadas por dulzaineros y acordeonistas locales hasta el tiempo de la guerra. Al igual que en otros Ayuntamientos como Artea, Zeanuri o Dima, a punto de alcanzar 1930 en Areatza se producía una revisión del estatus general del acordeón motivado por un cambio de ideologías y por un cierto temor a la voracidad omnívora en el terreno de la fiesta con que era percibida desde la autoridad. Esta idea se materializaba remarcando los límites cuando se especificaban las draconianas condiciones impuestas en el contrato anual de 1929 al acordeonista de la localidad Cándido Uribarri:

“6º No tocará el tiempo que esté actuando una Banda de música o el tamboril, cesando en el caso de que estuviere tocando al comenzar cualquiera de aquellos.”¹⁸⁵³

A partir de 1934, amenizaba la romería dominical Juan Ipiñazar, acordeonista local contratado por el Cabildo, no sin disgusto de algún concejal por las malas maneras con que se habían desembarazado del foráneo anterior, Santos Inunciaga, ya que: “no puede, sin causarle la mayor violencia, separar al Sr. Inunciaga de aquel cometido, que lo ha cumplido satisfactoriamente”¹⁸⁵⁴. Tras contrastar la información que manejamos hasta este momento, podemos decir que con Ipiñazar se puso de largo el acordeón en Arratia, ya que con él se inauguraba el tiempo de la romería dominical con el modelo cromático.

5.5.3.2.3. Artea

No deja de sorprendernos la gran actividad musical que se desplegó en este municipio, tan próximo al anterior, pero más netamente rural. Si bien es cierto que este gusto por la música pudo ser un aliciente especial para este pueblo que entre sus atractivos acomodaba un balneario con su pequeña colonia de veraneantes, no descartamos que afectaran a tales programas las conocidas dinámicas de retroalimentación mutua basadas en piques y competencias entre poblaciones limítrofes. A pesar del laconismo rampante por la documentación municipal, podemos reconstruir diferentes momentos estelares del periplo del acordeón dentro del entramado de sus espacios festivos.

Queda constancia de la existencia de una romería dominical de hecho y de un patrocinio municipal sobre instrumentos amenizadores de la fiesta -exceptuando al tamboril-, cuando, en 1922, como surgida de las brumas ahistóricas –ya que no le hemos

¹⁸⁵²- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, Pliego nº 7, 1922. Esta referencia da la más antigua datación del *Jazband* en Euskal Herria como se discute en 2.2.2.1.8. Desconocemos quienes pudieron ser los integrantes del dúo porque no tenemos catalogado nadie así en Eibar pero si en Zaldívar y Elgoibar.

¹⁸⁵³- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, 1922.

¹⁸⁵⁴- Ayuntamiento de Areatza. Libro de Actas snº, Sesión 21-IV-1934.

encontrado precedente u origen- se recoge en los Libros de Actas del Municipio la siguiente noticia:

“Seguidamente y a propuesta del amenizador de romerías del pueblo los días festivos, y en vista de que la romería en la plaza no tiene ventajas, se acordó abonarle al dulzainero la cantidad de 75 Pesetas por sus honorarios de hasta ahora, y si durante los domingos y fiestas de guardar del año toca o ameniza su baile en el pueblo, dejar a disposición del mismo la plaza en las tradicionales fiestas del año sin intervención del Ayuntamiento.”¹⁸⁵⁵

Por lo que entendemos, en ese momento el tamborilero no era el amenizador único del baile en Artea, ya que parece que compartía espacio con otros instrumentos, en este caso un dulzainero cuyo nombre desconocemos. Igualmente, nos queda sin aclarar la naturaleza de las desventajas que el Ayuntamiento alegaba para rescindir el acuerdo; sólo podemos conjeturar que quizás estimaran dicha amenización complementaria como dispendiosa por la relación entre su devengo económico y el público asistente. Por otro lado, la sutileza de las condiciones que planteaban al innominado músico para el tiempo venidero no encubrían un trasfondo coercitivo y de chantaje. Nuestra interpretación del texto, puesto en clave restrictiva, sería: “si dejas de venir los domingos a animar el baile del pueblo por tu cuenta, no te doy el permiso para hacerlo, también por tu cuenta, durante las fiestas patronales en las que el público está asegurado”.

Sin embargo, este antecedente allanaba la coyuntura hacia la consolidación de la “plaza de acordeonista” que se llevaría a efecto el año siguiente de 1923 en la que, esta vez sí, se extendía algo más la documentación municipal:

“Seguidamente, hizo uso de la palabra el concejal Sr. Abascal, quien expuso: Que reiteradas veces le ha manifestado el que en la actualidad ameniza las romerías de esta anteiglesia, o sea, D. Venancio Bernaola, que está dispuesto a amenizar las mismas los domingos y días festivos del año siempre que se le conceda la exclusiva de tocador en el pueblo dándole, además, alguna gratificación, con lo que cree se generaría beneficios al pueblo y, en particular, a los taberneros con las susodichas romerías, ya que, de lo contrario, toda la juventud se ausenta a otros pueblos. En vista de las manifestaciones del Sr. Alcalde abundaron los demás señores concejales en razones para la implantación de la mencionada romería y acordaron, por unanimidad, conceder la exclusiva a D. Venancio Bernaola con la gratificación anual de 150 Pesetas, pagaderas al año, bajo las condiciones siguientes, etc.”¹⁸⁵⁶

A pesar de los pocos datos que recoge la documentación a lo largo de los años siguientes, parece ser que, exceptuando algunos interludios, los amenizadores habituales en esa plaza fueron Bernaola, hijo del pueblo, al acordeón acompañado por su esposa, Maurizia Aldaiturriaga de Zeberio a la pandereta pero vecinos ambos del pueblo. Poco después, el año 1927, figuraba contratado el acordeonista Pedro Egia de Arantzazu, quien, quizás, permaneció en ella hasta 1931 fecha en que Bernaola volvía a ser el

¹⁸⁵⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 28-V-1922.

¹⁸⁵⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 24-IX-1923.

acordeonista titular. Por lo que sabemos, éste continuó en el puesto hasta 1935 año en que el Ayuntamiento “acordó suspenderle de empleo y sueldo para tocar el acordeón en la plaza pública de esta Anteiglesia por faltas cometidas hasta nuevo aviso”.¹⁸⁵⁷

En el caso de Artea la connotación más destacable de la figura de “plaza en propiedad” es el derecho de exclusividad ya que, como a veces matiza la misma documentación, la subvención que deriva de la adscripción al puesto, era más bien una “gratificación”. Con la dotación de esa cantidad, el Ayuntamiento en cuestión se aseguraba, hasta cierto punto, el que hubiera músicos amenizadores, ya que paliaba en parte el gasto del impuesto que gravaba la actividad musical. Con la intención de no dejar escapar al acordeonista, en este caso Pedro Egia, es por lo que el Capítulo decidía en mayo de 1927:

“Eleva a 100 Pesetas [de 50 Pesetas que habían señalado en el mes de febrero precedente] la cuota del acordeonista que ameniza la romería en la plaza de esta Anteiglesia, con motivo de que en la actualidad tienen que satisfacer al tesoro provincial 150 Pesetas anuales que no hacían hasta ahora.”¹⁸⁵⁸

Dicho montante era a todas luces insuficiente para cubrir el impuesto de la Diputación correspondiente al ejercicio de tal actividad. Esto nos da la evidencia de que en esas romerías dominicales de Artea seguía manteniéndose el sistema de corros con cobrador por baile para poder sufragar esos gastos y, a la vez, satisfacer las expectativas de ganancia de acordeonista y acompañantes. En este municipio, los acordeonistas competían en estrecha lucha con otro tipo de sonorizaciones que también refleja la documentación, como bandas de música y el tamborilero oficial, sobre todo en fiestas patronales. Y no eran los únicos, ya que las fuentes orales incluían en la oferta musical a la familia Bilbao *albokaris* de la localidad que, naturalmente, reclamaba su espacio en la fiesta.

Pero en el caso que nos ocupa, ni siquiera el tamborilero pudo sustraerse a la marejada que a comienzo de los años treinta afectó a la estructuración del espacio festivo. Fruto de esas presiones fue que “el clásico silbo” -como a veces se le denominaba en la documentación municipal- viera incrementada y reforzada ostensiblemente su presencia en el municipio en un intervalo de veinte años. En este período pasó de las “40 Pesetas por las ocho tradicionales y extraordinarias romerías” del contrato de 1914 con Víctor Azpeitia¹⁸⁵⁹, a las “300 Pesetas de 1934 para los tamborileros Barrio y Ordeñana por amenizar las romerías durante los domingos y fiestas del año, exceptuando las de las fiestas patronales en los pueblos limítrofes”¹⁸⁶⁰.

Y es que el contrato a esos nuevos “chistularis” (sic.) en 1933 para amenizar las romerías de fiestas y domingueras¹⁸⁶¹ presionó sobre el espacio en donde se desenvolvía el acordeón. Por un lado, mermaba sustancialmente el tiempo de su interpretación, al tener que compartirlo con el tamboril (lo que provocó una consecuente reducción de

¹⁸⁵⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 29-IX-1935.

¹⁸⁵⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 25-V-1927.

¹⁸⁵⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 75/2, Sesión 3-V-1914.

¹⁸⁶⁰ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 4-II-1934.

¹⁸⁶¹ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 32, Sesión 21-I-1933.

ingresos por recaudación entre los bailarines, frente a un tamboril a subvención completa). Y por otro lado, representa una rebaja de estatus frente a la institución municipal y un cierto desprestigio desde un punto de vista social, al pasar a ser un instrumento “sospechoso”., como reflejan los papeles municipales de otros años: “para que se pararan [los otros instrumentos] mientras se hallaba tocando el tamborilero que se hallaba en turno.”¹⁸⁶²

Los factores que influyeron en este viraje no se nos antojan que estuvieran relacionados, con una romería en declive. Por el contrario, centramos nuestras sospechas en la injerencia de concepciones políticas exógenas sobre las que nos explayaremos y que, con una presión alevosa, se volvieron determinantes durante toda una época en esta redirección de la amenización festiva así en este pueblo como en otros del Valle.

5.5.3.2.4. Dima

La gran extensión del territorio municipal y las soleadas laderas de suave pendiente fueron las condiciones pertinentes que precipitaron los múltiples asentamientos de altura en el municipio de Dima. En conjunción con el crecido número de barriadas, los patronajes conmemorables del santoral y sus días significados eran tales que nutrían el calendario musical de 1916 con dieciséis fechas diferentes: Santa Águeda, Santa Apolonia, San Miguel, San Juan, Santa Marina, San Antolín, Santa Magdalena, San Roque, Santiago, la Asunción de Nuestra Señora, San Ignacio, San Antonio, San Lorenzo, San Francisco y San Vicente. A la par que estas onomásticas, el calendario obligatorio de los tamborileros locales en 1922 se completaba con alguna de las repeticiones en la octava de las fechas anteriores hasta alcanzar la cifra de 25 días¹⁸⁶³. Tanta fiesta daba sobradas posibilidades para que gran número de músicos populares, dulzaineros, *albokaris* y acordeonistas, ejercieran su actividad holgadamente sin injerencias manifiestas de su Ayuntamiento en los espacios de amenización libre (aunque, eso sí, mantenía sus funciones de representación presencial).

En el periodo anterior mencionábamos a tres acordeonistas de Dima: Auzmendi, Egireun y Ortuondo; entre ellos sólo Antón Ortuondo siguió ejerciendo el oficio de manera prolongada. Por lo que respecta a la amenización patrocinada desde el Ayuntamiento en los tiempos anteriores a la guerra de 1936, no consta que en Dima se llegara a consolidar una plaza de músico oficial. Sin embargo, una escueta cita en los Libros de Actas de 1918 confirma la actividad de los músicos populares en la plaza del pueblo, previo consentimiento de la jerarquía municipal. Deducimos de ella que el baile estaba estructurado mediante el sistema de corros: “Autorizar al dulzainero Guillermo Alberdi para que toque en la plaza pública de esta anteiglesia el día de Pascua de mayo defiriendo a su deseo y sin retribución alguna.”¹⁸⁶⁴

¹⁸⁶² - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 79/11, Sesión 5-VIII-1917.

¹⁸⁶³ - “Se acordó nombrar Tamborilero Municipal a D. Ángel Urrejola, vecino de Ochandiano, con la asignación anual de 400 Pesetas y obligación de amenizar si fuera así acordado por el Ayuntamiento hasta 25 romerías por año”, AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 32, Sesión 4-VI-1922.

¹⁸⁶⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº. 21, Sesión 21-IV-1918. Guillermo Alberdi Iturriaga (Narea, Aulestia, c.1860- c.1930) fue un dulzainero trashumante y bohemio de quien nos han llegado escasos datos biográficos

A partir de ese momento, en la documentación de Dima se abre un gran tiempo de silencio en lo que se refiere a la fiesta y a sus músicas, que achacamos a las fuertes controversias internas entre los representantes de las encontradas tendencias políticas del momento, monárquicos, carlistas y nacionalistas. Esta situación, que perduró durante una década de desgaste intestino, remitió tras la proclamación de la IIª República en 1931, con el advenimiento de una mayoría nacionalista al frente de la Corporación. Este fue el momento que intentó aprovechar Ortuondo para arrancar del Ayuntamiento una declaración favorable a sus intereses:

“Así bien, se acordó autorizar a Don Juan Antonio Ortuondo Azurmendi para que pueda tocar el acordeón en la plaza pública de esta Anteiglesia y sus barrios los días festivos, siempre con la venia de la Presidencia que presida la fiesta.”¹⁸⁶⁵

Es posible que lo que Ortuondo pretendiera con esta solicitud de permiso fuera regularizar una situación que ya se reproducía desde tiempo atrás. Qué duda cabe de que al recurrir a los nuevos próceres y conseguir su parabién, en cierta medida estaba apuntalando el ejercicio de su profesión y su *modus vivendi*, que compaginaba con su otro oficio, el de pastor.

Poco más tarde, a tenor de lo que está sucediendo en otros Ayuntamientos del Valle de Arratia, la ola de intransigencia festiva desde posturas nacionalistas se abatía sobre Dima constriñendo los repertorios musicales hasta un límite de asfixia:

“También se acuerda, a petición del concejal Vicente Elorza, que los músicos y *txistularis* dependientes del Municipio únicamente ejecutarán en la plaza pública piezas de música vasca y bailables vascos. A los tañedores de *alboka* y acordeón, y demás instrumentos no dependientes del municipio se les autorizará únicamente si ejecutasen, con exclusión de otros números de música, bailables vascos. Vota contra de este acuerdo el concejal Cándido Zalbidegoitia, por entender que los acuerdos recaídos no son de la competencia del Ayuntamiento.”¹⁸⁶⁶

El texto presente para nada nos recuerda el varias veces repetido “Alegato contra los Bailes” del Arciprestazgo de Arratia de 1914. Toda la retórica que recorría aquel pliego sobre la moral y la conveniencia, se convierten en este decreto en un ejercicio inusitado de despotismo ideológico, moral y musical al mismo tiempo. Imaginamos que el concepto de música vasca que manejaban los ideólogos y promotores de tales consignas de las que las autoridades del pueblo de Dima del momento solo eran testaferreros, era aún más restrictivo del que podemos cavilar hoy en día, y las músicas “convenientes” quedarían reducidas a *biribilketas*, jotas y puerros, excepción hecha de otras músicas para tamboril de representación municipal. Aunque no se acompaña ninguna mención a

recogidos mediante entrevistas a familiares y a Balentin Zarragoikoetxea (Goikola, Aulestia 1899- ¿?) en Aulestia, 17-I-1993. Según lo narrado, su vida no estuvo exenta de gestos grandilocuentes y de similitudes con Iparraguirre. Se desconoce que intereses le llevaron al pueblo de Dima tan lejano de su municipio de origen.

¹⁸⁶⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 27-XII-1931.

¹⁸⁶⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 2-VII-1933. No hace mucho tiempo se ha publicado el librito/CD: GOJENOLA ONAINDIA, Manu & BELTRAN ARGÍÑENA, Juan Mari: *Eugenio Etxebarria albokaria*. HM Zaleak- Herri Musikaren Txolkoa, Oiartzun, 2009 que se extiende sobre las aventuras y desventuras de los *albokaris* de Dima en este periodo con grabaciones video-musicales de los mismos.

ellas, suponemos que las bandas de música también quedarían sujetas a estas condiciones draconianas; por lo menos así parece demostrarlo la truncada dinámica de contrataciones documentadas con que se iniciaba el periodo, 1918, 1919, 1920 y 1922, más un último desgajado contrato en 1926.

Aún así y todo, estos recortes no amilanaron a acordeonistas corajudos como Arbe e Ipiñazar de Azterria (Zeanuri) y Areatza, respectivamente. Intérpretes ambos del modelo cromático, emplazaron y tentaron a un Ayuntamiento de Dima, fuertemente endeudado, mediante solicitudes similares a las que sólo separaba una breve diferencia de tiempo:

“Visto el escrito presentado por Don Pedro Arbe Zunzunegui, vecino de Ceanuri, solicitando se le permita tocar el acordeón todos los domingos y días festivos en la plaza pública de esta anteiglesia, por la concesión de cuyo permiso con carácter exclusivo se compromete a satisfacer a este municipio el canon anual de 75 Pesetas, la corporación acordó dejar sobre la mesa dicha proposición, por entender que necesita más detenido estudio para dar en su día la resolución adecuada.”¹⁸⁶⁷

La resolución a esta petición (que no se pudo llevar a efecto por el inicio de la guerra civil) hubiera supuesto el reconocimiento de la plaza de músico amenizador en Dima, esta vez forzado desde el interés de los propios músicos. Un detalle más, gracias al texto en el que la Corporación se daba por enterada de la solicitud de Ipiñazar, quedaba confirmada la continuidad de la actividad del acordeonista local Ortuondo:

“La corporación [acordó] que dicho ofrecimiento quedase sobre la mesa, toda vez que existe también otro pretendiente ofreciendo los mismo servicios, a fin de que, puesto el Ayuntamiento al habla con ambos y con otro que existe en la localidad, resolver en su día lo que proceda.”¹⁸⁶⁸

5.5.3.2.5. Igorre

Como ya se avanzó un poco más arriba¹⁸⁶⁹, el Ayuntamiento de Igorre había decidido en 1921 la creación de la plaza de músico amenizador en propiedad exclusiva, sucediendo en el tiempo al de Areatza. Con ello, además de desempolvase los quebraderos de cabeza derivados de las continuas desavenencias entre músicos que esgrimían cuestiones de veteranía o de origen a la hora de elegir lugar para tocar, inyectaban salud en las siempre necesitadas arcas municipales.

Como vamos comprobando repetidamente, el régimen económico a que se sometía la posesión de la plaza en muchos municipios estuvo sujeto a variaciones diversas a lo largo del tiempo. El caso de Igorre no fue una excepción y el año de 1923, el acuerdo de la municipalidad con el nuevo propietario de la plaza Pedro Egia, estuvo basado en una subvención a diferencia del sistema de subasta anterior. Probablemente influyó en esta modificación la mala experiencia acaecida con los máximos pujadores del año 1921 con

¹⁸⁶⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 13-VIII-1935.

¹⁸⁶⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 5-XI-1935.

¹⁸⁶⁹ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, snº, 1916/1925, Sesión 20-III-1921.

quienes, pasado un año largo, todavía mantenían un pleito por motivos de impago¹⁸⁷⁰. A continuación, transcribimos el acuerdo del año 1924 con el acordeonista Egia para la continuidad en el puesto que, más o menos versionado, repetía el formato de otras ocasiones:

“Teniendo en cuenta lo prometido por la anterior corporación, y pareciendo razonable al Capítulo, se acordó gratificar a Don Pedro de Egia Etxebarria, vecino de Aranzazu, con la cantidad de 75 Pesetas por haber amenizado las romerías en las tardes de los días festivos (a excepción de los cuaresmales) en el año próximo pasado; haciéndose constar que puede continuar el mismo Don Pedro, igualmente, amenizando dentro de la moralidad hasta que el Ayuntamiento se ocupe nuevamente sobre el particular y bajo las mismas circunstancias, y si bien estará sujeto a lo que la corporación municipal disponga o en su caso el Sr. Alcalde.”¹⁸⁷¹

Sin embargo, al de poco tiempo, el mismo Ayuntamiento introdujo una nueva variación extendiendo y regulando el espacio festivo de otros lugares del pueblo. Esta novedad era desconocida, hasta ahora, en la documentación cotejada en Arratia aunque en alguna ocasión si se tanteaba con la posibilidad de varios corros (sobre todo en relación con las fiestas patronales). Conocemos antecedentes de este tipo ya implantados en otras poblaciones relativamente cercanas al Valle de Arratia con condiciones claramente estipuladas y con lugares concretos definidos para cada uno de los corros como Basauri. Entre las circunstancias que conjeturamos pudieron influir para que el Ayuntamiento de Igorre acordara esta decisión estarían la gran afluencia de público, de amenizadores, y/o un interés por optimizar los recursos urbanos disponibles de cara a una mayor recaudación ya que el pueblo contaba con dos plazas:

“A continuación, se hizo presente que el domingo último, en el que no pudo celebrarse la sesión por falta de número, los señores Alcalde Don Feliciano y segundo Teniente, Don Gabriel, habían llevado a cabo, conforme a lo que tenían dispuesto de antemano, aunque verbalmente, los señores que integran la Comisión permanente, la subasta del puesto de la plaza nueva para formar el segundo (puesto), digo corro (por hallarse el primero adjudicado gratuitamente a Don Pedro de Eguía como encargado de amenizar la romería durante las tardes de los días festivos a excepción de los cuaresmales), en las tardes de los días 15 y 16 del corriente, con motivo de la celebración de las fiestas principales, entre los acordeonistas que habían acudido a dicho acto, y que, en su consecuencia, fue adjudicado a Don Julián de Iruarriazaga y Aldekoa de esta vecindad en 40 Pesetas como más beneficioso postor. Que en su virtud, fue dividido el departamento de la parte de arriba en tres puestos, estableciendo para cada uno la suma de diez Pesetas, y que se había hecho cargo del número uno el vecino Don Aquilino de Vicarregui. La Comisión Permanente se dio por enterada y conforme.”¹⁸⁷²

¹⁸⁷⁰- AHDB. Fondo Municipal, Igorre. Caja 001/1899, Decretos 12-V-1922 y 19-VI-1922.

¹⁸⁷¹- Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas, snº, 1916/1925, 1-I-1924.

¹⁸⁷²- Ayuntamiento de Igorre, Libro de Actas, snº, 1916/1925, 12-VIII-1925.

Quince días más tarde, la Comisión volvió a darse por enterada de que ya se habían cubierto todos los puestos en alquiler para fiestas patronales e ingresado por ellos 70 Pesetas. De esta manera se reproducía en Igorre el planteamiento del baile popular documentado en la Plaza de La Casilla de Bilbao desde antes del cambio de siglo o en Basauri desde 1914 o en Abadiño poco más tarde (Fig. 212)¹⁸⁷³. Puede darnos una idea más atinada de la intensidad musical que se estaba viviendo en ese momento el que, además de los cinco corros de baile, confluían en el pueblo la Banda de música de Eibar y los tamborileros municipales amenizando la fiesta.

Ciertamente, la ley de la oferta y de la demanda imperó en el mercado de los músicos populares, y era frecuente que los Ayuntamientos se “robaran” al amenizador, dado que su vinculación con el puesto era anual (del mismo modo en que cabildos eclesiásticos de centurias anteriores perseguían los mejores niños cantores o los municipios competían por los mejores maestros y organistas para sus capillas). No deja de ser llamativa la implicación de los corporativos de Igorre (extensible al resto de los ayuntamientos del valle), a la hora de cuantificar económicamente la actividad musical de sus subordinados temporales (amenizadores, tamborileros, bandas de música). Estas actitudes difieren radicalmente de otras, mucho más desapegadas (salvo implicaciones familiares directas), cuando los asuntos incumbían a concesiones sobre obras públicas, subastas, terrenos o cuestiones políticas. El siguiente extracto del Libro de Actas de 1927 ofrece un claro ejemplo de mercadeo, previo al contrato final con el músico:

“Y, por último, se discutió el asunto relacionado con la amenización de la romería durante las tardes de los días festivos (a excepción de los cuaresmales). Hizo presente el Sr. Alcalde que, según le consta, se halla conforme para tal animación el joven acordeonista D. Bonifacio Arandia por la asignación anual de 150 Pesetas si bien a condición de efectuar el cobro a los romeros en la forma acostumbrada. En este acto, manifestaron los señores Jaúregui y Undurraga, ya que en otra ocasión se habló sobre el caso, opinando se le debería hacer la oferta de 100 Pesetas al expresado amenizador, estimaban los exponentes que es suficiente. Los señores Artabe, Lecue y Alcalde manifiestan que conviene, hasta por el bien de la juventud, amenizar la romería en la localidad y que en estas ocasiones no se le debe mirar a pequeñeces, toda vez que el joven relatado no quiere comprometerse en menos, por tener mejor ocasión para ganar saliendo de este pueblo, y estiman que se le debe abonar las 150 pesetas. Y los señores Bilbao y Zurinaga opinan que procede partir la diferencia, señalando la gratificación de 125 Pesetas. En este estado, y opinando que antes de resolver el asunto definitivamente debe celebrarse una conferencia con el padre del interesado joven, se acordó suspender por ahora hasta la próxima sesión del pleno y que para dicho acto se le pase aviso a Don Marcos de Arandia.”¹⁸⁷⁴

¹⁸⁷³ - AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 113/13, 1892; y XX.: *Euskal Erriko dantza agerketa*. Basauriko Udala, Basauri, 1998, pp. 67 y ss.

¹⁸⁷⁴ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, nº, 1915/1932, Sesión 30-I-1927.



Fig. 245

Al final, Arandia (Fig. 245) aceptó la oferta por 150 Ptas. y cambió la plaza de Areatza por la de Igorre, su pueblo. Poco tiempo después, en 1928 y 1929, ostentaba la plaza el dulzainero local Francisco Otxandio, de quien recababa sus servicios nuevamente el Ayuntamiento en un último ramalazo del binomio pivotante dulzaina-acordeón. Pero el Cabildo de Igorre, apremiado por la ausencia de amenizador y quizás escaldado por los desafueros cometidos por Otxandio otrora, decidió elaborar un riguroso contrato en el que reunía la mayoría de las condiciones y requisitos formales posibles. Lo presentamos a continuación, por lo aleccionador que resulta tanto por las argumentaciones para justificar el contrato (poco novedosas), como porque reconsidera facetas y reconstruye aspectos articuladores del ejercicio de la amenización de la romería, muchos de ellos al margen de lo estrictamente sonoro:

“A continuación, se discutió ampliamente el asunto relacionado a la amenización de las romerías en las tardes de los domingos y fiestas a excepción del tiempo cuaresmal, y estimando oportuno que haya romería a fin de que no se ausente la gente del pueblo a otras localidades, a cuyo efecto fue avisado el vecino Don Francisco de Ochandio, que le había indicado, según se manifestó en este acto, a varios señores Capitulares el deseo de que se le diera a él la plaza, o sea, la oportuna autorización para amenizar las romerías en la época de que se trata, con dulzaina u otro instrumento. Cambiadas las impresiones, se convino lo siguiente:

1º Que el Ayuntamiento le ceda la plaza de Alfonso XIII de la propia anteiglesia para el fin indicado, a fin de que amenice la romería en las tardes de los días festivos a condición de que comience el toque del instrumento en la misma plaza a la media tarde (siempre después de los ejercicios piadosos), y continúe con los descansos acostumbrados hasta las oraciones, retirándose después calladamente.

2º Deberá el Don Francisco de Ochandio tocar las piezas tan sólo bailables, o sea, las llamadas jotas.

3º Estará dispensado de esta obligación en las festividades siguientes: Pascua de Pentecostés, San Pedro y domingo siguiente o de repetición, Nuestra Señora del Carmen y repetición, Santa Marina, Santiago Apóstol, patrón de España, Natividad de Nuestra Señora y de celebración de San Fausto en Aranzazu.

4º Los días de la Asunción de Nuestra Señora, San Roque y Domingo de repetición, tendrá preferencia para elegir lugar para un corro, cuya superficie en

caso de duda señalará la autoridad local antes o en el acto, sin que el Sr. Ochandío tenga que abonar al Ayuntamiento cantidad alguna por utilizar el lugar elegido, si bien estará bajo las órdenes de la citada autoridad cuando tocarse la Banda de Música, si es que acudiese... Igual facultad tendrá el Don Francisco el día de la festividad de San Cristóbal.

5º Cuando no pueda amenizar el citado interesado, o si quisiese alternar el toque del instrumento, podrá hacerlo teniendo el sustituto que atenerse estrictamente a las presentes condiciones bajo la responsabilidad de aquel.

6º En compensación de este trabajo, el Ayuntamiento le concederá al Don Francisco, por lo que respecta al presente año, una gratificación de 115 Pesetas, pagaderas en dos plazos por semestres vencidos, siempre que cumpla con este compromiso que adquiere, a condición de que se provea el interesado en donde quisiese de la correspondiente patente de tañedor del instrumento por su cuenta, si bien, de proveerse en esta localidad, le será de abono en sus días (al liquidar la cuenta) lo que satisficiese por el concepto de recargo municipal.

7º En las demás romerías de la localidad dispondrá de la plaza libremente la autoridad que preside la fiesta. También estará dispensado el domingo de repetición de San Antonio de Padua.¹⁸⁷⁵



Fig. 246

Recuperando un recurso de otros años, el Ayuntamiento ofrecía también la posibilidad de tocar en la plaza bajo el control de la autoridad por 5 Pesetas cada función. Fue transcurriendo el tiempo, y otros acordeonistas se sucedieron en la plaza: Saturnino Barrenechea en 1931 y 1932, Jesús Arizmendi en el 1933 y quizás en 1934, José y Aquilino Bikarregi en 1935.

Al igual que en otros municipios, la mayoría nacionalista que se instaló en el poder municipal de Igorre amplió el presupuesto destinado a los tamborileros para que también extendieran sus tocatas a las romerías de domingo. La agenda oculta era que concediéndoles autoridad sobre el resto de instrumentos acabaran contrapesando y depurando el baile de romería¹⁸⁷⁶. Fruto de este empuje nacionalista, y del movimiento

¹⁸⁷⁵ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, snº, 1925/1932, Sesión 20-I-1929.

¹⁸⁷⁶ - "Extensión de contrato con el tamborilero Dionisio Ibargutxi a las romerías domingueras", en Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, snº, 1925/1932, Sesión 24-V-1931.

creado en torno a la Asociación de *Txistularis* del País Vasco (1927), surgió la iniciativa de crear en Igorre (por ser lugar céntrico para todo el Valle) una “Academia de Chistu” (sic.) en 1932 apadrinada por muchos de sus Ayuntamientos sobre la que ya se ha hecho alguna referencia. Aunque no llegó a durar un año, gracias a la afición creada en su derredor y a la inversión y préstamo de instrumentos hecha por los Cabildos en poco tiempo dio frutos y algunos de sus alumnos se estrenaron por las romerías.¹⁸⁷⁷

En cualquier caso, el peso de la afición musical en la población de Igorre fue tal que el Cabildo, mostrando una laudatoria sensibilidad musical de amplias miras, en la misma sesión en la que se decidía la colaboración con la citada “Academia de Chistu” también “acordó para la necesaria cultura de la juventud, establecer una academia de música a fin de que los hijos de este pueblo, sin distinción, puedan aprender el solfeo, toque de instrumentos, etc.”¹⁸⁷⁸. Fue dotada con una asignación económica suficiente como para sostener dos profesores anualmente y perduró en el tiempo varios años. A diferencia de otros municipios arratianos en los que el apremio de la escasez de recursos parecía obcecarles en invertir sólo en urgencias de índole varia, la documentación de Igorre muestra un municipio que, aún sin nadar en la abundancia, pocos años se privaba de banda de música por fiestas patronales, con dos kioscos instalados para conciertos y bailables hasta media noche (aunque ambas decisiones implicaran severas broncas dentro del Cabildo más de una vez).¹⁸⁷⁹

5.5.3.2.6. Lemoa

Según el testimonio oral de Fasio Arandia, la plaza de músico ya estaba creada en 1924, año en el que él estuvo tocando. De lo poco legible de la documentación municipal rescatamos que ese mismo año hubo coros de Santa Águeda que recorrieron postulando los barrios. Suponemos que estarían acompañados por acordeonistas, dado el alto número de aficionados al instrumento censados en la localidad. Como ya comentamos en otro lugar, los dulzaineros Juan Aiesta (Bedia, 1893-1989) y Simeón Iragorri (Bekea-Galdakao, ca.1908- ca.1989) participaron frecuentemente en la animación del baile del pueblo. Una vez más, encontramos dulzaineros y acordeonistas en pugna por acaparar el mayor corro de bailarines alrededor: “*Filarmonikeruak gure kontrarioak ziren*” sentenciaba desde su óptica el dulzainero Aiesta¹⁸⁸⁰. Destacamos por su apodo a un acordeonista aficionado local llamado Serafín Urkiza “Txotis” (Basarte, Lemoa, 1895-1963).

5.5.3.2.7. Zeanuri

En toda la documentación municipal consultada de Zeanuri, solamente aparece una vez la palabra “acordeón” y, nunca mejor dicho, es por equivocación del secretario municipal:

¹⁸⁷⁷ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas, snº, 1932/1935, Sesión 30-XII-1933.

¹⁸⁷⁸ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, 1932/1935, Sesión 3-V-1932.

¹⁸⁷⁹ - Sobre contrataciones a Bandas de música puede consultarse Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, 1916/1925, Sesiones 8-VIII-1920, 9-VII-1922, 15-VII-1923, 10-VIII-1924 y 22-VI-1925; Libro de Actas snº, 1925/1932, Sesiones 8-VII-1926, 31-VII-1929, 9-VIII-1931 y 6-VIII-1932; Libro de Actas snº, 1932/1935, Sesiones 13-VIII-1933, 5-VIII-1934 y 21-VII-1935.

¹⁸⁸⁰ - “Los acordeonistas eran nuestros competidores” [traducción del presente autor], en ARTAL: (1995), p.68.

“Finalmente se acuerda aprobar una cuenta de 30 Pesetas presentada por los acordeonistas, digo, dulzaineros de Azkarraga [¿?], Don Francisco Echevarria y compañero, por tocar la dulzaina durante dos tardes de domingo.”¹⁸⁸¹

Debido al gran peso del conservadurismo religioso, Zeanuri se mantuvo siendo feudo indiscutible de tamborileros y dulzaineros; incluso podría considerarse que el toque de éstos últimos fue más asiduo en su plaza que en las vecinas. Pero la minuciosa elección no exenta de paternalismo que profesaban sus próceres a la hora de decidir quiénes iban a ser contratados para fiestas (bien la Banda de tamborileros o una banda de música -los menos casos-) hizo innecesaria la subasta del baile de plaza.

Si observamos con lupa la evolución de la sociabilidad festiva de estos años en este Municipio, puede considerarse que para 1931 había culminado un proceso cuyo fin era la prohibición explícita del baile al agarrado y, de rebote, del acordeón. El único acordeonista que conocimos nativo de la localidad (por lo menos el único profesional), fue Pedro Arbe (Azterria, 1914-2004), vecino de un pago frontera con Dima y Areatza (emplazamiento bien lejano del centro del municipio), que confirmaba e ironizaba sobre esta cuestión:

“En Zeanuri llegó a estar prohibido durante muchos años el acordeón, aunque no por ello el número de madres solteras era menor que en otros lugares. A veces se organizaba el baile junto a la pared de mi caserío. Ellos bailaban abajo y la música salía por la ventana del cuarto en donde yo tocaba; así, en caso de problemas, siempre tenía la disculpa de decir que yo estaba ensayando.”¹⁸⁸²

Con anterioridad a 1930, la documentación municipal deja traslucir una regulación municipal del baile en la que los acordeonistas, en principio, podían tener cabida como animadores. Otra cosa muy distinta era que, aún cumpliendo todos los requisitos exigidos, la autoridad municipal les concediera el permiso. Por de pronto, si no se era vecino las cosas ya estaban más difíciles de entrada ya que en un pleno se articuló lo siguiente:

“Finalmente a propuesta del Sr. Félix Sagarna (concejal) se acuerda fijar en 10 Pesetas cada permiso para tocar instrumentos que se conceda a los forasteros, y que a los del pueblo se les exima de este pago...”¹⁸⁸³

Nuestra conjetura es que escalonadamente se fueron imponiendo trabas, cada vez más insalvables, para que no acudieran acordeonistas a tocar en un municipio en el que la presión del medio social ya era impedimento más que suficiente para que no florecieran acordeonistas locales. Otro reflejo de esta reorientación hacia otros parámetros morales es que durante estos años se recuperaron y mantuvieron las romerías a Urkiola avaladas desde las instancias municipales, que venían flojeando por cierta pusilanimidad de cabildos antecesores. Bajo esta tutela reactiva se restauró, igualmente, el pago de sermones, las “misiones” anuales, las peregrinaciones para la beatificación de Valentín de Berriotxoa (1927), la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción (1929),

¹⁸⁸¹ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libros de Actas nº 216, Sesión 6-VIII-1927.

¹⁸⁸² - Entrevista con Pedro Arbe en Azterria en euskera, 12- IX-1984.

¹⁸⁸³ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 1-III-1930.

los permisos para procesiones del Corpus y del Sagrado Corazón (1934), la asistencia en Cuerpo de Comunidad a los Oficios religiosos en Semana Santa (con la obligada presencia del tamborilero municipal), el oropel en el estreno de misacantanos, y otros eventos de índole similar en los que participaba la Corporación municipal a pesar de las órdenes expresas de desvinculación emanadas desde el Gobierno de la República Española o, quizás, precisamente por ello.

Da la impresión de que la imposición económica que comentábamos más arriba, o no fue suficientemente disuasoria para los músicos populares o no sació a algún sector social porque, en un corto plazo de tiempo, la Junta local de Acción Católica contando con las firmas de 90 padres de familia, arremetió presentando al pleno municipal un escrito propugnando nuevas restricciones:

“De un tiempo a esta parte vienen ocurriendo hechos en los que se nota una tendencia manifiesta hacia la relajación de las buenas costumbres en el retiro nocturno, modalidades en la expresión, y honestidad en las diversiones públicas que, si en otros tiempos no remotos fueron ejemplares, en la actualidad son objeto de reprobación por parte del vecindario y hacen que se vea obligado a pedir la intervención de la autoridad civil para poner inmediato remedio a dichos males y obtener así los resultados prácticos siguientes: ...

c) Moralidad en las diversiones públicas, para cuyos males se proponen los siguientes remedios: no permitir los bailes exóticos, como "el agarrado", por estar reñido con las costumbres y carácter del pueblo, considerando de necesidad distraer a la juventud con diversiones honestas como son el deporte de la pelota, la *Ezpatadantza*, el *Aurresku* y la constancia en el tañido del tamboril.”¹⁸⁸⁴

La fulgurante respuesta del Ayuntamiento no pudo ser más contundente. Por un lado, restringió los espacios y tiempos posibles de toque de los instrumentos “perniciosos” al mínimo, y por otro, estableció una “checa musical” en la figura de los propios tamborileros, al investirles como agentes ojeadores en el espacio festivo en unas condiciones tan coercitivas que hacían muy difícil su escabullimiento. El Libro de Actas de sesiones continuaba así:

“Se acuerda por unanimidad: 3º Ordenar al tamborilero para que todos los domingos y fiestas del año, salvo las excepciones acostumbradas, proceda a tocar el tamboril desde hora muy temprana de la tarde, o sea, a continuación de la función religiosa hasta el atardecer, teniendo muy en cuenta que deberá terminar de tocar antes que anochezca y que, además, deberá tocar sin interrupción, es decir, con sólo los intermedios acostumbrados, y llevando siempre la preferencia a todo otro instrumento que, previo permiso y correspondiente pago de la cuota señalada, pueda alternar en el toque, bastando para ello que el tamborilero dé un toque de atención para que el instrumento que alterne deje de tocar, con la advertencia de que, si contraviniera a lo dispuesto, le será retirada inmediatamente la licencia y perdiendo el derecho a la devolución

¹⁸⁸⁴- AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 12-IV-1930.

de la cuota satisfecha. Para el exacto cumplimiento de lo dispuesto sobre el particular se dan las órdenes oportunas en este momento a los tres tamborileros y Alguacil, que se hallan presentes y prometen cumplirlas.”¹⁸⁸⁵

El anterior texto nos informa de que, a pesar de tanta hiperprotección, no se pudo evitar que se constituyera el baile dominical. Era, en definitiva, una suerte de plaza restringida al toque de tamborileros y de los jóvenes *txistularis* recientemente incorporados -en parecidas circunstancias a como había sucedido en Igorre gracias la Escuela de *Txistu* (sic)-, con su asignación económica correspondiente en el presupuesto en ambos casos. Y decimos “restringida” porque, con tan poco margen de tiempo para intervenir en los intermedios de los tamborileros, con un coste previo muy alto en licencia (en esta ocasión denominada "cuota"), y con unos poderes fácticos tan poco favorables a la hora de conceder permisos, no nos parece descabellado considerar que presentarse como acordeonista en el baile público del Zeanuri anterior a la guerra civil del 1936, podía ser un acto no solo desaconsejable sino ruinoso y bastante arriesgado. Aunque no poseamos datos, no se ha de descartar que apareciera algún dulzainero o *albokari* espontáneo.

Pero por si a alguna mente febril no le hubiera resultado suficientemente explícito aquella sucesión de trabas se gestó otra vuelta más de tuerca. Es por ello que, aprovechando unos años de furor religioso, y bajo el amparo de unas juventudes sugestionables largamente aleccionadas, se procedió a dar el “asalto” definitivo para la salvaguarda de la moral y el destierro definitivo del baile por parejas de la localidad. Este inédito “acto levantisco” se llevó a efecto el día de la constitución del nuevo Ayuntamiento republicano el 19-IV-1931. Un grupo numeroso de la congregación laica llamada “Hijas de María”, previo permiso, penetró en el salón de plenos con objeto de conminar a la nueva corporación a que, por norma municipal, desterrarse definitivamente el Baile al agarrado. Los términos de tal pronunciamiento fueron los siguientes:

“Mariaren alabeen Batzarrak Alkate Jaunari egiten deutziezan eskariek:

Lelengoa: Baltzeoa guztiz galerateko

Bigarrena: Baltzeoko edo Baltzeorako soñuek eztaitezela yo.

Irugarrena: Kofradietako erromeriek Autoridade barik eztaitezala egin te errepetziñoetakoak bez.

Laugarrena: Ave Marietako erretiroa urteko jay guztietan: Andra Mari bera be apartan barik yagon daitezala.

Guztien izenean. Tiburcia Echevarria.”¹⁸⁸⁶

¹⁸⁸⁵ - Idem.

¹⁸⁸⁶ - “Peticiónes que le hacían la Asamblea de las Hijas de María al Señor Alcalde: Primera: Que se prohíba totalmente el *valseo*. Segunda: Que no se toquen piezas de *valseo* o para el *valseo*. Tercera: Que no se puedan celebrar las romerías de las Cofradías ni sus repeticiones sin la presencia de la Autoridad. Cuarta: Que todas las fiestas acaben con el Ave María [el toque de campanas], incluidas las de *Andra Mari* [las fiestas patronales]. En nombre de todas: Tiburcia Echevarria”, [traducción del presente autor], en AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 19-IV-1931.

La escenificación de la respuesta tuvo lugar inmediatamente en la misma sesión. Transcribimos la alocución del Alcalde por su ardor y tono populista, ajeno a la sobriedad habitual en los ayuntamientos arratianos:

“El señor Alcalde dice que, aunque es de su estricta competencia lo anterior, prefiere recabar la opinión de todos los concejales para así ofrecerlo al pueblo de quien han recibido su mandato. Todos los señores Concejales manifiestan su absoluta conformidad con las peticiones causadas, por lo que el señor Alcalde, en sentidas y atinadas palabras, ofrece a las presentes su más decidido apoyo para llevar a efecto tan justas pretensiones, rogándoles al propio tiempo, se erijan en jueces de su actuación si por debilidad o cualquier otra causa dejase de cumplir lo prometido. Todas las presentes acogen con grandes aplausos y vivas la favorable sesión del Ayuntamiento y las palabras del Sr. Alcalde y, acto seguido, se retiran del salón.”¹⁸⁸⁷

A partir de este momento, el Ayuntamiento optó por potenciar un grupo de jóvenes, a los que ya no denominaría "tamborileros" sino "*txistularis*" (influencia de la recientemente creada Asociación de *Txistularis* de Euskadi en 1927 como en Igorre), a la vez que mantenía al tamborilero oficial Dionisio Ibargutxi. Leemos en posteriores sesiones que, bien por decisiones emanadas desde el Consistorio, bien por solicitudes desde los lejanos barrios, estos músicos populares fueron ampliando progresivamente sus actuaciones en número de fechas y lugares hasta llegar a responsabilizarse plenipotenciariamente del baile de domingo en la plaza de la localidad.



Fig. 247

La anterior fotografía (Fig. 247) muestra un retrato de conjunto de personajes relacionados con la música tradicional de Zeanuri y Arratia en una concentración nacionalista de 1935 ca. en Arraba (Gorbea); son 10 *txistus*, 16 pandereteras, 5 *albokaris* y un tamboril. Algunos de los jóvenes tamborileros son los que hemos mencionado en el párrafo anterior. Por el contrario, estamos seguros de que los *albokaris* y pandereteras de generaciones anteriores que también posan generaban en su

¹⁸⁸⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 19-IV-1931. Recordaremos que dos meses más tarde (30-VI-1931), en un similar ambiente de inflamación religiosa daban comienzo las resonadas "Apariciones de Ezkioga" en la vecina Gipuzkoa. Por otro lado, la posición de Manterola como concejal y regente del almacén del pueblo que vendía acordeones en una extensa zona no sería nada cómoda entre quienes lo arrinconaban.

torno determinados espacios de disfrute bailado más allá de los eventos nacionalistas de los que no ha quedado sino constancia oral.

5.5.3.2.8. Zeberio

El Valle de Zeberio puede ser considerado en muchos aspectos como un subconjunto particular dentro de la unidad superior que sería el Valle de Arratia. Al igual que el municipio de Dima, posee una extensa superficie geográfica y al estar rodeado por líneas montañosas excepto en su salida natural -la confluencia del río Zeberio con el río Nervión en Ugao-Miraballes-, queda encerrado en su propio marco orográfico. La configuración longitudinal de Zeberio este-oeste posibilitó históricamente el asentamiento humano en varios núcleos diferenciados, unos junto al cauce del río y otros en sus laderas soleadas, en los que fueron habituales las romerías patronales animadas con instrumentos populares.

Las informaciones recabadas de fuentes orales sobre músicos del Valle de tiempos anteriores a 1920 dejaban traslucir una abundancia de dulzaineros y *albokaris* a quienes ya vamos mencionando lo largo de esta investigación¹⁸⁸⁸. Además de las fiestas patronales se destacaban las romerías de ermita como la de Upo por San Segismundo, con su específica organización a varias bandas y su particular concentración de *albokaris*, la de Zeberiogana, y las de Uriondo, Santa Cruz, San Lorenzo, San Antonio y San Bartolomé, cuyas anotaciones en la documentación municipal van menudeando a partir de estos años. La romería de Urkiola, con su efecto magnético para muchos de los vecinos de los municipios de Arratia, dejaba de influir tan poderosamente una vez traspasado el portillo de Sarasola por el que se accede a la cabecera del Valle de Zeberio desde Artea¹⁸⁸⁹. No obstante, en sentido contrario, hacia el oeste, encontramos otro faro polarizador: la romería de Santa Lucía del barrio Yermo de Laudio que se festeja en el mes de mayo.

Esta romería situada allende los confines jurisdiccionales del municipio, operó con igual poder atractivo sobre los habitantes de Zeberio y los de sus otros numerosos valles circundantes (Zollo, Orozko, Okondo, Alto Nerbion, Baranbio y municipios del Kadagua y entorno bilbaíno) como las de otros imanes romeros fueran San Antonio de Urkiola, San Cosme y San Damián en Gordexola, la del monte Kolutxa en Balmaseda, la Virgen del Buen Suceso en Karrantza o Santa Eufemia de Markina en Bizkaia; como la romería del Ernio y de San Marcial en Gipuzkoa; San Víctor de Gauna, la Virgen de Estibalitz o la de Olarizu en Araba; o como la de la Virgen de Muskilda en Otxagabia, San Urbano en Gaskue o la de la Trinidad del monte Erga de Larrumbe, las tres en Nafarroa entre otras muchas.¹⁸⁹⁰

¹⁸⁸⁸ - Entrevista con José Goikuria en Arbildu (Zeberio) en castellano IX-1980, y con Joakin Goti en Zubibarría (Zeberio) en euskera el VI-1984.

¹⁸⁸⁹ - A partir de 1920 se comenzó a acudir a la romería de Urkiola con camiones desde Zeberio, al igual que desde lugares más lejanos. Otra romería celebrada fuera del Valle de Zeberio que afectaba, sobre todo al vecindario de su zona superior colindante, fue la de Santiago en Artea.

¹⁸⁹⁰ - Una listado bibliográfico accesible sobre estas romerías: ETXEBARRIA MIRONES, Jesús y Txomin: *Tradiciones y costumbres de las Encartaciones*. Edición del autor, Bilbao, 1997; PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro: *Fiestas tradicionales y romerías de Guipúzcoa*. Txertoa, San Sebastián, 1975; BALEZTENA, Dolores & ASTIZ, Miguel Angel: *Romerías Navarras*. Edición del autor, Pamplona, 1944 y PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro: *Fiestas tradicionales y*

Sobre este particular traemos a colación las palabras del acordeonista Joakin Goti de Zeberio (Fig. 248) quien, como flautista de Hamelín tocado con *txapela*, convidaba y congregaba a los romeros:

“El día de la fiesta de Santa Lucía salíamos bien temprano. Íbamos bajando por el valle andando y recogiendo a la gente con el toque de acordeón para encaminarnos hacia las cuestas del Ganekogorta por Arrankudiaga. Al llegar allí, junto a la ermita de Santa Lucía se organizaban corros de música de baile a lo suelto por un lado y al agarrado por otro. La vuelta se hacía de la misma manera y desde la entrada de Zeberio la gente iba retirándose cuando nos aproximábamos a la desviación de su barrio.”¹⁸⁹¹



Fig. 248

Como vimos en las ilustraciones a comienzos del capítulo, los hermanos Arrue plasmaron en sus lienzos innumerables versiones de estas pintorescas singladuras a las romerías de ermita. Casualmente, algunas columnas de romeros que acudían a Santa Lucía pasaban por debajo del balcón de la casa en donde vivía José Arrue en Areta lo que se quedó reflejado en títulos como "Romería" (Fig. 217A), "Vuelta de romería" (Fig. 217B), "Romería de aldea", "A la romería", etc.¹⁸⁹²

Hasta la primera década del siglo XX, las romerías de Zeberio no se diferenciaron de las del resto del conjunto que analizamos. Pero es a partir de entonces cuando determinadas componentes del contexto sociocultural de Zeberio tienden a escorar el modelo hasta hacer que se acusen ciertas divergencias. De entrada, el que la propiedad de las iglesias y ermitas del Valle estuviera en manos de una cofradía de patronos con un Cabildo eclesiástico dependiente del Arcipreste de Ugao-Miraballes y no del de Areatza, influyó en una mayor tolerancia para el baile público¹⁸⁹³. En este sentido, todos aquellos apercebimientos y consejos sobre los bailes que hemos recogido más arriba están ausentes en la documentación municipal de Zeberio. Si exceptuamos esa mayor permisividad, el resto de las manifestaciones religiosas que colmaban los Libros de Actas de los otros Ayuntamientos de Arratia, están reproducidas, casi con toda

romerías de Navarra. 1984; y GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan: *El Carnaval en Alava*. Haranburu, San Sebastián, 1982, y, más en general, a lo largo de gran parte de sus textos.

¹⁸⁹¹ - Entrevista con Joakin Goti en Zeberio 3-VII-1986. Entrevista con Felipe Mezkorta en Amurrio el 5-VI-1984.

¹⁸⁹² - Muchas de las obras de los hermanos Arrue pueden contemplarse en LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990. Algunas se han incluido en el capítulo final de Fuentes y Bibliografía.

¹⁸⁹³ - La Comunidad de Copropietarios-Patronos de Santo Tomás de Olabarrieta parece tener su origen en 1375 y continúa vigente hoy en día. Sobre este tema trata PEREZ URRAZA, Kepa: "Zeberioko Santo Tomas Jaubekide Patroien Elkargoa", en *Elorria: Antón Artiñano 1945-2000. Amets ederren erromes*. Elorria Kultur Elkarte, Zeberio, 2001, pp. 115-125.

exactitud, en los de Zeberio. Lo demuestra el que aquí también se repitieran las rogativas por sequía, las procesiones, los sermones con panegíricos pagados por el Municipio, la necesidad del *txartel* para el precepto de confesión y comunión anual, la importancia del toque de campanas, las quejas por el humo de la cera de los hachones durante los oficios de la parroquia que creaban un ambiente irrespirable, etc.

En concordancia con la menor presión restrictiva la documentación de Zeberio es suculenta por lo que atañe a informaciones sobre el proceso evolutivo del acordeón durante estos años en la zona. Por un lado, en estos fondos se recogieron argumentaciones similares a las de otros ayuntamientos arratianos a la hora de abordar la construcción de un frontón para entretenimiento de la juventud local y así retenerla durante su ocio dominical en el pueblo. Sin embargo, aquellas preocupaciones centradas en la idea nuclear del baile y la perenne fricción entre acordeonistas e instituciones por asuntos de moralidad fueron, a lo sumo, cuestiones periféricas en Zeberio. En lo que si se exhibían e insisten básicamente, es en las relaciones económicas contractuales entre acordeonistas e instituciones superiores, asuntos que por su naturaleza doméstica y/o por ser de competencia resolutive de otros estamentos o no tuvieron visibilidad o quizás se han traspapelados en otros municipios.¹⁸⁹⁴

En cualquier caso, es a partir de los años veinte cuando el mundo de los acordeonistas del Valle de Zeberio se fue volviendo más complejo que el del resto de los municipios arratianos hasta cierto punto debido a su mayor proximidad a entornos urbanos e industriales como Ugao-Miraballes, Basauri y Bilbao. Esta cercanía repercutió, por ejemplo, en una mayor afluencia de competencia procedente de esos núcleos para amenizar las romerías propias, y en que el proceso de fiscalización económica de la actividad musical se anticipara en Zeberio al resto de Arratia como quedó antedicho.

Por otro lado, la deficitaria economía agraria, incapaz de generar recursos suficientes para el sostenimiento de una población que venía incrementándose considerablemente obligó al desplazamiento de los sectores productivos hacia fábricas, talleres y domicilios de fuera del Valle¹⁸⁹⁵. Este trasvase, que se produjo en mayor proporción y más tempranamente que en el resto de Arratia, llevó aparejada una aculturación por influencia de la sociedad de masas que seguramente atemperó una consideración más natural del baile por parejas.

Achacamos precisamente a la inexistencia de problemas manifiestos o de envergadura con el baile y a una ausencia de miramientos el retardo en la mención del acordeón en la documentación municipal hasta una fecha tan avanzada como 1930. De hecho, afloraba merced a la dinámica generada en torno a los dos acordeonistas más activos del valle, los ya mencionados Goti y Maturana. El Ayuntamiento, hasta ese momento escudado

¹⁸⁹⁴- Sobre las contribuciones económicas a que estaban obligados los acordeonistas con ayuntamientos, Diputación y Sociedad General de Autores véase infra 3.6.2.3. Los impuestos y la aritmética de la romería.

¹⁸⁹⁵- "El Sr. Alcalde dio cuenta de las múltiples y constantes quejas del vecindario con orden a las deficientes comunicaciones que existen con la capital y a la carestía tan exorbitante de las mismas. Especialmente, el elemento obrero que concurre al trabajo diariamente y tiene desatendida en absoluto la necesidad de su transporte, lo que restringe considerablemente el número de vecinos que acudirían a las grandes factorías y centros de trabajo de Bilbao, reclama del Ayuntamiento el que resuelva tal problema. Así bien, el productor agrícola que quiere concurrir a la plaza de Bilbao precisa y reclama un servicio ad hoc y, en general, el vecindario tiene imperiosa necesidad de que se le proporcionen unas comunicaciones mas económicas y más en consonancia con las numerosas necesidades de la vida actual", en Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº, Sesión 4-IX-1928.

tras una postura de *laissez faire*, no podía obviar por más tiempo su intervención de cara a regular la actividad de amenización en las romerías. Para cuando esto no se pudo retrasar más, la configuración de todos los elementos involucrados en el tipo de fiesta y la romería de nuevo cuño que venimos exponiendo se mostraban en toda su madurez, por lo que habremos de suponer que el rodaje anterior corrió paralelo al de los otros municipios arratianos.



Fig.249

Hagamos, pues, un recorrido sumario por las menciones documentales del acordeón. La primera petición de plaza de la que tenemos noticia en Zeberio la redactó Maturana y la sometió a la decisión del Ayuntamiento en 1931¹⁸⁹⁶. Con ella pretendía lograr, además del permiso para tocar el acordeón, exclusividad y preferencia a cambio del pago al erario municipal de una cantidad de dinero que no se precisa. Pero el Ayuntamiento, dentro de un proceder diplomático a la par que salomónico, otorgó título preferencial a los dos acordeonistas profesionales del pueblo, eso sí, con la exigencia del pago previo del impuesto municipal correspondiente:

“La corporación examinó el escrito dirigido por Don Joaquín Goti Altuarana y Juan José Maturana, y acordó autorizar a dichos señores para que puedan tocar acordeón, sin otra clase de instrumento, en las romerías de este valle y los demás días festivos en la plaza pública escogiendo el sitio preferente que deseen ambos; pagando por las romerías de Santa Cruz, San Antonio, Nuestra Señora de Zeberiogana, San Antolín, San Lorenzo, San Bartolomé y San Adrián, la cantidad de 5 Pesetas por cada día de romería, autorizándoles por esta cantidad para cobrar 10 céntimos baile, y, de no hacer efectiva dicha cantidad de 5 Pesetas, solamente podrán cobrar 5 céntimos baile. Por el resto de los días festivos y tocar en la plaza pública satisfarán la cantidad de 30 Pesetas anuales al Ayuntamiento, no pudiendo cobrar por esto más que 5 céntimos baile. Cualquier otro tocador que se presente en las romerías pagará 10 Pesetas por tocar, y sujetándose en todo lo demás a las mismas obligaciones de los señores Goti y Maturana, excepción hecha a éstos de ocupar sitio preferente.”¹⁸⁹⁷

Sorprende la matización “sin otra clase de instrumento” del comienzo del acuerdo. A falta de mayores concreciones, creemos que con ello aludían a que no procedía que el

¹⁸⁹⁶- Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D- 5, Exp. snº, "Petición de plaza en propiedad de Juan José Maturana, s.a. [ca. 1930-1931]".

¹⁸⁹⁷- Ayuntamiento de Zeberio. Libros de Actas snº, Sesión 12-VI-1931.

acordeón se acompañara con el *Jazban*, dado que dicha agrupación era sinónimo de baile al agarrado, como se puede comprobar en numerosos textos, algo más tardíos, siempre empeñados en su prohibición¹⁸⁹⁸ o que se usara como un subterfugio para colar una orquestina de la que el acordeonista formara parte. Por el contrario, no estimamos que aquella restricción pudiera haberse extendido a pandereteros acompañantes, cuestión nunca suscitada hasta el momento quizás debido a que muy rara vez han sido considerados como “instrumentos” en el corpus documental de naturaleza municipal consultado hasta el momento.



Fig. 250

En menos de dos años, las condiciones para que pudieran acudir a tocar a Zeberio otros músicos populares que no fueran Goti y Maturana (como el acordeonista Aldai, Fig. 250) se endurecieron de tal manera que casi podríamos calificarlas de estrategia de blindaje. Nos da razón de la anterior aseveración el que todo tipo de tasas e impuestos fueran incrementados por encima de un 200%, subida no achacable a motivos de inflación. En la resolución de la Corporación municipal de Zeberio del 29-III-1923, se citaban hasta dos veces los impuestos que al día de la fecha venían satisfaciendo los dos acordeonistas nombrados de la localidad:

“Acuerda la Corporación que en las romerías que se celebran en este valle denominadas San Antonio, San Adrián y San Antolín con sus días de repetición, a todo el que desee poner puesto de baile de acordeón u otro instrumento se le encomienda al alguacil municipal para que exija, por cada uno de estos puestos, la cantidad de 25 Pesetas por día; lo mismo exigirá el alguacil en las demás romerías del valle, y que no se expresan en este acuerdo. Se les exime de este impuesto de 25 Pesetas a los acordeonistas del valle a Don Juan José Maturana y a Don Joaquín Goti, por satisfacer estos señores un impuesto al Ayuntamiento de 65 Pesetas y, además, están provistos de la correspondiente patente de acordeonistas; a estos señores, Maturana y Goti, se les da el derecho preferente sobre los demás de escoger el mejor puesto, y se les autoriza para cobrar 10 céntimos [de Peseta] por baile en todas las romerías y demás días festivos, en atención a la patente que satisfacen y demás impuestos.”¹⁸⁹⁹

Con esta subida tan importante se constituía, de hecho, plaza de músico amenizador. El que esta plaza fuera, inusitadamente, bicéfala, pudo responder a que desde el Ayuntamiento quisieran asegurarse la música en todas las romerías del Valle dada su

¹⁸⁹⁸ - XX.: *Crónica del primer Congreso Eucarístico de Vizcaya (14-21 Mayo de 1944)*. s. edit., Vitoria, 1946, p.9. Puede consultarse en Anexo.

¹⁸⁹⁹ - Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº, Sesión 29-III-1933.

gran superficie geográfica, sus numerosos núcleos, y su luengo calendario festivo. Dos años más tarde desde el Ayuntamiento se volvía a emitir un decreto parecido esta vez para beneficio de Maturana únicamente:

"A continuación acuerda la Corporación que el acordeonista D Juan José Maturana vecino de este Zeberio... dándole preferencia para escoger puesto por la cantidad que satisface al Ayuntamiento."¹⁹⁰⁰

Presentamos a continuación una solicitud hecha al Ayuntamiento de Zeberio que se nos antoja muy clarificadora del signo de los tiempos que corrían en cuanto a bailes se refiere. El grupo de baile ritual *Ezpatadantzari Batza*, creado el año anterior, mediante la instancia que suscribimos repetía la petición de ayuda económica para el año en curso de 1934:

"El abajo firmante, mayor de edad y vecino de ésta localidad, en representación de *Ezpatadantzari Batza* á Vd. con el mayor respeto expone: Que para dar más brillantez a todos los festejos que el Ayuntamiento celebra anualmente en distintos barrios de la localidad, *Ezpatadantzari Batza* se compromete a bailar nuestras danzas raciales todas las fiestas con la oferta condicional de 135 pesetas anuales más derechos de bailar al acordeón sin pago alguno. El solicitante: José María Ochoa."¹⁹⁰¹

La aparición de este tipo de grupos de danzas vascas rituales fue generalizándose por el País Vasco al albur del ascenso del ideal nacionalista vasco. En el caso del Valle de Arratia, si exceptuamos el que vio la luz en torno al tamborilero José María Azpeitia en Areatza en 1904 -quizás un epígono de las Fiestas Euskaras de 1898¹⁹⁰²-, los restantes surgieron a finales de los años veinte como fruto de las actividades de los recientemente fundados *Batzokis* o de asociaciones más informales de elementos nacionalistas en distintos municipios como Areatza, Igorre, Zeanuri o Zeberio. A partir de esos mismos años comenzaron a ser programadas sus exhibiciones en las fiestas patronales de sus propios ayuntamientos o de los vecinos, asociadas, a veces, a concursos de *aurreskularis*, éstos de tradición más antigua, que ya habían sido impulsados por las itinerantes Fiestas Euskaras al incluirlos entre sus actividades referenciales adheridas.

La condición final de la solicitud, la que repercutía en la exención del pago en el baile público del acordeón a los componentes del grupo de danzas, nos parece muy significativa y realista a la vez. Lo primero, porque nos ofrece el encuadre en el que se desarrolla su actividad grupal representativa como danza ritual: "para dar brillantez a los festejos". Y lo segundo, porque bajo la óptica de los componentes, anclados en su aquí y ahora, resultaba un estimable beneficio acudir gratis al baile popular del momento, al que, como se dejaba entrever, previsiblemente acudirían gustosos pero ya bajo otro encuadre pudiendo invitar a las chicas sin costo añadido.

1900- Ayuntamiento de Zeberio. Libro de actas snº, Sesión 28-IV-1935.

¹⁹⁰¹- Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D-5, Exp. snº, "Petición de subvención para baile del grupo de *ezpatadantzaris* y exención del pago del baile de acordeón, 3-V-1934".

¹⁹⁰²- PAGOETA: (1989), pp. 58-61.

Los acordeonistas Goti y Maturana amenizaron las romerías de Zeberio por separado hasta el tiempo de la guerra civil; unas veces fue la Corporación municipal quien recurrió a ellos, otras fueron ellos quienes de forma conjunta reclamaron el beneplácito y las condiciones para ocupar “su” lugar al Ayuntamiento. El primer año que consta en la documentación la plaza con propiedad única es 1941, y el acordeonista usufructuario Joakin Goti¹⁹⁰³. Resta decir, como colofón, que el elenco numeroso de acordeonistas posteriores de Zeberio, del que su luengo listado es exponente, hunde las raíces de su afición en estos tiempos anteriores de preguerra, lo cual nos estimula a pensar en la buena sintonía que debió de construirse, ya desde estos momentos, entre músicos y población del Valle.

A modo de resumen sintético podemos decir que el puesto de acordeonista municipal se empezó a implantar en Arratia en 1919 en Areatza. Escalonadamente otros ayuntamientos fueron haciendo suya esta figura como Igorre (1921), Artea (1922), y así sucesivamente salvo excepciones. Esta emergencia a la luz de la documentación oficial refleja la preocupación desde los cabildos municipales por avanzar en el proceso de regulación y control de los espacios festivos, incluida la romería dominical, que ya venían siendo ocupados por acordeonistas y otros músicos populares desde tiempo atrás sin aquel rango oficial. La plazas se concedieron según distintos procedimientos subvención, subasta, contrato directo... con una finalidad clara: fijar la exclusividad del espacio de animación anualmente para determinado músico, salvo en el caso de Igorre que llegarían a habilitar espacios múltiples a imitación de otros lugares del País.

Aunque cada municipio fue marcando su propio ritmo, en el espacio de la romería de plaza acordeones y dulzainas de contrato, compartieron sonorización con tamborileros, también oficiales, bajo cuya autoridad tuvieron que desenvolverse y, únicamente en fiestas patronales, pudo darse el caso de tener que ceder espacios a las bandas de música contratadas para la ocasión y con algún otro músico popular. A partir de 1927 con la creación de la *Asociación de Txistularis del País Vasco*, se desencadenó una reacción desde las posiciones nacionalistas con el objetivo de la recuperación del espacio festivo perdido por el tamboril en la romería. En este sentido, al instaurarse la IIª República y aumentar los nacionalistas sus cuotas de poder político en los ayuntamientos, se recrudecieron las medidas coercitivas contra el baile “al agarrao” (y su portaestandarte, el acordeón), amén de contra sus repertorios musicales asociados.

5.5.3.3. Otras fuentes literarias, iconográficas y materiales.

-Inversamente proporcional al aumento y a la regularización de la presencia del acordeón en las documentaciones municipales, es el descenso de citas literarias relativas al instrumento y a su uso en las publicaciones de la época previsiblemente porque su cotidianidad dejó de hacerlo noticiable. Sigue siendo llamativo el enfoque de algunos de esos textos que indagaban sobre la antigüedad de la presencia del instrumento de manera vaga según el ámbito de descripción que abarcan, pero en ninguno de los localizados se aborda el ámbito arratiano excepción hecha del de Giese (1926) que lo

¹⁹⁰³ - Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D-5, Exp. snº, "Pliego de condiciones para subasta pública de la plaza de acordeonista, 1941"; Decreto 1935 y Exp. snº, 1941; Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas snº, Sesiones 12-VI-1931, 28-IV-1935, 1-IX-1935 y 12-IV-1936.

menciona tangencialmente: “También en las pequeñas poblaciones vascas el baile agarrado no se usa o es considerado como irreligioso...., en Zeanuri se encuentran algunos casos, aunque raros”, generalización que estimamos desenfocada ya que contradice y menoscaba lo largamente expuesto y subrayado en la documentación municipal¹⁹⁰⁴. Semeja una referencia indirecta cuyo valor radica en el contraste entre su visión desde las élites intelectuales y las fuentes cercanas al campo estudiado.

- Por lo que respecta a las fuentes fotográficas que nos ofrecen una visión retrospectiva más específica del período que trabajamos en Arratia, destacamos las siguientes:

Las Fig. 46A, 241 y 245 con acordeonistas con cuadrillas y la Fig. 68 con los *albokaris* populares del momento.

-En cuanto a lo organológico, son ejemplares que hemos censado en Arratia y que podemos datar dentro del periodo en cuestión las Piezas que van del N° 11 al 17 del listado; son modelos mixtos de la marca Larrinaga o Larrinaga-Guerrini y alguna de marca desconocida. Y, además, las Piezas N° 19 y 20 que corresponden a modelos cromáticos de las marcas Soprani y Larrinaga-Guerrini, respectivamente.

5.5.3.4. Acordeonistas autóctonos y alóctonos

A la lista de acordeonistas comentados de la etapa anterior adjuntamos otros nuevos. En casi todos los casos nos es desconocida la fecha en la que se lanzaron a tocar públicamente. Muy probablemente, los anteriores y éstos fueron solapando sus intervenciones públicas, por lo que, en este sentido, ambos períodos no han de ser considerados compartimentos estancos tampoco en este aspecto. Entre los últimos recién llegados al espacio de amenización pública en el período 1919-1937 destacamos los siguientes:

.- Akilino Bikarregi “Arraño” (Lemoa, 1899 - 1939, Fig. 251). Según testimonio oral de Silvestre Elezkano "Txilibrin" (Igorre, 1912-2003, Fig. 228C, y 253)¹⁹⁰⁵, con él aprendió a bailar gracias a las tocatas que interpretaba hacia 1918 en el barrio de Basauntz (Igorre) donde ambos vivían. Habitualmente, su acompañante a la pandereta era su hermano José.

.- Juan Ibarra (Ugariotz, 1900 - 1945, Fig. 251B). Fue acordeonista y panderetero que llegó a tocar en bastantes romerías del Valle de Arratia. Tuvo varias acordeones y con una de ellas, la comprada a Zengotita, aprendió a tocar su hijo Jesús Ibarra (Olazábal, 1927) acordeonista profesional y durante muchos años *alma mater* del grupo “Los Chimberos”. En la foto incorporada al listado se puede apreciar cómo Juan toca una pandereta que reutiliza para su parche un trozo de cantoral gregoriano.

.- Nicolás Abendaño “Azpuru” (Olazábal, 1907 - 1964). Aunque “Azpuru” comenzó su andadura musical durante los años treinta, fue, junto al también acordeonista Serafín Aranzeta (Oromiño-Iurreta, 1899-1974, Fig. 254), una de las figuras destacadas en la

¹⁹⁰⁴ - GIESE, W, “Bailes tradicionales de origen antecristiano entre los vascos de hoy”, en RIEV (T XVII, 1926), p.616. Otras citas más lejanas en: GALLOP, Rodney: *Los vascos*. Castilla, Madrid, 1948 [1930], pp. 154-155; y GUTIERREZ BILBAO: (1933), p. 334.

¹⁹⁰⁵ - GOJENOLA: (2004), p. 205.

amenización de las romerías de Dima después de la guerra civil. Le solía acompañar su hermano Satur a la pandereta.



Fig. 251

.- Anastasio Arandia “Fasio” (Igorre, 1909 - 1987). A menudo las fuentes orales abundan sobre la extrema juventud con que los acordeonistas hacían su bautismo de fuego -en nuestro caso de acordes- animando el baile de plaza. Este es el caso de “Fasio”, que ya tocaba por las plazas de los pueblos de Arratia desde los 15 años, coincidiendo en esta ocasión fuentes orales y documentales. Como ya nos extendimos en otro lugar, comenzó ejercitándose con un melodeón y hacia 1922 su familia adquirió para él un ejemplar diatónico Hohner (nº 8 del censo) comprado a Manterola. Sabemos que fue acordeonista con plaza en Lemoa en 1925, más tarde en Areatza en 1926, y en Igorre en 1927; varias fotos del listado recogen diferentes momentos de su vida como músico.¹⁹⁰⁶

.- Peito Otxoa (Zeberio, 1914-1986), (Fig. 231). Aficionado al acordeón que compaginaba sus tocatas con la sonorización de las romerías mediante placas gramofónicas. Parte de ese legado obra en nuestro poder. También fue el organizador del grupo local de baile *Ezpatadantzari Batza* a comienzos de los años treinta.

.- Los tres últimos en quienes nos queremos detener son Pedro Arbe (Azterria, Zeanuri, 1914 - 2005), Juan Ipiñazar “Errementarie” (Areatza, 1914- ?) y Pedro Artiñano “Elorria, Aldai” (Zeberio, 1922 - 2003). Aunque comenzaron su aprendizaje en el acordeón con los modelos diatónicos, los tres trocaron en su juventud el modelo mixto por el cromático porque: “No se podían tocar las piezas que me gustaban, ya que el pequeño carecía de sostenidos” en palabras de Ipiñazar¹⁹⁰⁷. Los dos primeros aprendieron música con el organista de Areatza y el tercero en sesiones con el también acordeonista Andrés Aldai (Nocedal, 1892-1961) afinado en Basauri, de quien también fue alumno Benantzio Bernaola. De aquel hábil acordeonista heredó su apellido convertido en apodo. Estos últimos pertenecen a las generaciones más tardías de acordeonistas arratianos que, en los años precedentes a la guerra y cuando la autoridad no lo impedía, interpretaban en las romerías piezas de baile agarrado.

¹⁹⁰⁶ - Biografía en BERGUICES, Aingeru, PEREZ URRAZA, Kepa & “TILIÑO”: (1988), p. 14. Más recientemente hemos colaborado en el texto del Libro-CD-DVD que recogía gran parte de los materiales iconográficos y sonoros sobre su persona no editados: AIKO & BERGUICES, Aingeru: *Fasioren Mendea. Bonifazio Arandia Uriarte (Igorre, 1909-1987)*. Aiko/Igorreko Udala/DFB, Igorre, 2010.

¹⁹⁰⁷ - Entrevista a Juan Ipiñazar en euskera en Areatza, 11-XI-2006.

Cabe decir que erraríamos si únicamente nos ciñéramos al anterior listado de músicos para hacer una evaluación de la vida acordeonística que se dio en el Valle de Arratia ya que no estaríamos manejando todos los datos a tener en cuenta. Sabemos, por la documentación municipal y por testimonios orales, que fueron numerosos los acordeonistas de otras procedencias que tocaron en Arratia. Si suponemos que la causa principal de sus contrataciones fue su calidad interpretativa, hemos de conceder que su aportación fue cuantiosa porque sirvieron de modelo a los músicos locales. En este sentido, sabemos que los bilbaínos Juan y Celestino Rodríguez solían tocar en las fiestas de Arratia a finales de los años veinte y crearon cierta escuela (como el hacer “contracantos”¹⁹⁰⁸ con los bajos del instrumento, o una mayor presencia del repertorio de baile al agarrado) y a ellos acudieron para aprender algunos de los acordeonistas locales.

A decir verdad, estas “injerencias” no pasaron inadvertidas ni a las instituciones ni a los músicos locales en Arratia, como en cualquier otro lugar. Las fuentes documentales municipales recogen repetidas quejas de los defensores del territorio musical local intentando hacer valer el derecho de ser nativo sobre los otros a la hora de protegerse en su circunscripción. Otras veces, era el Cabildo el que aprovechaba el interés de músicos foráneos por tocar en su municipio cargando con impuestos el ejercicio de tal actividad e incluso no fue nada excepcional que los contratara para asegurarse el amenizador de las romerías o una atracción novedosa.¹⁹⁰⁹

5.5.3.5. Repertorio

Avanzada la segunda década del siglo XX, los acordeonistas arratianos fueron enriqueciendo sus repertorios en los dos grandes corpus que ya se mostraban incipientes en la década anterior: piezas de baile a lo suelto y piezas de baile al agarrado. Como ya comentábamos, una práctica habitual entre algunos acordeonistas fue acudir a otro acordeonista más hábil para aprender de él repitiendo un uso de tiempos anteriores. Sin embargo, esto no fue siempre posible porque a un aprendiz de acordeonista, de seguro perteneciente a las clases subalternas, le supondría un oneroso dispendio cualquier cantidad de dinero para clases y desplazamientos. A esta dificultad se le añadía la carencia de tiempo, la lejanía o el impedimento derivado de la propia actividad laboral (normalmente trabajos agrícolas y más tarde jornaleros en talleres y fábricas), ya que ningún acordeonista arratiano se dedicaba exclusivamente a la música. La creciente competencia que supuso el incremento de acordeonistas propició una inversión en el aprendizaje del instrumento para aumentar la calidad.

Aunque hasta ese momento el acordeón o se aprendía de manera autodidacta aproximándose a lo que se había oído tocar por prueba y error, cuando los primeros intérpretes se convirtieron en instructores ocasionales se rigieron para enseñar mediante

¹⁹⁰⁸- Se llama “contracanto” en el lenguaje específico del acordeón cuando desde el CMI se construye una línea melódica con las dos o tres filas interiores que no dan acordes compuestos sino bajos sueltos lo que exige cierto dominio técnico.

¹⁹⁰⁹- No muy lejano de Arratia hay un ejemplo paradigmático de conflicto mantenido en el tiempo entre acordeonistas locales y los de otras procedencias aparece en: AHDB, Fondo Municipal, Basauri. 17.385, 1917-1923, y tratamos vuelapluma en 4.4.2.4.1. *Un tripode para la diversión. I Expansión del modelo festivo por Bizkaia: Baile dominical y Subasta de plazas*. Sobre la preferencia de los acordeonistas del Valle ya hemos comentado diferencias en Areatza en 1926, y en Zeberio en 1935 entre otros.

el método de imitación profesor-alumno. Únicamente a mediados de los años treinta empezó a utilizarse papel pautado para transmitir las líneas principales de las melodías, como lo demuestra el caso del acordeonista Juan Ipiñazar. Esta enseñanza, que calificaríamos de perfil académico bajo -en contraposición a la que en los tiempos posteriores a la guerra impartirían profesores de música (pianistas y organistas)- pudo estar sujeta, en algunos casos, a determinadas contraprestaciones suplementarias como la compra del acordeón (Fig. 252A y B)¹⁹¹⁰. Sabemos que Celestino Rodríguez, además de enseñar directamente con el instrumento delante del alumno, se ayudaba de un guión musical como soporte para la transmisión de sus conocimientos. Tras muchas insistencias, en la entrevista que le hicimos en Artxanda el 15-VII-1984 pudimos atisbar una parte de estos materiales manuscritos que aún guardaba celosamente. En parecidos términos se había explayado en una entrevista que le había hecho un periodista en 1973: “¡Mire! (me enseña un manojo de partituras), son doscientas composiciones excelentes. Pues no pienso publicarlas. Aquí las guardo, sólo para mí y para mis hijos.”¹⁹¹¹

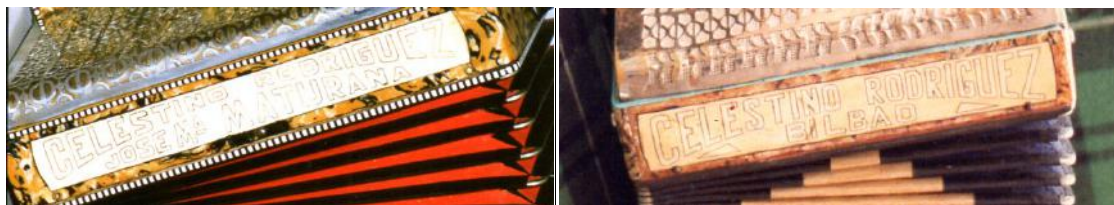


Fig. 252

Las piezas que nutrían gran parte del repertorio de los acordeonistas de Arratia -y el único en bastantes de ellos- eran las de baile a lo suelto, como jotas, *porrusaldas* y *biribilketas*. Sólo algunos de los más hábiles supieron adaptar a sus instrumentos bisonoros o mixtos algunos vales sencillos, pasodobles, chotis o canciones de moda como cuplés o extractos de zarzuelas. Estos últimos aires de "baile al agarrao" fueron más que suficientes para colmar las ansias transgresoras en la sociedad rural de Arratia de la década de los años veinte y treinta que, como ya hemos analizado sumariamente, escrutaba y censuraba cualquier posible alteración de sus presupuestos conservadores.

Sin embargo, los acordeonistas que se atrevieron con el modelo cromático ya se habían ejercitado en los rudimentos de la notación musical generalmente de la mano del organista del pueblo. Para ellos, asumir estas piezas de baile al agarrado que otros interpretaban con los modelos bisonoros no supuso serias dificultades por su poca complicación melódica y armónica. Gracias a la utilización de guiones musicales extractados de piezas de bandas de música y ayudados por algún rudimentario método para ejercitarse en la técnica acordeonística, su repertorio se amplió considerablemente en estos géneros. Desgraciadamente, sólo hemos llegado a recuperar muy parcialmente

¹⁹¹⁰- Por los datos que manejamos, parece que los hermanos Juan y Celestino Rodríguez de Bilbao fueron los precursores de estas transacciones en nuestro entorno más cercano cuya prueba ha permanecido en forma de grafías y logotipos sobre los mismos acordeones como se puede comprobar en el listado de ejemplares y en una denuncia por carencia de licencia. Esta práctica comercial sumergida, que supuso una nada desestimable fuente de ingresos para muchos acordeonistas -ya que podía superar con creces a los provenientes de la actividad académica- se ha perpetuado hasta la saciedad. Estuvo en boga entre los dedicados a la enseñanza de los modelos grandes y luego creó escuela entre los *trikitilaris* desde los años ochenta. Por supuesto, se da también entre los profesionales de otros instrumentos, violines, flautistas, etc.

¹⁹¹¹- ROLDAN, “¡Un millón de pesetas a quién supere a este hombre!”, *La Gaceta del Norte* (24-I-1973).

el repertorio del ya mencionado Juan Ipiñazar de Areatza, quien gustaba tocar este tipo de música. Entre sus papeles había piezas manuscritas con una caligrafía musical muy cuidada, regalo de un director de Banda de música conocido suyo de Santurtzi o Portugalete de quien, setenta años más tarde, no recordaba el nombre. Las piezas que hemos podido reconocer son: “Bajo los techos [puentes] de Paris” (Vals), “Pilarica” (Jota), Dos Valses sin nombre, “Las faldas nº 7” (Pasodoble de “Las Cigarreras”) y “Sierra española” (Pasodoble); también disponía del “Método completo teórico-práctico de Acordeón” de Antonio López Almagro.¹⁹¹²

No poseemos testimonios sonoros con los que hacernos una idea sobre cómo sonarían sonar estas melodías en las manos e instrumentos de estos acordeonistas arratianos. Sólo de contados personajes del intervalo temporal comprendido en esta investigación local nos ha llegado algún registro sonoro y ninguno anterior a 1970. En estos materiales, tanto los que están editados como los que aún permanecen inéditos, se recogen, casi exclusivamente, repertorios de baile a lo suelto, excepción hecha del pasodoble “La cruz de mayo” anteriormente comentado.

5.5.3.6. Resumen de este período

El año de 1920 dio paso a un periodo de consolidación generalizada del acordeón en el Valle de Arratia. No parece desatinado pensar que la asunción del papel de instrumento amenizador de las romerías con el estatus de instrumento apadrinado por el Municipio favoreciera su aceptación entre ciertas capas de la población que aún se resistían a los cambios por inercia. Durante la década de los años veinte, los acordeonistas, con una autoestima crecida por el éxito de sus interpretaciones y conscientes de sus nuevas posibilidades de mercado, peleaban por lograr una de esas plazas anuales de músico estable. En cuestiones de pasillo se diferenciaban de los tamborileros en su bisoñez en los tratos con la administración y en la toma de posición individual de su conquista del terreno romeril.

De hecho, el paralelismo entre las actitudes de ambos tipos de profesional de la música de lo que nos habla es de un fenómeno general, propio de la década de los años 20: el aumento del consumo de música y la capacidad creciente del mercado para institucionalizar a sus profesionales. Todo lo cual llevó, casi imperceptiblemente, tanto a estandarizar las formas de diversión y baile de la población, como a codificar el acceso a la profesión y al mercado.

En los municipios en donde las plazas oficiales aún no se habían constituido, los acordeonistas competían abiertamente y sin pudor con dulzaineros y otros instrumentos amenizadores, a pesar de que a su alrededor se articulaban una y otra vez los corros de pago por secuencia de bailes mientras que con tamborileros oficiales y bandas de música el baile era gratuito. Entre 1920 y 1930 se generalizó, también en casi todos los

¹⁹¹²- LOPEZ ALMAGRO, Antonio: *Método completo teórico-práctico de Acordeón*. Unión Musical Española (Antes Casa Dotesio), Madrid, s.a. La primera edición de este método se efectuó en Madrid por Romero y Andía hacia 1876, pero el ejemplar que poseía Ipiñazar es una reedición mucho más tardía que 1915. Para conocer más sobre el músico, compositor y pedagogo Antonio López Almagro (Murcia, 1839-1904), puede consultarse Biblioteca Nacional de Madrid. M-175-2, PLIEGO DE ANDRES, Víctor: *Antonio López Almagro, catedrático de Harmonium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación* [Trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1986-87.

municipios de Arratia, la romería dominical constreñida hasta entonces a las fiestas patronales. Evidentemente, la autoridad estaba actuando con una política intervencionista como, por otra parte, ya era tradicional en el País Vasco donde la legislación en esta materia se remonta muy atrás.

Por lo general, tanto en fiestas patronales como en romerías dominicales o de ermita, los tiempos de ejecución reservados a los instrumentos amenizadores estaban limitados a los que los tamborileros municipales tuvieran a bien dejar libres, y su estatus, en cuanto a organización económica, estaba sujeto a variaciones según lugar y fecha, como veremos detenidamente más adelante. Sobre todo en fiestas patronales se comenzaba a asignar espacios físicos concretos para que acordeonistas y dulzaineros interpretaran (la plaza de arriba o “Plaza de Alfonso XIII” en el caso de Igorre, o la plaza de “*Elizalde*” en Areatza), diferenciándolos de los correspondientes a Bandas de música con su kiosco específico. En otros, la menguada topografía urbana de la población impedía que se instaurase aquella diferenciación (Arantzazu, Dima, Zeanuri y Zeberio) y en ese *totum revolutum*, la normativa municipal preferencia a Bandas, orquestinas y tamborileros sobre acordeones y dulzainas en lo que respecta a la regulación del espacio físico para la práctica musical.

Según avanzó la segunda década del siglo XX, fueron disminuyendo los contratos a bandas de música y dulzaineros siendo suplantados por los acordeonistas pero sin que los tamborileros sufrieran menoscabo de estatus hasta el quinquenio 1931-36 que repuntan en apreciación oficial gracias a la ideología nacionalista. Podemos aventurar, pues, que el acordeonista no sólo se introdujo en el terreno de la romería popular o del baile dominical, sino que, una vez logrado este objetivo, también consiguió desplazar fuera a los anteriores usufructuarios de esta función. Teniendo en cuenta que los acordeonistas lograron este desplazamiento más o menos en una década, hay que convenir que su éxito fue fulgurante.

Por el contrario, al comenzar los años treinta, se asistió a un retraimiento del mercado musical por influjo del periodo de depresión económica e inestabilidad social que acompañó al fin de la dictadura de Primo de Ribera, a la caída de la monarquía de Alfonso XIII y la instauración de la República, y al profundo impacto de las derrotas de la guerra del norte de África¹⁹¹³. Todas estas convulsiones derivaron en un aumento de la delincuencia que afectó a todo el Estado, incluido el Valle de Arratia (Es sintomática de las derivaciones que provocaron esta situación de inestabilidad el que tras reiteradas peticiones a la superioridad, el alguacil de Igorre consiguiera permiso para portar armas de fuego en razón de diversos asaltos que habían tenido lugar en el Municipio).

Es interesante apuntar que la correlación de fuerzas políticas surgidas de las elecciones de 1931 consecuencia de la proclamación de la IIª República Española, auparon al nacionalismo vasco como fuerza mayoritaria en Arratia. Los efectos involucionistas que, en nuestra opinión, conllevó este alineamiento en recortes en el baile y repertorios

¹⁹¹³ - Fue tal el influjo de las enormes pérdidas humanas que supuso ese desastre, que incluso en algunos de los Libros de Actas de los pequeños Ayuntamientos arratianos se hicieron eco del mismo y emitieron comunicados solidarios haciendo causa común con el Gobierno de Madrid (Apuntamos que esos comunicados solían venir “propuestos” desde el Gobierno).

de acordeón han sido analizados en los precedentes casos de Dima y Zeanuri¹⁹¹⁴. Sin embargo, un análisis más global nos ofrece otros aspectos reveladores:

- La normativa dirimida desde las instancias municipales reflejaba una agenda política elaborada en conciliábulos lejanos al Valle de Arratia. Estas disposiciones sesgaban y asumían como asuntos de la jurisdicción municipal competencias referentes a los bailes públicos sobre los que no se habían atrevido a intervenir los ayuntamientos arratianos en 1914 cuando les conminó a tomar postura el “Alegato contra los bailes” enviado desde el Arciprestazgo de Arratia, del que ya se habló. En lo concerniente a la prohibición de bailar vales, pasodobles, y piezas del género “al agarrao”, o que se prohibiera tocar el acordeón y la interpretación de músicas “no vascas”, tales normativas se entrometían en los espacios de las libertades individuales recientemente aireadas en la Constitución y una vuelta a actitudes coercitivas del pasado.

- Los condicionantes anteriores provocaron, en la práctica, un recorte del espacio musical para el acordeón en la década de los años treinta. Efectivamente, los jóvenes *txistularis* surgidos de la "Academia de Chistu" creada en Igorre y de las clases subvencionadas por el Municipio, impartidas por el tamborilero Ibargutxi en Zeanuri, comenzaron a amenizar las romerías dominicales en sus pueblos respectivos. En la documentación municipal que lo atestigua consta que Ayuntamientos como el de Igorre contrataron a pandereteras y *albokaris* de Artea para la amenización de las romerías de las fiestas patronales de 1932. Es muy probable que para esta circunstancia confluyera la presunción de que esa agrupación musical poseía *label* racial, ya que iban de la mano del Grupo *Ezpatadantzari* del *Batzoki* de la localidad.¹⁹¹⁵

Al recorte del tiempo de interpretación con acordeón se añadió (en Artea y Areatza) la explicitación de su situación subsidiaria respecto del tamboril. Sin duda, la nueva configuración de la esfera política, y su mayor visibilidad en la vida social, marcaron una contracción de la posición del acordeón en su actividad dominical. Aún así y todo, durante los años treinta la contratación de acordeonistas en casi todos los Ayuntamientos arratianos para la animación de las romerías domingueras fue práctica habitual. Eso sí, con las limitaciones mencionadas referentes a los tiempos de ejecución y turnos, a los repertorios de baile a lo suelto y a que los acordeonistas no debían de estar acompañados por otros instrumentos que era una prohibición implícita al *jazban*.

Si comparamos lo que sucede en Arratia con el desenvolvimiento del acordeón en el resto del País Vasco en este periodo, ha de señalarse un cierto retardo en lo que se refiere a las novedades en la amenización de las romerías. Claro exponente de esta ralentización es la tímida representación que los intérpretes de los modelos cromáticos nativos del Valle tuvieron en las romerías ya que en este mismo momento, en otros lugares del País como Bergara, Donostia o Irún, venían convocándose concursos en los que competían los acordeonistas más punteros y en los que los modelos grandes eran sus representantes más destacados y los que desataban más entusiasmos.

¹⁹¹⁴- AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 2-VII-1933; y AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 19-IV-1931.

¹⁹¹⁵- Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, (1925/1932), Sesión 10-IX-1932.

En otro orden de cosas, y debido al estado actual de nuestras investigaciones, no poseemos datos suficientes como para hacer una comparación mínimamente rigurosa en lo que se refiere a las convocatorias y concesiones de subastas de plaza para músico amenizador de las romerías con otras zonas del País Vasco. Es decir, por ahora no podemos aseverar que aquella primera licitación de plaza en Arratia, que se dio en el Ayuntamiento de Areatza en 1919, esté en consonancia con los usos que se estuvieran preconizando en otros Ayuntamientos tanto de un entorno próximo como lejano. Este es otro aspecto sobre el que tendremos que profundizar en posteriores investigaciones.

5.5.4. Desde 1937 en adelante

Dado que los fenómenos sociales rara vez frenan sus inercias abrupta y definitivamente a pesar de bruscas interrupciones (como supuso para Arratia el paso del frente de la guerra civil), no queríamos cerrar nuestro recorrido por la historia del acordeón sin mencionar, cuando menos someramente, el nuevo horizonte en que hubo de desenvolverse el entorno del acordeón a partir de 1937. Evidentemente, la dictadura de Franco supuso un cambio muy drástico para el instrumento en los años inmediatos de posguerra que posteriores estudios podrían revelar y evaluar.

Obviamente, en los territorios que manu belli pasaban al poder del ejército del general Franco, dejaban de tener vigencia las prerrogativas de la República Española y del Gobierno de Euskadi. En el Valle de Arratia, el paso del frente de guerra provocó el consecuente cambio de poderes municipales y, en algún caso, también depuraciones eclesiásticas. En este mismo sentido, las nuevas corporaciones reajustaron todo lo concerniente a la articulación de la fiesta a ensalzar la representación de su victoria y, más tarde, hacia unos parámetros retrógrados de acartonamiento que nos retrotraen a usos de más de treinta años atrás. Un extracto conservado del programa de fiestas de Dima del año 1938 nos habla de las iniciativas propuestas para ese año en el Municipio:

“Funciones religiosas. Conferencia sobre los asuntos de actualidad. Bautizo de calles con los nombres de Franco, Mola, Marcelino Oreja, Veintitrés de Mayo, Plaza de Zamacola, con desfiles y cante de himnos por los Flechas y Pelayos y las Milicias de 2ª línea. Banquete y recepción en las Casas Consistoriales a los padres de los muertos. La moderna Banda de música de Durango amenizará estos actos con notables piezas de su repertorio pero, en atención a las circunstancias por que atravesamos, no se permitirá ningún baile y los establecimientos públicos se cerrarán a la hora de costumbre.”¹⁹¹⁶

Aunque el Ayuntamiento de Zeberio reprodujo para sus fiestas de ese año un programa parecido pero sin Banda de música, es llamativo que la situación con respecto al acordeón allí se normalizara en tan poco tiempo, ya que a finales de 1941 volvió a convocarse de nuevo la plaza de acordeonista para todo el año 1942¹⁹¹⁷. No obstante, esta no fue la práctica común para el resto de Arratia. Los Ayuntamientos del Valle bajo

¹⁹¹⁶ - Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D-5. "Programa de Fiestas conmemorativas de la liberación de Dima ,15-V-1938, IIº Año Triunfal."

¹⁹¹⁷ - Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta de fiestas D-5 (1927-1958), Expediente snº, de 1941, " Pliego de condiciones para subasta pública de la plaza de acordeonista y Acta de la misma para el año 1942.

la estricta férula del reforzado Arciprestazgo de Arratia mantuvieron en suspenso durante largo tiempo muchas de las iniciativas anteriores a la guerra en materia de animación de las romerías en un requiebro forzado. La postura del Arciprestazgo en extremo severa en el tema de los bailes públicos, llevó a que muchos acordeonistas abandonaran esa actividad pública y se olvidaran del instrumento. Hubo otros como Arandía (Fig. 253) o Bernaola que fueron purgados “musicalmente hablando” por sus vinculaciones afectivas con el nacionalismo, y obligados al silencio durante los siguientes veinte años. También hubo acordeonistas que, enrolados en los ejércitos contendientes, resultaron muertos en el frente. Todo esto supuso necesariamente un cambio radical en el panorama relativo al instrumento.



Fig. 253

A continuación, transcribimos un ilustrativo y largo despacho del Arciprestazo de Arratia de 1939 que habría de ser entendido como rigurosamente vinculante:

“Sr. Alcalde del Ilustre Ayuntamiento de Villaro: Aproximándose ya, con la terminación de la horrorosa guerra que contra los enemigos del Orden, de la Patria y de la Religión hemos padecido, días y tiempos de regocijo en que los pueblos acostumbran celebrar con festejos y divertimientos que sirvan de solaz y esparcimiento, especialmente de la gente joven; como padre y maestro que soy de mis queridos feligreses, de cuyas almas deberé dar cuenta al Juez Supremo, y como delegado de la Autoridad Eclesiástica en el distrito de este Arciprestazgo de Villaro, no puedo menos de preocuparme del bienestar material y espiritual de la porción confiada a mi cuidado.

Para nadie es un secreto que la juventud de nuestros días se halla bastante relajada en materia de costumbres y moralidad, a consecuencia de las enormes propagandas pornográficas y subversivas que en su derredor han tenido lugar en los últimos tiempos de dominación rojo-separatista y en los siete años de República laica en que agentes asalariados recorrían los pueblos con el fin de corromper a la niñez y juventud de ambos sexos, sembrando en ellos ideas erróneas y vicios perniciosos que no podrán ser extirpados sino con una labor educadora constante y profunda de varios años.

Así lo han reconocido el invicto Caudillo, Jefe del Estado Español, que Dios guarde, y el gobierno nacional en repetidas ocasiones y en documentos y mensajes públicos, y han acudido a las jerarquías eclesiásticas en busca de

cooperación para emprender desde luego una campaña moralizadora que en varios puntos de España está dando muy buenos resultados.

Uno de los escollos que hemos de hallar en esta empresa será, en los pueblos de Arratia, el de los bailes públicos que no sólo en los tiempos de crudo laicismo sino durante largos años de liberalismo afrancesado, han sido considerados por ciertos Alcaldes como cosa corriente y de buena ley aunque se faltase en ellos abiertamente a las leyes y normas de la moral, siendo así que la clase de bailes modernos que se practicaban se hallan severamente prohibidos hasta en países no católicos. Procedía esto generalmente de las villas cuyos Alcaldes eran nombrados por Gobernadores civiles de ideas liberales y exóticas que en materia de moralidad, salvo honrosas excepciones, no se preocuparon mucho de cumplir con sus sagradas obligaciones, que como se dice en el título 6º del Fuero Real de la España Católica: “La ley (de España) ama y enseña las cosas que son de Dios y es fuente de enseñanza e [todos con "e" en el original] muestra de derecho, e de justicia, e de ordenamiento, e de buenas costumbres, e guiamiento del Pueblo, e de su vida; e es también para los mancebos como para los viejos, e también para los de la ciudad como para los de fuera; y es guarda para el Rey e para sus pueblos”. Y en el título 5º, ley 4º. “Porque nuestro Sr. Jesucristo es Rey sobre todos los reyes, e los reyes por el reinar... y deste Rey habemos el nombre y de él tomamos el poder; de facer justicia en la tierra; ... y El es el señor sobre todos nosotros... nuestra voluntad es que no se amengüen ni se pierdan los derechos de la Santa Iglesia por mengua de nuestra justicia, más que crezcan cada día a servicio de Dios”.

Es de todo punto necesario que en lo sucesivo se proceda de otra forma. Por eso dice el Caudillo Franco en el Decreto nº 373 de I-X-1937: El ser auténtico e inmortal de España agonizaba desgarrado en la carne y en el espíritu por los dardos venenosos y extranjeros de una concepción atea y materialista de la vida... la Tradición de todo este ser y poder de España vuelve ahora para recobrar otra vez nuestro rumbo Imperial y Católico.”

Y en una Orden del Gobierno General del Estado, de 21-III-1937 se dice: “En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado, no puede desatenderse la que afecta a los espectáculos públicos, que tanta influencia tienen en la vida y costumbres de los pueblos... y exige la vigilancia precisa para que se desenvuelvan dentro de las normas patrióticas de cultura y moralidad.”

Por todo lo expresado, y no dudando que el Ilustre Ayuntamiento y demás autoridades locales desearán cooperar, como es justo, a la labor regeneradora que la Iglesia y el Estado están realizando en estos momentos históricos, cooperación que además nos reclama imperiosamente la sangre de los miles de caídos por la purificación de la España manchada, y seguro de que la mejor parte de los padres, madres y jóvenes sanos del pueblo aprobará tales decisiones aunque, tal vez, no falten algunos ignorantes, díscolos e insolventes que

censuren desfavorablemente, tengo a bien proponerles que convendría tomasen los siguientes acuerdos:

1º En adelante, siguiendo las tradiciones de la España de nuestros antepasados, no se consentirá en la plaza pública el Baile agarrado [sic] por su carácter exótico e indecoroso, reñido con las normas de la moral católica, la única moral que es admisible en una nación católica.

2º Para amenizar los festejos y dirigir los bailes considerados, por lo regular, como lícitos, no se admitirá otro instrumento que el clásico tamboril.

3º El tamboril callará en el toque de oración de la Iglesia parroquial, cesando entonces la diversión.

4º La ejecución del tamboril no comenzará en los días festivos hasta que terminen los divinos oficios de la Iglesia Parroquial.

Dándoles por ello las gracias anticipadas, tiene el gusto de ofrecerse de Vds. Capellán y servidor afectísimo en Cristo. Villaro, 28-IV-1939. Benito de Vizcarra, Arcipreste.”¹⁹¹⁸

Sentimos que en este punto pueda quedar enredado el sufrido lector en el suspense de lo que pudo sucederle al institucionalmente desafectado acordeón. De este nuevo panorama dejamos esbozados dos hechos constatados: por un lado, el rigor desaforado desatado en su contra y por otra, la ventana que se abría a la esperanza en el ya comentado caso del municipio de Zeberio con la reposición de la plaza de músico acordeonista en 1942. Finalmente diremos que interpretar desde nuestra óptica lo que ocurrió y cómo ocurrió en el mundo del acordeón de Arratia con posterioridad a 1937 excede a nuestros límites actuales y por ello solo podemos concluir con un posible “continuará”.

5.6. El entorno funcional del acordeón y del acordeonista en el Valle de Arratia

5.6.1. Introducción

Al acercarnos a la comprensión del cometido esencial del instrumento y de su música, es preciso que señalemos, en primer término, su absoluta vinculación con el espacio lúdico de la romería y su amenización, espacio compartido, a su vez, con otros músicos como tamborileros, dulzaineros, *albokaris* o con bandas de música. Sin embargo, algunos de estos últimos instrumentos se prodigaban por otros ámbitos, como el religioso o el de la representación civil institucional, de los que el acordeón ha permanecido ajeno. Esto tiene unas importantes consecuencias en cuanto se refiere a la imagen social del instrumento y a la aceptación social de sus intérpretes y aficionados.

Repasaremos a continuación esa diferencia de funciones y competencias que quedaron reservadas a otros instrumentos musicales, intentando desentrañar las razones de tal compartimentación. Así mismo, añadiremos que el aprendizaje del acordeón, sujeto a una cierta disciplina, requiere de un espacio privado e individual como paso conveniente para sus posteriores desarrollos. El itinerario que une esa esfera de lo

¹⁹¹⁸- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/18, 1922.

personal con el espacio de la romería puede detenerse en otras tantas estaciones intermedias como la familia, el grupo de relación de edad o cuadrilla, o el maestro o mentor, en las que los acordeonistas fueron construyendo sus servidumbres de uso y sus espacios de socialización. Un último apartado quedará reservado a lo estrictamente organológico, en el que indagaremos más levemente sobre los posibles condicionantes que el instrumento, desde su propia estructura constructiva, pudo imponer sobre la música que ejecutaba o sobre su influencia en el gusto de los oyentes.

Todo ello nos lleva a considerar un segundo extremo: el del cometido que tenía la música en la sociedad vasca rural de comienzos del siglo XX. Sin querer perdernos por estos derroteros obraremos por descarte. Parece evidente que el acordeón no penetró en los entornos religiosos; su ejecución no pretendía (y quizás tampoco podía) insuflar en el oyente un estado "espiritual", apabullarle o ayudarlo en su recogimiento. De parecida manera, la música que iba asimilando le impedía proyectarse más allá de la mera materialidad para servir de sostén representativo institucional como música ceremonial, militar o como eje sustentante de la danza ritual en cuanto a lo identitario respecta, muy enfocado entonces hacia lo institucional-foral. En donde sí creemos que se centraron las pretensiones de la música de acordeón -y en las que resultó operativo- fue en distraer y divertir al oyente, ocupado bien desde la escucha pasiva o bien, fundamental y mayormente, en vehicular el gusto por el movimiento y el reencuentro con la sensualidad del contacto codificado mediante la danza no ritual.

Teniendo en cuenta los anteriores condicionantes, desvelar para que sirvió o no el acordeón obliga a definir su entorno funcional en el Valle de Arratia. Entendemos como entorno funcional a las distintas ubicaciones o diferentes nichos a lo largo de la estructura del sistema social (institucional, interrelacional, individual y organológico), con sus áreas de interferencia y sociabilidad, en los que fue consolidando una posición. Estas ubicaciones, que no son rígidas ni permanentes en el tiempo, arrancan desde su inexistencia en el País Vasco hasta su aceptación social como instrumento y la consecución de un marco de actividad relativamente estable dentro de la sociabilidad del ocio. A lo largo de ese desarrollo el acordeón fue desplazándose y adecuándose por todos los niveles del sistema. Consideramos que alcanzó una cierta madurez en Arratia a mediados de los años veinte del siglo XX, estadio ya estudiado en profundidad y que caracterizaremos de manera sumaria en este apartado. Es irrefutable que al reconocer la peculiaridad intrínseca de los procesos humanos en cuanto a que son dinámicos, podrían extraerse otras conclusiones vinculadas al acordeón al ser analizado desde otras perspectivas, o si se hubieran tenido en cuenta lapsos temporales o espacios geográficos ajenos a los aquí elegidos.

5.6.2. El acordeón en los medios institucionales

Aunque ya se han menudeado a lo largo del texto principal numerosos comentarios sobre las relaciones entre el acordeón y las distintas instituciones arratianas, la municipal y la eclesiástica, en este apartado concluiremos con un comentario final respecto a ambas.

Con respecto a un instrumento que se fue volviendo cada vez más conspicuo, la Iglesia pasó de compartir el mismo desinterés que le habían mostrado las clases burguesas cuando abandonó sus salones en el último tercio del siglo XIX, a ser objeto de sus recelos cuando acabó en las manos de las clases subalternas, y a declararle la guerra abierta al proliferar por los espacios públicos de baile. Tratándose de un instrumento sin tradición anterior que para su aprendizaje no hacía falta pasar por la sacristía ni saberse el catecismo (como sí que se suponía que había sido necesario para tocar el armonio o el órgano dado que se aprendían mayormente en entornos de la Iglesia), y cuyos intérpretes solían permanecer ajenos a la música escrita, jamás pudo ser considerado, ni siquiera en sus inicios, como un instrumento comparable con otros tenidos en más alta estima por los eclesiásticos como los citados órganos y armonios. Esas malas relaciones fundacionales también descartaron al acordeón radicalmente de otros usos religiosos fuera del templo como procesiones, rogativas, entronizaciones de santos en ermitas o romerías de carácter específicamente religioso documentadas, por el contrario, con bandas de música, tamborileros, *albokas* y gaitas.¹⁹¹⁹

Si nos centramos en la institución municipal, podemos distinguir tres esferas de relación con la ciudadanía en las cuales toman parte los elementos sonoros. La primera de ellas, la que compromete a las funciones de representación municipal (Fig. 220); en Arratia era cometido de los tamborileros (salvo los casos puntuales de bandas de música municipales), cuya fidelidad, el pasado compartido y una tradición musical de cierta ilustración hacía impenetrable el camino para cualquier otro instrumento advenedizo y en las circunstancias que acabamos de comentar en el párrafo anterior.¹⁹²⁰

Otra consideración de peso es que la poca sonoridad de los acordeones en sus comienzos los descartó absolutamente de otra serie de servicios municipales que pudieran inmiscuir a la comunicación con la ciudadanía. Nos estamos refiriendo, sobre todo, a los que conciernen a la mensajería sonora, que quedaba cubierta en Arratia con campanas, trompetillas, redoblantes o pregoneros¹⁹²¹. El proceso de centurias que consolidó a los Ayuntamientos como entes de control y regulación de todos los ámbitos sociales incluidos los espacios de esparcimiento y de sociabilidad festiva, les confirió la obligación de ejecutar e imprimir su sello en ciertas competencias públicas. Este es el tercer campo por el que el Cabildo municipal, asumiendo sus responsabilidades en materia sonora, procuraba dotar a sus fiestas patronales de música, papel que cubría desde hacía tiempo el tamborilero municipal y, que podía ser acompañado, más recientemente, por una banda de música.

Como ya se dijo, el acordeón logró su plena aceptación en el entorno de las romerías tanto de fiestas patronales, en festividades de barrios y ermitas y en bailes dominicales. Es muy significativa su participación en celebraciones colectivas desarrolladas en espacios abiertos y fuera de los núcleos de población, o en períodos y lugares festivos en los que la autoridad quedaba algo más lejana o diluida.

¹⁹¹⁹ - BALEZTENA: (1944), p. 184.

¹⁹²⁰ - Sobre estas cuestiones pueden consultarse RODRIGUEZ SUSO: (1999), pp.23-32, y SANCHEZ EQUIZA: (2005), pp.242-249.

¹⁹²¹ - La figura del "redoblante" o pregonero es habitual en la documentación municipal de Arratia, y entre sus funciones asociadas de rigor estaba la de acompañar al tamborilero.

Durante los años veinte, la articulación de dichos espacios y tiempos festivos era gestionada por las respectivas Corporaciones municipales del Valle de Arratia bajo distintas sistemáticas. Concretamente, en 1925, municipios como Areatza, Artea, Igorre y Lemoa, convocaban anualmente las plazas de músico amenizador de romerías que eran cubiertas por acordeonistas o dulzaineros. En Arantzazu, Dima y Zeberio, aunque todavía en ese momento no se habían constituido dichas figuras, se celebraban romerías periódicas con esos mismos tipos de músicos.

Opinamos que el hecho de que el acordeón alcanzara el estatus necesario como para volverse un interlocutor válido para la perspectiva institucional, ya se ponderó suficientemente en otro lugar¹⁹²². Por el contrario, no hemos desarrollado las diferentes modalidades de regulación de la propiedad de plaza de músico amenizador de romería municipal. Las condiciones a que estaban sujetos estos cargos podían variar, no sólo entre ayuntamientos sino cada año en la misma población. Veamos esto con detalle.

5.6.2.1. La relación contractual con el acordeonista

Dos son las modalidades del régimen de propiedad de plaza más perfiladas que recoge la documentación municipal en el Valle de Arratia: el contrato directo bajo condiciones específicas, y el arrendamiento por subasta pública. En la primera el Alcalde en uso de sus competencias, decidía contactar con un músico, acordeonista o dulzainero, a quien se contrataba por un año, se le asignaba un montante y se le imponían unas condiciones determinadas que variaban ostensiblemente en función de los vaivenes de la oferta, la demanda de acordeonistas del momento y de la costumbre de amenización dominguera que hubiera en el ayuntamiento en cuestión. Como ejemplo de esas fluctuaciones de las que hablamos están las 75 Pesetas de asignación anual a Pedro Egia en Igorre en 1924 y las 325 Pesetas para Cándido Uribe en Areatza en 1929 (como comparación, diremos que el tamborilero Azcarate cobraba 35 Pesetas por romería en Zeberio en 1927). Podría considerarse que en Arratia unas asignaciones medias de referencia oscilarían entre las 125 Pesetas del intervalo 1920-1925, 150 Pesetas para 1925-1930, y 200 Pesetas entre 1930 y 1936, siempre considerando cantidades anuales.

La otra modalidad era la concesión anual mediante subasta pública. En su versión completa, se llevaba a efecto mediante pujas en sobre cerrado o, menos frecuentemente, mediante remate abierto hasta que una velilla se apagara. El máximo pujador se comprometía a tocar según un calendario propuesto, un horario concreto y otras condiciones a negociar con la corporación previo pago al secretario de la cantidad alzada en la subasta. El acordeonista que había previsto el balance de ingresos/gastos, recuperaba el dinero desembolsado más su pretendida ganancia mediante el cobro directo a las parejas de baile que se congregaban a su alrededor en las romerías.

Este sistema, que se llevó a rajatabla desde comienzo de los años cuarenta por presión de la competencia, gozó de una versión más edulcorada en los municipios de Igorre y Zeberio los veinte años anteriores. Los representantes municipales, ante la inseguridad de que se quedaran sin amenizador, negociaban para que éstos pagaran una cantidad al

¹⁹²² - Puede consultarse ut supra 3.5.3.2. Fuentes literarias: la constitución de las plazas en exclusiva.

Ayuntamiento (anual en el caso de Igorre, o 5 Pesetas del año 1931 por romería en el caso de Zeberio) y, a cambio, cedían la exclusividad de la plaza e imponían el precio por toque de baile (5 o 10 céntimos de Peseta). Entre la subasta y el contrato directo había otras posibilidades intermedias. No era extraño que el Ayuntamiento, fuera por no querer comprometerse excesivamente en la contrata de un músico en el que no depositaba plenamente su confianza, o fuera porque no estuviera interesado en disponer eventualmente del montante de dinero necesario, decidía subvencionar una cantidad por cada romería (normalmente 5 Pesetas) y así se aseguraba un amenizador en exclusiva.

En realidad, también al músico lo que le interesaba especialmente era la exclusividad por un doble motivo: porque de esa manera los rendimientos del baile no había que compartirlos, y segundo, porque podía entenderse como una deferencia y reconocimiento a su calidad musical. Evidentemente, ninguna de estas modalidades podía colmar las expectativas económicas del músico ya que, resultaban a todas luces insuficientes. El quid de la cuestión estaba en poder negociar el precio más favorable en cada caso por baile o toque en función de la figura bajo la que se estuviera amparado.

La documentación municipal confirma que la vinculación anual con el puesto podía no llegarse a completar. Unas veces el incumplimiento del plazo de año se debía a motivos derivados de la parte contratada que encontraba unas condiciones mejores en otro lugar. Hubo veces en que al ayuntamiento dejó de interesarle el contratado y le cesó porque prefería a un acordeonista local que había quedado disponible en un momento dado bien por motivos de amiguismo, bien por sentirlo más controlable bajo su férula.

También se constatan vacíos documentales de romerías en un Ayuntamiento que ha disfrutado varios años con esa figura en la práctica porque no las hubo. Sugerimos como razón posible praxis municipales descuidadas; son clásicos los olvidos del secretario o cabildos que tratan de corregir alguna negligencia apuntalando en el puesto a los músicos que ya llevan varios meses haciendo esas labores mediante el tradicional cobro en los corros libres (es decir, como se había hecho antaño sin legalizar su situación quizás porque en algún momento llegaron a determinado acuerdo verbal con un representante municipal o porque repetían automáticamente desde el año anterior). No siempre es ésta la decisión adoptada porque tampoco es extraño que confirmen en el puesto a un nuevo amenizador liquidando el compromiso pecuniario pendiente - derivado de aquellas pretendidas conversaciones- con los que venían haciéndolo de manera informal. Para finalizar, algunas veces más, lo que queda patente en cuanto a lo que compete a estas romerías domingueras es, simplemente, cierta desidia municipal -sujeta a las diferentes sensibilidades de los munícipes-, y que los Libros de Actas explicitan con frases como “las pocas romerías que tienen lugar en el pueblo” o “hace años que no se celebran romerías”.

5.6.2.2. Otras condiciones del acordeonista: horarios y sistemas de cobro

A pesar de esos matices de bulto que distinguen las diversas modalidades de relación contractual ayuntamiento/músico amenizador, hay una batería de condiciones comunes que afectan a todos los tipos de contrato. Efectivamente, desde que se implantó el sistema de plaza, las documentaciones de los distintos ayuntamientos repitieron un

modelo con muy pocas variaciones que afectaban a distintos aspectos de la praxis musical del amenizador y tenían que ver con su estatus, su horario y calendario, las cantidades a percibir tanto del patrocinador (si era el caso), como de los danzantes, y de las obligaciones con respecto a la contratación de otros músicos en fiestas patronales.

Como viene comentándose, la primera de estas condiciones, origen y motivo en gran medida de la creación de esta figura, fue la exclusividad. Con ella el músico quedaba priorizado sobre los demás en la plaza entre los de su clase (acordeonistas y dulzaineros). Ello no quería decir que fuera el único músico presente en el espacio de baile público. Allí estaría interpretando, también, el tamborilero municipal como representante de la autoridad en lo musical, bajo cuyas órdenes debería acomodarse en la distribución de los tiempos y lugares de toque el acordeonista. Generalmente, la condición de exclusividad quedaba revocada en fiestas patronales, cláusula que se hacía constar y figuraba a la hora de cerrar el acuerdo.

Con respecto al calendario, el acordeonista se comprometía a tocar todos los domingos y festivos del año, con excepción hecha de los del tiempo cuaresmal (esta condición se repite absolutamente siempre). Limitaba el horario de comienzo la salida de los oficios religiosos de la tarde y finalizaba con el toque de campana de Ánimas¹⁹²³. Como ejemplos transcribimos dos citas de Areatza y Artea:

“4º El Sr. Uribarri comenzará a amenizar las romerías durante los meses de octubre a abril inclusive, a las cuatro de la tarde; en el resto del año a las cuatro y media.

5º Cesará su actuación en cada romería una vez que el tamboril haya tocado la pieza de terminación....

7º No podrá permanecer sin tocar más de cinco minutos durante el espacio o silencio de la Banda de música o el tamboril, y cada bailable completo durará por lo menos diez minutos.”¹⁹²⁴

"No había mucho tiempo para bailar, ya que las obligaciones religiosas eran éstas: comunión general; luego la misa mayor, y luego, a las 4 de la tarde, se celebraba el rosario. Tras ello, comenzaba la romería... Al atardecer, había que volver a casa. Cuando comenzaba a oscurecer, se tocaban las campanas (*aimaritan*, *arimenak*) y todos debían ir a sus casas.”¹⁹²⁵

El cobrador o cobradora, era una persona asociada con el músico a quien podía acompañarle con el toque de pandereta o caja redoblante. Como cobrador tenía una función completamente definida: recaudar de los danzantes la cuota por ciclo de bailes o *dantzaldi*. Los bailarines se concentraban en corro en torno o delante del músico, y la persona cobradora solía tener unas ristras de billetes *-txartel*, en vasco- que iba canjeando por dinero a los bailarines y con los que justificaban haber cotizado en la ronda. Si hemos de creer a las fuentes orales, eran los varones quienes solían pagar, ya

¹⁹²³ - Decían en Zeberio: “*Abemaietarako etxera gero el!*” (“Luego de vuelta en casa para [cuando toquen las campanadas de] las Ave Marías!”), en ETXEBARRIA AYESTA: (2001), p.94. Traducción del presente autor.

¹⁹²⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, 1922.

¹⁹²⁵ - Testimonios recogidos a Alberto Zuloaga de Areatza y a León Bilbao de Artea, en GOJENOLA: (2004), p.142.

que las convenciones sociales (y probablemente un mayor manejo de dinerario) obligaba a que fueran ellos quienes sacaran a bailar a las chicas. Ciertamente, la situación no estaba exenta de picaresca y de comportamientos inadecuados, y, por eso, esas mismas fuentes orales relataban que había acordeonistas bastante displicentes en su ejercicio musical, ya que estaban más atentos a que nadie se escapara sin pagar que a la pieza que estaban tocando de ahí el famoso grito de: "*Kobreik*" .

Cada ciclo de bailes, que venía a durar un mínimo de diez minutos, incorporaba una *martxa*, una jota, un puerro y otra *martxa* de salida. Si la autoridad permitía el baile al agarrado, se sustituía la jota por un pasodoble, vals, chotis, u otra pieza de esos géneros. La documentación municipal más antigua que hemos localizado en Arratia en la que aparece registrado el precio por baile data de 1918, y la cantidad a cotizar son "los 5 céntimos acostumbrados" (5 céntimos de Peseta) en una actuación del dulzainero Gregorio Etxebarria en Areatza¹⁹²⁶. La inflación, siempre animosa compañera de los procesos económicos, afectó con el tiempo al precio del ciclo de bailes y, antes de arribar a 1930, ya comenzaban a cotizarse por cada baile 10 céntimos de Peseta, como aduce la documentación municipal de distintos lugares (Areatza en 1928, Zeberio en 1931). Este precio no fue superado en ningún caso hasta después de la guerra.

Por otro lado, la romería de plaza en un municipio durante las fiestas patronales representó, a menudo, uno de los momentos más expuestos para que el cabildo municipal ganara o perdiera lustre social. Es por ello que, frecuentemente, en los contratos del tamborilero municipal y/o del músico que amenizaran las romerías de todo el año, estuvieran plasmadas unas condiciones explícitas sobre esas fiestas mayores en las que confluían intereses complementarios. También es reiterativo que la corporación se reservara el derecho a programar en fiestas, además de los músicos de número, una actuación musical especial de su interés para esos días. Hay veces en que la gestión de estos contratos recaía en el músico amenizador y que si lo leyéramos en clave de competencia, concluiríamos que era echar piedras sobre el propio tejado. El contrato cerrado en 1916 entre el Ayuntamiento de Areatza y el dulzainero Gregorio Echevarria es ejemplar en este sentido:

“2º Conceder al músico como complemento de la retribución señalada y como tocador, el derecho exclusivo para animar la Plaza de la Villa los domingos y días de fiesta, con exclusión de todo otro elemento músico y con la sola excepción del tamborilero municipal y la Banda de música que por San Bartolomé y Cofradías contratará el Municipio.

3º Imponer a dicho dulzainero la obligación de dotar esta la Plaza pública durante las fiestas de San Bartolomé y Cofradías de otros dos corros de baile además del suyo.

Y 4º Concederle el derecho de concurrir los días de Santa Marina, Santiago, San Pedro... [a las romerías de los pueblos vecinos].”¹⁹²⁷

¹⁹²⁶ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916.

¹⁹²⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/8, 1916.

Tras la lectura de este texto, que se repite con ligeras variantes en otras contrataciones, queda clara la voluntad de dispensar a los músicos locales de tocar los días de fiestas patronales de los pueblos próximos por razones diplomáticas de buena vecindad, entre otras. Otras veces, es el propio músico el que exponía sus necesidades sobre este mismo punto, quizás porque ya había tejido un circuito estable apalabrado y quería asegurárselo de antemano. Presentamos el extracto de otro contrato también en Areatza, pero esta vez con el dulzainero Antonio Iruarrizaga:

“Ruego a Vd. se digne conceder el oportuno permiso para tocar en todo el año próximo venidero de 1921, empezando el día primero del próximo enero, exceptuando los festivos que a continuación expongo: Día 15 de Agosto, romería y su repetición en Igorre; 28 y 29 de Junio y su repetición; romerías de Dima, 8 de Setiembre; romería de Castillo- Elejabeitia, a menos que resulte con la romería de esta villa, en cuyo caso asistirá a la de esta población.”¹⁹²⁸

Con todo, esta vinculación del acordeón con los medios institucionales, y especialmente municipales, no le condujo nunca hasta el punto al que había llegado el tamboril: su posición jamás alcanzó el régimen de asalariado ni el de representar oficialmente al Cabildo municipal.

5.6.2.3. Los impuestos y la aritmética de la romería

Hacia 1920, estar al servicio del municipio como músico de plaza conllevaba ciertas obligaciones inexcusables. En el momento de entrar dentro de esa órbita, el Ayuntamiento, para no entrar en contradicción, debía exigir al acordeonista o dulzainero estar al corriente de los pagos correspondientes a los impuestos que gravaban su actividad, los municipales y los de rango superior. En cambio, si los acordeonistas pululaban por las romerías de fiestas o de ermitas para sacarse unas Pesetas o duros, podían tener la suerte de que sólo les exigieran el impuesto municipal o ninguno. En el caso de que la autoridad se excediera en su celo requiriéndoles impuestos de rango superior que no estaban dispuestos a costear, estaba en su mano el plegar el instrumento y largarse. Debido a esto, la cantidad que un Ayuntamiento ofertaba a un músico amenizador -que en nuestra opinión podría conceptuarse como “gancho”- tenía que ser de suficiente entidad como para que unida a la recaudación que el músico presumía hacer en la romería, justificara y le animara a aceptar el puesto. Una vez más echamos mano de la documentación municipal, en este caso la de Artea de 1927, y exponemos el siguiente acuerdo por ser ilustrativo de lo que venimos comentando:

“[El Ayuntamiento] acuerda subvencionar a D. Pedro Egia la cantidad de 50 Pesetas por amenizar las romerías de esta Anteiglesia en la plaza pública las tardes de los domingos y días festivos del corriente año.”

Que tres meses más tarde recomponen y nuevamente deciden:

“Elevar a 100 Pesetas (de 50 que tiene señalada) la cuota del acordeonista que ameniza la romería en la plaza de esta Anteiglesia, con motivo de que en la

¹⁹²⁸- AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, Pliego nº 2, 1922.

actualidad tienen que satisfacer al tesoro provincial 150 Pesetas anuales que no hacían hasta ahora.”¹⁹²⁹

Este impuesto que procede de instancias supramunicipales es lo que las fuentes orales traducían como “patente”, y que podríamos considerar como un antecedente de la más moderna Licencia de Actividades Económicas. A lo largo del trabajo de campo por Arratia y Bizkaia, la “patente” o “matrícula” fue mencionada innumerables veces sin que consiguiéramos que los acordeonistas concretaran más sobre la naturaleza de la misma. Pero eso sí, era enarbolada a la hora de manifestar seriedad o profesionalidad en comparación con algún otro de la competencia: “Nosotros teníamos patente.”¹⁹³⁰

A finales de 1908, el Artículo 69 del Reglamento general del timbre del Estado posibilitó la implantación del Impuesto sobre los Espectáculos públicos. Su recaudación corría a cargo de las Diputaciones y gravaba a particulares y entidades con un 10% sobre el importe total de las entradas vendidas (a sumar al 5% que algunos Ayuntamientos como el de Bilbao ya imponían¹⁹³¹). Con el transcurrir de los años, su instauración ejecutiva fue extendiéndose progresivamente desde la capital (en donde ya afectaba a la empresa del Teatro Arriaga o a la del Baile de los jardines Campos Elíseos) hasta los confines del territorio. Hemos comprobado como al generalizarse este impuesto afectó a todo tipo de “espectáculos” públicos, desde una apuesta con lucha de carneros en Zeanuri hasta un cinematógrafo en Lanestosa, o un partido de cesta-punta en Markina. Desgraciadamente, salvo casos aislados, la documentación sobre estos particulares no pormenoriza los sujetos concretos obligados al pago y, como quienes ejercían de oficinas ejecutivas de recaudación eran los Ayuntamientos y solamente volcaban el montante total anual de la recaudación a los estadillos de la Diputación, no hemos podido desglosar, por ahora, el listado concreto de los acordeonistas “patentados”.¹⁹³²

Sin embargo, la cita anterior no es la primicia del pago de impuestos en Arratia por hacer música, ya que está documentada con anterioridad en el Ayuntamiento de Areatza en 1919. Efectivamente, en un expediente de ese año, en la propuesta de contrato que el acordeonista Cándido Uribarri elevaba a la superioridad constaba como condición primera para officiar en su plaza que: “el precio de la contrata será de doscientas Pesetas anuales y la matrícula a cargo del Ayuntamiento”¹⁹³³. No deja de ser sospechoso que el caché que Uribarri demandaba ese año o las 400 Pesetas que exigía para ser contratado de nuevo en 1929¹⁹³⁴, fueran inusualmente altos con respecto a la media. Creemos ver en ello una especial preocupación de este acordeonista por ofrecer una situación regularizada a este nivel que muchos otros descuidaban.

Si ya de natural el pago de impuestos genera resistencias, aún son más comprensibles en el caso de Arratia ya que, por lo que respecta a estos pagos o tarifas periódicas, ha de

¹⁹²⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Artea. Libro de Actas nº 82/1, Sesiones 26-II-1927 y 21-V-1927.

¹⁹³⁰ - Entrevista a Joakin Goti en euskera en Zeberio, VI-1984.

¹⁹³¹ - AHDB. Fondo Diputación, Arbitrios provinciales, Impuestos Especiales, Espectáculos públicos. Caja 569, Informe 401 del 16-XII-1908.

¹⁹³² - AHDB. Fondo Diputación, Arbitrios provinciales, Impuestos Especiales, Espectáculos públicos. Cajas 569-641.

¹⁹³³ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, pliego nº 6, 1922.

¹⁹³⁴ - AHDB. Fondo Municipal, Areatza. 100/7, pliego nº 7, 1922.

recordarse que allí era entonces algo muy novedoso. El suministro de agua y luz domiciliaria en el casco urbano de los pueblos se produjo a partir de 1910 (y no de manera universal); en parecidas fechas eran los Ayuntamientos los encargados de la expedición de matrículas para los vehículos de motor en los años veinte; el canon por posesión de un aparato de radio fue posterior a 1930, y el cobro de un impuesto por el uso de carros de tiro animal en 1933 casi hizo que retornara una nueva machinada.

El repaso concienzudo de las documentaciones municipales arratianas entre 1900 y 1936 destila una conclusión meridiana: los sucesivos cabildos municipales se resentían entrampados en un endeudamiento progresivo por tener que afrontar infraestructuras cada vez más costosas, y para paliar ese déficit trataban de capitalizarse aplicando una presión impositiva cada vez mayor a todas luces impopular. Abocados a la tesitura de someter a impuesto cualquier actividad económica, la sonorización de las romerías fue otra actividad más susceptible de gravamen.

El Ayuntamiento más pragmático y desinhibido en este ejercicio regulador fue el de Zeberio¹⁹³⁵. En 1931 no dudó en legislar una doble versión de pagos al Municipio/cobro a los danzantes por baile en las romerías: 5 Pesetas/10 céntimos y 10 Pesetas/5 céntimos, de la que ya conocemos algún otro caso¹⁹³⁶. Además del impuesto por romería se descolgaban con la obligatoriedad de pago de un canon municipal anual de 30 Pesetas aplicado a los acordeonistas del lugar.

Dentro de aquella política de defensa de los intereses del vecindario que comentábamos en otro lugar, era habitual que los Ayuntamientos articulasen normativas por las que se imponían unos requisitos más gravosos a los acordeonistas foráneos que a los locales. Probablemente, cuanto más avanzaron los años treinta, más se homogenizó este pago municipal de tal manera que el acordeonista de Zeanuri Pedro Arbe lo incluía en su petición de plaza al Ayuntamiento de Dima en 1935: “se compromete a satisfacer a este municipio el canon anual de 75 Pesetas.”¹⁹³⁷

Solamente un detalle más sobre estas cuestiones. La reedición de un nuevo Reglamento en 1927 sirvió de revulsivo para que la Sociedad General de Autores de España como encargada de la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual, insistiera a sus representantes en provincias para que perseveraran en el cobro de los derechos correspondientes. Desde ese mismo año se asistía en el municipio de Basauri, cercano a Zeberio, al intento de cobro de dicho impuesto a la Banda de Música por la ejecución de obras musicales, buena muestra de la tradicional voracidad recaudatoria de la SGAE.¹⁹³⁸

Paulatinamente, se fue cerrando el cerco de esta entidad en torno a todas las actividades musicales y adláteres. Poco después de finalizada la guerra tenemos documentados cobros a la ejecución de piezas musicales en gramolas en varios Municipios de Bizkaia¹⁹³⁹. Por los datos que manejamos también sabemos que los acordeonistas ya no podían escabullirse de este impuesto en 1946, porque eran los mismos Ayuntamientos

¹⁹³⁵ - Ayuntamiento de Zeberio. Libro de Actas, snº, Sesión 12-VI-1931.

¹⁹³⁶ - El ya comentado de Pedro Aranburu en Areatza.

¹⁹³⁷ - AHDB. Fondo Municipal, Dima. Libro de Actas nº 22, Sesión 13-VIII-1935.

¹⁹³⁸ - AHDB. Fondo Municipal, Basauri. 18.844, 1927-1936.

¹⁹³⁹ - AHDB. Fondo Municipal, Apatamonasterio. 24/12 y 24/14, 25-VI-1935; AHDB. Fondo Municipal, Artea. 16/40, 10-VII-1942; Ayuntamiento de Zeberio. Exp. snº, "Pliego de condiciones para arriendo de altavoz para el año 1949"; etc.

quienes exigían el recibo de su pago como requisito obligatorio para actuar en público¹⁹⁴⁰. Una década más tarde, a mediados de los cincuenta, era tal la caterva de impuestos, permisos, patentes y licencias, que la situación anterior a la guerra era recordada por los acordeonistas como la de un auténtico paraíso fiscal.¹⁹⁴¹

5.6.3. El acordeón en sus actuaciones

5.6.3.1. Acordeón, pandereta y voz

A nuestro parecer, acordeón y pandereta entablaron una alianza fundacional en su itinerario por el País Vasco rescatando bastantes elementos culturales del anterior rol del panderetero solista¹⁹⁴². La voz entonando coplas oportunas, el trepidante ritmo de acompañamiento y el jaleo de retroalimentación son varios de los recursos que se incorporaron a la nueva asociación musical. De resultas de esta *mélange*, dejó de ser útil para el nuevo fin gran parte del repertorio de los otros géneros musicales que completaban el acervo cultural del panderetero en zonas rurales, como el canto de baladas, romances, cantinelas y canciones en general. Vista desde esta óptica, la implantación del acordeón supuso no solamente la introducción de una nueva sonoridad, sino también la modificación o desaparición de otras tradiciones culturales anteriores.

Como ya se mencionó, enraizados con un lejano pasado nos han llegado noticias de hombres y mujeres que destacaron como pandereteros solistas en Arratia a comienzos del siglo XX, pero estas figuras fueron perdiendo nitidez en contraste con la pujanza de la nueva asociación del viejo membranófono junto al acordeón. El grabado de SEGUI "Boda en Vizcaya" (1889, Fig. 225) -quizás una anécdota arratiana por sus vestidos- es el documento más antiguo que testimonia la conjunción *alboka*-pandereta; según los criterios de lo políticamente correcto del postromanticismo en ese ambiente de celebración encaja el rol de la panderetera perfectamente. Sin embargo, cabe preguntarse si veinte años más tarde en plena euforia de la maquinaria ideológica nacionalista cabría una actividad musical de este tipo para una mujer que estimara el respeto social si se propasase un poco como en las expansiones de la ilustración de FERRATI (Fig. 71). Bien es cierto que razones de parentesco sanguíneo o relacional obligaban a participar en la búsqueda de medios de sustento y la justificación de la necesidad podía aminorar el prejuicio social por el ejercicio de esa actividad. No cabe duda de que en muchos casos la compañía mutua sirvió de ayuda gratificante como apoyo, estímulo y como banco de pruebas para el ejercicio de una actividad en la que cansancio, tristeza y melancolía debían ser descartadas temporalmente por contraproducentes.

De la asociación de la pandereta con la dulzaina en Arratia solamente hay indicios como en el dudoso caso comentado anteriormente¹⁹⁴³. En este mismo sentido, otro documento sobre el que planean nuestras sospechas es el cuadro de José Arrue "Romería" (Fig.

¹⁹⁴⁰ - Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D-5, Exp. snº, 1947.

¹⁹⁴¹ - Ayuntamiento de Zeberio. Carpeta D-5, Exp. snº, 1956.

¹⁹⁴² - Entrevista a Felisa Bermeosolo (Olarreta, Ereño, 1899-¿?) en euskera en en Olarreta, IX-1989. Felisa fue panderetera solista al igual que sus hermanas, citado en BERGUICES: (1990), p. 105. DONOSTIA: (1956), pp.73 y 87.

¹⁹⁴³ - Véase supra 3.4.7.

46A) en cuyas notas de catálogo ya se discute el valor representativo de la imagen pictórica. Por otro lado, de ser cierto lo que cuenta el P. Donostia sobre los tiempos anteriores al siglo XX, el nuevo rol de la pandereta en conjunción con acordeones y *albokas* habría dado al traste también con un determinado género de repentización:

“Al dulzainero acompaña una mujer que canta... Lo que tocan lo saben por tradición. Entre estas cantoras populares hay algunas improvisadoras muy hábiles; por ejemplo, lo demostraron en ocasión de un ahorcado en Azpeitia, cuyo relato fue hecho en verso”.¹⁹⁴⁴

5.6.3.2. La presencia del acordeón en las celebraciones del ciclo festivo anual

Otros de los entornos funcionales del acordeón, acompañado de pandereta o sin ella, dentro de la sociabilidad popular fueron los nichos de cuadrilla, del grupo de edad, de gran familia o de barrio, puesto en movimiento a través de las rondas de cuestación, de las actividades propias de cuadrilla o de las celebraciones festivas del ciclo anual. En estas oportunidades musicales, bien incorporado al coro de voces o, más comúnmente, como elemento sonorizador de las singladuras y de la fiesta final, el acordeón fue sustituyendo a otros instrumentos populares del tipo de dulzainas o *albokas*, como demuestran las fuentes iconográficas.



Fig. 254

Otro más de los entornos posibles del instrumento que hemos mencionado ha sido el de la sonorización de la fiesta de los “quintos” que eran sorteados para el servicio militar en el ejército. En Arratia no está documentado hasta comienzos de los años cincuenta en Dima aunque sí su utilización entre los ya movilizados (Fig. 254).

5.6.3.3. La presencia del acordeonista en las romerías

Quizás el grado de detenimiento y meticulosidad con el que nos hemos dedicado a analizar las relaciones del acordeón con el puesto de amenizador municipal de plaza podría inducir a error de extraer la conclusión de que ese era su espacio de expansión por antonomasia. La importancia obvia de aquella lectura pormenorizada recae, como ya se dijo, en el reconocimiento de un estatus de grado más elevado para un instrumento

¹⁹⁴⁴- DONOSTIA: (1956), p. 80.

en evolución. Pero, realmente, en Arratia los puestos de plaza posibles se reducían a cinco o seis (y no siempre ofertados ni cubiertos por acordeonistas), frente a un calendario de romerías verdaderamente abundante. Hagamos la salvedad de que incluso los acordeonistas con plaza podían acudir a las fiestas patronales de los pueblos vecinos ya que sus contratos se lo permitían, y así sí podremos hacernos cargo de las crecientes dimensiones del mercado posible para estos músicos.

Dicho esto queda claro que fue en esas romerías de plaza en fiestas patronales y en las dominicales, junto con las de ermita en donde cobró relevancia el acordeonista. En ellas fue preferencial vehiculizando la sociabilidad del ocio bailado debido a sus funciones de amenización, a la potencia como instrumento incitador a la danza, a sus relaciones de competencia con los otros instrumentos sonorizadores y, por supuesto, a que fue el espacio en donde se consagraron filias y fobias en función del cambiante gusto de los distintos grupos humanos del auditorio.

Ya hemos comentado repetidas veces que para los ejecutantes de los otros instrumentos amenizadores, el acordeón fue percibido como un instrumento que les hacía la competencia en base a una realidad clara: su propia presencia iba desapareciendo invariablemente de la romería desde mediada la década de los años veinte. Desde las perspectivas de folkloristas que asumieron papeles de salvaguarda de pretendidas maneras de hacer música vasca ancestral, sus argumentos no por prosaicos fueron menos contundentes: aprovecharon el estatus que les permitía su pluma para ir creando un estado de opinión contrario al acordeón en sus poco benevolentes comentarios. Muchas de las opiniones emitidas por estos autores, a menudo enfundados en su doble o triple militancia (cultural, política y eclesiástica), fueron calando en los medios vascos de todo tipo, fruto de lo cual fueron las fluctuaciones, cortapisas y regulaciones que sufrió la práctica pública del instrumento y de las cuales ya hemos dado sumaria cuenta.

Desde los propios consumidores del producto acordeonístico en Arratia, sus habitantes, podemos evaluar el índice de su aceptación popular de dos maneras distintas. Por un lado, la documentación directamente recogida en Zeanuri¹⁹⁴⁵ evidencia una radical actitud contraria (por muy mediatizada que nos pueda parecer) de un sector popular que se prolongaría ostensiblemente en el tiempo¹⁹⁴⁶. Por otro lado, dado que no hemos podido acceder a ningún documento en que se reflejen las opiniones favorables de los participantes en las romerías del tiempo que nos ocupa¹⁹⁴⁷ y que las entrevistas personales, a pesar de ser todas benignas, reflejan la reconstrucción de las mismas cincuenta o sesenta años más tarde, hemos de utilizar métodos indirectos para aproximarnos a dicho fenómeno. Tampoco podemos utilizar indicadores de cuantificación derivados de la producción o el consumo de los productos fonográficos, porque su generalización fue mucho más tardía.

Arriesgaremos como argumento de peso a favor de la aceptación del uso del acordeón en el baile público, el hecho de su programación continuada y documentada en gran

¹⁹⁴⁵ - AHDB. Fondo Municipal, Zeanuri. Libro de Actas nº 216, Sesión 19-IV-1931.

¹⁹⁴⁶ - URRUTXURTU, Jon: "Baltzeoaren debekua". Gure Artean. Arratiako aldizkaria (24,1996), p.4. "Agarrauan" dantzatzea 1963ra arte galazota egon zan Zeanurin."

¹⁹⁴⁷ - Sobre este tema concreto, el repaso de la hemeroteca de la época no ha dado fruto para Arratia.

parte del Valle hasta 1937, fin del periodo de estudio de este caso. Apuntalan esta hipótesis la proliferación de sus contratos desde el estamento municipal, como en el caso paradigmático de Igorre en 1925, con tres corros documentados de acordeón en fiestas patronales¹⁹⁴⁸. Esta concesión hacia los acordeonistas que se produjo haciendo caso omiso a la renuencia de determinados poderes fácticos, podría ser calificada en esos momentos como de “escaparate de la fiesta” y presumimos que la aglutinación de vecindario y público en general en torno al instrumento ha de entenderse como una respuesta a su aceptación evidente.

En otro orden de cosas, para el período que estudiamos, no pudimos documentar ni un solo caso en el que el acordeón estuviera presente en la fiesta de bodas a pesar de que insistimos sobre este particular a los músicos y a las otras personas entrevistadas a lo largo del trabajo de campo. Dos son las razones que se argumentaron en las respuestas:

.- Que no había costumbre ni necesidad de amenización musical (ni siquiera se recordaba si se había tocado el órgano parroquial en la ceremonia del enlace).

.- Que no había dinero para costear el gasto de música; lo habitual era que la comida se celebrara en casa reducida al clan familiar y muy rara vez con constancia fotográfica (en este sentido, tampoco hemos podido documentar en Arratia tradiciones de otros lugares por las que el gasto de música para esponsales era asumido por los grupos de mozos de la edad de los contrayentes¹⁹⁴⁹).

Bastante antes de los años treinta, determinadas músicas ya podían considerarse como “un producto comercializado que en sus muestras externas actúa... como excitante del instinto y no como elemento suscitante de una emoción calificadamente erótica”¹⁹⁵⁰. Pero es a partir de esa fecha que el acordeón comenzaba a introducirse en las orquestinas que sonorizaban los establecimientos de todo tipo de ocio bilbaíno, tanto los de baile como los de variedades. Así como el acordeón unido al *Jazban* ya venía siendo desde la década anterior una reducción de la versión comercial de las orquestas de baile para las zonas rurales, obrando por analogía, el acordeón habría podido estar presente en espacios más íntimos en donde reservar el derecho de admisión tuviera que ver con el mantenimiento de atmósferas más insinuantes, misteriosas y lúdicas. Sin embargo, a diferencia de lo hallado en otras zonas rurales de Bizkaia, en el Valle de Arratia no hemos podido corroborar la existencia de entornos en los que se entretejeran acordeón y sensualidad a salvo de miradas indiscretas como en otro lugar se comentó de París.

5.6.4. El acordeón en sus músicos

No quisiéramos acabar sin intentar indagar en el perfil personal y en las posibles motivaciones que a nivel individual pudieron empujar a algunos arratianos a convertirse en acordeonistas. Referente a lo primero, una constatación básica es que todos ellos fueron varones, quedando rotundamente descartado el elemento femenino hasta de los espacios domésticos de reclusión de la vida privada (Ya hemos comentado el guiño que

¹⁹⁴⁸ - Ayuntamiento de Igorre. Libro de Actas snº, Sesión 12-VIII-1925.

¹⁹⁴⁹ - LARRINAGA ZUGADI, Josu: *Asociaciones de mocerías en Euskal Herria*. Mensajero, Bilbao, 1998.

¹⁹⁵⁰ - VALLS, Manuel: *La música en el abrazo de Eros*. Tusquets, Barcelona, 1982, p.210.

hacia Luciano Sagardui dejando que su mujer fuera quien posara haciendo que pareciera que era ella quien tocaba el acordeón).

5.6.4.1. ¿Quiénes fueron los acordeonistas de Arratia?

A lo largo de nuestra investigación, hemos recogido noticia de los siguientes acordeonistas, que relacionamos siguiendo el orden de sus fechas de nacimiento y su profesión principal:

| | |
|--|--------------------------|
| .- Pascual Zorriketa (Yeuri, Bedia, 1876- 19??) | Obrero industrial |
| .- Jose María Zabala (Zeberio, 1879- ¿?) | Minero? |
| .- Dionisio Ibargutxi (Ubidea, 1877-1962) | Músico funcionario |
| .- Rafael Etxebarria (Zeberio, 1881-19??) | Labrador |
| .- Pedro Etxebarria “Kamiñerue” (Zeberio, 1884-1962) | Peón caminero, tabernero |
| .- Felipe Manterola (Zeanuri, 1886-1977) | Comerciante |
| .- Pedro Egia “Popon” (Atantzazu, 1888-1977) | Labrador y barbero |
| .- Carlos Auzmendi (Dima, 1887-1977) | Carpintero |
| .- Antonio Gordejuela (Dima, 1889-1972) | Tabernero |
| .- Juan Pedro Bernaola (Artea-Castillo, 1892-1948) | Forestalista |
| .- Antón Ortuondo (Dima, 1891-1979) | Pastor |
| .- Serafín Urkiza “Txotis” (Lemoa, 1895-1963) | Labrador |
| .- Desiderio Egireun (Dima, 1899-1918) | Pastor |
| .- Satur Abendaño (Olazábal, Dima, ¿?) | Desconocida |
| .- Luciano Sagardui (Saldarian-Zeberio, 1898-1973) | Obrero industrial |
| .- Akilino Bikarregi (Igorre?, 1899-1939) | Labrador |
| .- Joakin Goti (Zeberio, 1900-1988) | Cantero |
| .- Juan Ibarra (Igorre, 1900-1945) | Obrero industrial |
| .- Juan José Maturana (Zeberio, 1902-1984) | Jornalero y Barbero |
| .- Benantzio Bernaola (Artea, 1903-1978) | Obrero industrial |
| .- Lontxo Larrakoetxea (Zeberio, 1905-1987) | Labrador |
| .- Juan Ojanguren Larrakoetxea (Zeberio, 1905-¿?) | |
| .- Nicolas Abendaño “Azpuru” (Olazábal, Dima, 1907-1964) | Acordeonista |
| .- Anastasio Arandia “Fasio” (Igorre, 1909-1987) | Labrador |
| .- Peito Otxoa (Zeberio, 1914-1986) | Servicios |
| .- Juan Ipiñazar (Areatza-Villaro, 1914-?) | Herrero |
| .- Pedro Arbe (Azterria, Zeanuri, 1914-2003) | Labrador |

- | | |
|--|-------------|
| .- Pedro Artiñano (Zeberio, 1922-2003) | Labrador |
| .- Julián Iruarrizaga Aldekoa (Igorre, ¿?) | Desconocida |

Como se ve, se trata de una larga nómina, comparada con la población del Valle y el lapso temporal considerado. A la luz de las fuentes manejadas, y salvo olvidos de consideración, creemos que con estos músicos se tejió fundamentalmente la actividad acordeonística entre 1875 y 1937. Nuestro interés en este momento es aproximarnos a este contingente desde un nivel sociológico de cara a indagar si, además del hecho de ser acordeonistas, les unía alguna otra característica de su perfil humano que pudiera aportar un plus de información a tener en cuenta. Como dato conocido en casi todos los casos está el de su profesión laboral, que ya hemos reseñado. Estirando de ese hilo, el agrupamiento por subgrupos nos da el siguiente resumen:

- 1º.- Trabajadores agrarios: 11 personas. Ocho labradores, dos pastores y un trabajador forestal.
- 2º.- Artesanos: 4 personas. Un herrero, un cantero, un carpintero y un barbero.
- 3º.- Obreros industriales y mineros: 5 personas.
- 4º.- Profesiones liberales: 2 personas. Un comerciante y un tabernero.
- 5º.- Funcionarios: 2 personas. Un tamborilero municipal y un peón caminero.
- 6º.- Otras dedicaciones: 4 personas. Una con una minusvalía visual muy importante y tres personas sin dedicación concreta conocida.

Del análisis de los datos anteriores recogemos en resumen las siguientes conclusiones:

- 1ª.- Solo hubo acordeonistas varones.
- 2ª.- La ausencia de marginalidad. Es decir, todos los sectores de las clases subalternas arratianas están representados entre los acordeonistas y en una proporción alícuota al de la sociedad rural del Valle del momento en su conjunto. Entre las profesiones liberales comprendemos al comerciante Felipe Manterola y entre los funcionarios el del tamborilero Dionisio Ibargutxi. Los acordeonistas procedían de diferentes clases sociales, sumando casi los mismos porcentajes los procedentes de la actividad agrícola y los procedentes de la pequeña clase media rural, como artesanos, obreros asalariados, o funcionarios. Con todo, cabe señalar que sería necesario precisar aún mucho más, en tanto que no es posible asociar directamente la profesión de "comerciante" o de "artesano" a un determinado nivel social, y que la capacidad económica de estas personas habría que conocerla en mayor profundidad antes de sacar conclusiones precipitadas. Es destacable, aún en estas condiciones de provisionalidad de nuestra investigación, la existencia de acordeonistas que quizás fueran aficionados, como Felipe Manterola, o que no necesitaban del instrumento para reforzar su economía
- 3ª.- En el ejercicio de la profesión de acordeonista fue mucho más prevalente la motivación económica, entendida como un sobresueldo -salvo alguna excepción- que otras de índole política o altruista.

5.6.4.2. La motivación económica del acordeonista

Rescatando el último punto del análisis anterior, no parece que en el intervalo temporal de la investigación la ejecución del acordeón concebida únicamente como satisfacción personal *per se*, fuera el motor de su aprendizaje ni el de su práctica pública. No negaremos que el gusto por el dominio del instrumento o por ampliar el repertorio con piezas elegidas sí estuvo entre los comentarios que ampliaban las respuestas del cuestionario¹⁹⁵¹. Sin embargo, lo que explicitaron los acordeonistas de Arratia a través de sus opiniones es que en su práctica subyacía una finalidad última y predominante: la vocación irrenunciable de ser un instrumento para la animación pública del baile o de la fiesta a cambio de una indisociable contrapartida económica.

5.6.4.3. Conocimientos de música y baile de los acordeonistas

Hasta donde sabemos, ninguno de los acordeonistas arratianos tuvo antecedentes musicales en las generaciones anteriores como ocurrió entre otros músicos populares. La situación que concurre en el acordeón por la que, una vez superado el escollo de su compra, uno mismo puede comenzar a trastear con él y progresar en su habilitación, es bastante novedosa (desde el tiempo de sus primeros prototipos, fueron legión los numerosos métodos que se publicaron para dar los primeros pasos con el instrumento sin necesidad de profesor, y hasta sin notación musical). En el pasado, la pretensión de autoaprendizaje en cualquier campo musical hubiera sido calificada como de “osadía inaceptable” desde el antiguo sistema gremial de la música que de alguna manera se perpetuaba todavía a comienzos del siglo XX en su enseñanza escolástica y entre tamborileros, por ejemplo.

Pero no solamente a este nivel supuso una novedad, sino que también entre los músicos populares provocó una revolución. Salvo por los aspectos concernientes a la técnica musical, que no minimizamos, el acordeón no compartió el “secreto del oficio” del tamborilero, ni el “misterio del instrumento” bien guardado por “la familia” (concerniente a aspectos como la construcción de sus partes, cómo embocar para lograr el registro alto, cómo solucionar las dificultades de su afinación, o cómo poder ser el investido como sucesor para la siguiente generación), algo que si sucedía a comienzos del siglo XX con las gaitas o zanfoñas.

También ha quedado dicho que, entre los acordeonistas que pertenecieron al grupo de los sobresalientes estuvo ausente la preocupación por ampliar sus conocimientos musicales acudiendo a otros acordeonistas o a profesores de música para instruirse. En el caso de los más tardíos, como Ipiñazar o Arbe quienes casi desde sus comienzos se manejaron con el modelo cromático, ya habían recibido de jóvenes clases de música con el organista de Areatza. Queda claro que la mejora la calidad musical y el repertorio del acordeonista redundaba en una mayor apreciación por parte del público, más éxito en las romerías y una recaudación más enjundiosa.

Los acordeonistas de esta época compartían con el resto de la población la afición por el baile, una de las pocas diversiones posibles entre la población rural de Arratia. Debido a ello, lo natural era haber aprendido a bailar en las romerías desde la juventud en el

¹⁹⁵¹- Entrevista al acordeonista Juan Ipiñazar en Areatza el 11-XI-2006.

género de baile a lo suelto, al menos. A decir verdad, no podemos estimar la calidad de los acordeonistas de estas generaciones como bailarines ya que, desafortunadamente, cuando les conocimos ya eran octogenarios. Sin embargo, muchos músicos populares - y dejamos aparte el cliché de los tamborileros “maestros de danza”- tuvieron fama y premios por ser buenos bailarines como el *albokari* Silvestre Elezkano, o Pedro Zurinaga, panderetero de Fasio. También sabemos que Joakin Goti de Zeberio, solía estar en los jurados de los concursos de jotas, al igual que consta el gracejo *dantzari* de muchas pandereteras.¹⁹⁵²

En definitiva, con la anterior exposición queremos recalcar que en los ambientes rurales de las primeras cuatro décadas del siglo XX, la cuestión del baile no era un elemento desvinculado de sus prácticas y tradiciones culturales, como contrariamente sucedería más tarde a muchos de las generaciones nacidas con posterioridad a 1950 en este mismo entorno. De hecho, aunque nadie lo ha hecho todavía, habría que pensar en considerar a estos primeros acordeonistas, como a algunos tamborileros, auténticos "profesionales de la fiesta" en cuanto que la vivían más globalmente. Carmen Rodríguez aprovechaba la anécdota del tamborilero Otuna de Bilbao que era tratante de los toros que se toreaban en las corridas de fiestas (como lo fueran los Amezua de Berriz) y ensayaba una muy brillante manera de expresarlo:

"Para ellos, la música no era nada, nada más que un punto más en una situación compleja en la que obraban como maestros de ceremonias."¹⁹⁵³

5.6.4.4. Autoconciencia de la especificidad del acordeonista

Como subrayábamos al hablar de las fuentes iconográficas, es un hecho destacable y documentado que hubo músicos populares del País Vasco en el tiempo que estudiamos que gustaron de retratarse junto a su instrumento. En Arratia, las fotografías que nos muestran a acordeonistas como Manterola, Egia y Auzmendi, o a dulzaineros como Azurmendi, en poses de estudio, con sus instrumentos y elegantemente vestidos para la ocasión al igual que otras varias más que se han incluido en otros capítulos conviene reconsiderar si responden o no a motivos estrictamente publicitarios.

Muy al contrario, somos más proclives a pensar que el todavía incipiente y poco corriente acordeón, y el conocimiento de su manejo (unido a la autovaloración que supondría sentirse músico), fueron hechos suficientemente singulares como para invertir unos dineros en retratarse de esta manera y dar así muestra de orgullo e identidad profesional (recordamos de nuevo lo caro que resultaba este capricho para el arratiano medio de la época). En este sentido, el reconocimiento de su especificidad se mostraba en el atuendo que mostraban estos músicos, no sólo en las fotografías señaladas, sino en el ejercicio de su oficio en la romería que, de caracterizarlo por algo, sería precisamente por su apostura (hasta en los cuadros costumbristas de los Arrue, en los que la “blusa” se convierte en un elemento indispensable, es frecuente que el acordeonista aparezca despojado de ella).

¹⁹⁵² - Aunque ajeno al ámbito de Arratia, reseñamos como un ejemplo destacado más la figura del acordeonista profesional Pedro Sodupe "Gelatxo", reconocido maestro de baile a lo suelto en muchos lugares de Gipuzkoa. Ver HARANA: (1990), pp.15-35.

¹⁹⁵³ - RODRIGUEZ SUSO: (1999), pp. 76-77.

5.6.4.5. Acordeonistas ajenos al Valle de Arratia

Dedicamos un pequeño apartado a los acordeonistas que, no siendo naturales del Valle (ni presumiblemente vecinos) han dejado algún reflejo en su documentación municipal y que sumados a los ya listados van completando el cómputo de los músicos en algún momento activos en Arratia. Aún podríamos añadir algunos más, ya reseñados o no en el texto principal, cuya constancia viene dada por las fuentes orales.

Areatza

- .- 1922 Santiago Basaldua de Usansolo, Galdakao.
- .- 1929 Acordeonista y *Jazban* de Eibar (desconocidos).
- .- 1933 Santos Inunciaga, (desconocido).

Igorre

- .- 1912 Victoriano Ibarrechebea de Usansolo, Galdakao.
- .- 1931 y 1932 Saturnino Barrenechea (desconocido).
- .- 1933 Jesús Arizmendi (desconocido).

Zeberio

- .- Andres Aldai Marzana (Nocedal, 1892- 1961).
- .- Eduardo Etxebarria “Pitti” (Zollo, 1900- 1993).
- .- Rufino Larrazabal (Ugao-Miraballes, ??).

5.6.5. Lexicografía del acordeón en el Valle de Arratia

A la lexicografía del acordeón en el País Vasco, en general, le hemos dedicado un apartado en el Cap. II, 2.2.2.2.3. Aún así y todo nos ha parecido conveniente acomodarle también un hueco en el estudio del caso de Arratia porque nos parecía conveniente no desperdigar los materiales específicos acumulados en la investigación del caso concreto. Al consultar la documentación municipal arratiana se ha comprobado que desde la primera mención al instrumento en una instancia de 1912 hasta el final del periodo de estudio en 1936, siempre se hablaba de “acordeón” (por supuesto, en textos en castellano) sin hacer ningún distingo en cuanto a modelos o a otra condición. Las palabras “cordeón”, “cordión”, eran, hasta hace veinticinco años, dos corruptelas muy habituales en boca de vascoparlantes cuando usaban el castellano en su comunicación. Con estos vocablos se expresaban paisanos y acordeonistas como Fasio Arandía o Juan José Maturana. Ambas variantes pueden encontrarse incluso entre las fuentes literarias de Arratia y solicitudes cursadas por escribientes ilustrados.¹⁹⁵⁴

En este Valle, que en el intervalo que estudiamos ha de ser considerado como una zona netamente vascoparlante, siempre se le ha denominado al instrumento como “*filarmonika*” o “*filarmonikea*”. Como tal fue nombrada en euskera en todas las

¹⁹⁵⁴ - Sirva como ejemplo: Ayuntamiento de Zeberio. Expediente snº,1930, “Petición de plaza en propiedad del acordeonista Juan José Maturana”. La mayoría de estas instancias fueron escritas por profesionales, como lo revela el hecho de que sus textos estén dactilografiados.

entrevistas a los antiguos acordeonistas arratianos que, obviamente, conocían la palabra “acordeón” y que a veces la vasquizaron en “*akordeoia*”. Si nuestra cabezonería les instaba a que diferenciaban entre acordeones de un tipo u otro, la respuesta fue también contundente: “*soinu aundie, soinu txikerra*” reflejando el pragmatismo imperante en la sociedad tradicional arratiana.

La última vez que escuchamos llamar al instrumento “*filarmonika*”, hoy término arcaizante, fue en XI-2006 de labios de Juan Ipiñazar decano de los acordeonistas arratianos (intérprete del modelo cromático), que nació en Areatza en 1914. El sentido de este sustantivo también es genérico, es decir, no distingue de modelos. Reflejaba una realidad generalizada hasta 1936 cuando acordeones mixtos y cromáticos compartían un mismo fenómeno musical: la amenización de la romería en solitario o en colaboración con un segundo músico de acompañamiento. Es decir, más allá de las diferencias organológicas, el instrumentista definía su herramienta por su funcionalidad sin rodeos.

5.7. Conclusiones

Creemos haber desarrollado sumariamente el fenómeno de la historia y evolución del acordeón en el Valle de Arratia dentro de los límites que nos habíamos impuesto, excepción hecha del análisis pormenorizado de su música, que quedó descartado de antemano. A la luz de las variadas fuentes documentales localizadas, hemos elaborado una propuesta de modelo de periodización y de aproximación al instrumento desde que se constata su presencia en Arratia hasta el tiempo de la guerra civil. Es tiempo de sacar conclusiones.

5.7.1. Respecto del estatus del acordeón y su relación con la institución municipal en el Valle de Arratia

Creemos que la investigación precedente ha dejado meridianamente claro que el acordeón encontró su nicho en la amenización de las romerías en el Valle de Arratia, bien como participante libre en competencia con otros, bien con patrocinio municipal como instrumento en exclusiva, pero siempre sujeto a las regulaciones económicas y morales impuestas por las legislaciones vigentes. Su juventud histórica, la falta de raigambre por carecer de una tradición musical propia, y su buen temple para con el presuntamente pecaminoso baile “al agarrao”, lo alejaron de cualquier contexto que supusiera solemnización, espiritualidad, alcurnia, autoridad, ilustración o identidad (religioso, de representación institucional, o de representación social de las burguesías).

Así mismo, nos parece probado que, desde finales del siglo XIX, también en Arratia, como en otros lugares, se fue produciendo un proceso expansivo de los espacios lúdicos y de articulación progresiva de la fiesta desde las instancias públicas, por la presión de los nuevos aires asociados a la sociedad de masas urbana del vecindario, por la consolidación de un crecimiento poblacional progresivo y por el manejo de algo más de dinerario. El exponente que más evidencia esa situación va vinculado al aumento del número de romerías y de instrumentos censados que las sonorizaban. Mientras que, al comienzo del periodo estudiado, las romerías documentadas permanecían constreñidas, casi con exclusividad, a las fiestas patronales y a las onomásticas de los patronos de las

ermitas, para los años veinte del siglo XX, la romería dominguera (con las excepciones que corresponden al tiempo cuaresmal) era la práctica habitual en casi todos los Ayuntamientos de Arratia. Junto a este incremento cuantitativo de número de romerías, corrió pareja una apertura de campo a nuevos estímulos vitales sustanciados, en lo concreto, en la transición que llevó de los “fastos religiosos” a las “fiestas patronales”. Estos elementos de aculturación, fielmente reflejados en las documentaciones municipales, se fueron corresponden con todo tipo de actividades de variada índole que, cada vez con más profusión, implementaron sus programaciones festivas.

En esta tesitura, el acordeón se fue abriendo un hueco en la romería aprovechando las diferentes grietas de rol que los otros instrumentos amenizadores iban acusando ante una evolución tan dinámica. El tamboril, a pesar de su presencia por decreto en la romería, evidenciaba un alejamiento del gusto popular que hundía sus orígenes en el último tercio del siglo XIX debido a su vinculación con los fastos representativos del poder foral y, por tanto, a una solemnidad ritual que representaba todo lo contrario de la espontaneidad gestual del baile “al agarrao”. Por otro lado, aunque continuaron estimándose las Bandas de música, cuyo número decreció con el avance del siglo XX, eran agrupaciones excesivamente costosas como para satisfacer los anhelos de baile popular dominguero en todos los ayuntamientos. Los dulzaineros, aunque mantuvieron durante más lapso de tiempo el pulso de competencia con el acordeón, fueron quedando también relegados de las romerías. Influyó en ello la disminución del número de intérpretes profesionales, la carencia de instrumentos, las dificultades para el cromatismo de las piezas del baile a lo suelto cada vez más demandadas, y la rémora que le suponía una imagen pública que la asociaba en Bizkaia al mundo rural y arcaico.

En este horizonte, el acordeón, como cucú en nido ajeno, fue alimentándose con los repertorios de los otros instrumentos hasta dotarse de un corpus musical suficiente. Entre sus intérpretes no eran extraños los personajes ligeramente encumbrados con una aureola de semi-héroes populares por sus ínfulas transgresoras y su vida viajera. A pesar de ello, no dejaban de ser cercanos y en cierta manera envidiados, por haber sido agraciados con el toque de la musa musical. A diferencia de la dulzaina, el acordeón, como instrumento, transmitía una imagen moderna, divertida, frívola y liviana. Esta misma imagen, aunque sometida a las cadenas y límites pertinentes, es la que en un determinado momento reutilizó la institución municipal para solventar las urgentes demandas sociales en torno al baile al crear la plaza de amenizador municipal.

Otras consideraciones más prosaicas que desenmascara el buceo en la documentación de los municipios arratianos de comienzos del siglo XX, conciernen, sobre todo, a los aspectos económicos de las cuentas municipales. En ellas, sobre todo en las de los ayuntamientos más populosos es habitual la acumulación progresiva de deudas y créditos incapaces de ser equilibrados ni con el esquilmo de su patrimonio forestal, cosa que sucedió de hecho en varios casos. En compensación, descubrimos el interés por sujetar a impuesto cualquier actividad susceptible de ello, lo cual afectó directamente al ejercicio público de la música. A este interés corría parejo el mencionado deseo por controlar el desarrollo de la fiesta popular al estar presionadas las

corporaciones desde unas instancias eclesiásticas muy radicalizadas en el conservadurismo.

Envueltos en esta maraña, las relaciones entre los munícipes y los músicos fueran volviéndose cada vez más tensas a medida que aquellos se inmiscuían progresivamente en ejecutar todas las competencias sobre bailes y romerías. Este camino de espinas para los músicos, excepción hecha de los tamborileros, alcanzó su clímax con la eclosión extensiva del nacionalismo vasco y su desembarco en la política tras la proclamación de la IIª República. Con el paso de la guerra civil y el establecimiento de unas personas en las instituciones públicas de Arratia de signo aún más monocromo y sesgado aún, incluso el anterior diálogo desequilibrado con los músicos desapareció, instaurándose la práctica habitual del Decreto autoritario que les mantuvo apartados de la escena pública.

5.7.2. Respecto de la historia organológica del acordeón en el Valle de Arratia

Los datos que poseemos hasta ahora para el Valle de Arratia parecen indicar que los primeros contactos que tuvieron sus habitantes con el acordeón dentro de un contexto social público tuvieron lugar en las romerías de Urkiola desde 1889. Veinte años más tarde, hacia 1910, lo encontramos mencionado en la documentación municipal y lo podemos ver reproducido en testimonios fotográficos. Pero es a partir de 1920 cuando es constatable su uso generalizado como instrumento sonorizador de las romerías de Arratia.

Gracias a nuestro análisis sistemático de las diversas fuentes documentales, ha quedado comprobado el uso desde tempranas fechas de acordeones de distintos modelos como melodeones, bisonoros, mixtos y cromáticos como un correlato de la evolución de la función social que iba cumpliendo el instrumento, en tránsito desde un instrumento para usos privados y domésticos, para la diversión en cuadrilla y para amenización del baile público.

Por consiguiente, en la medida en la que los acordeonistas más avezados y duchos en la romería iban adquiriendo las últimas novedades en instrumentos, tanto en los modelos mixtos como en los cromáticos (1915 ca), se deshacían de los antiguos, generalmente. La presión de la demanda que empujaba en el sentido de esa renovación abocó al progresivo abandono y retirada de los modelos obsoletos, relegándolos a acordeonistas con menor entidad profesional. Eventualmente, los precios más asequibles de ese mercado de ocasión resultaron a todas luces beneficiosos ya que muchas más personas pudieron acercarse al instrumento y así la afición al mismo fue expandiéndose. Por el contrario, las piezas más antiguas y frágiles, las que solo eran adecuadas para el divertimento privado (melodeones y diatónicos primitivos), fueron deteriorándose y desapareciendo muchas veces consideradas como juguetes al haber perdido su antigua función. El lugar más próximo de adquisición de acordeones de todo tipo para un habitante del Valle de Arratia -excepción hecha de los vecinos de Zeberio- fue el almacén de Manterola, radicado en el municipio de Zeanuri en el que se expendieron armónicas y acordeones desde el año 1910 en adelante.

A pesar de estar comprobada suficientemente la presencia en Arratia de varios de los modelos de acordeón, no hay lugar en la documentación municipal en todo el periodo estudiado en donde se distinga entre acordeones grandes, pequeños, diatónicos u otros. La palabra que viene usándose sistemáticamente en estas fuentes es “acordeón”; esto es así, no solamente cuando el escribiente proviene de la parte de la institución, sino cuando recoge las pretensiones de los propios acordeonistas –sean ellos quienes escriben u otros- en instancias que elevan al municipio con motivo de peticiones o sugerencias de condiciones de contratos. En textos de escritores tempranos aparece el corriente apelativo de “filarmonica” en castellano o *filarmónikea* en vasco, que refleja el generalizado uso hablado de dicho término en toda la zona, al que en menor medida acompañaba el de *soinua* (*txikerra edo haundia*).

5.7.3. Respetto de los acordeonistas de Arratia

Con el transcurso de los años, a la evolución que fue sufriendo el entorno del acordeón y la afición popular a su música corrió pareja la metamorfosis que atañó a los propios acordeonistas. En un principio, a finales del siglo XIX, juventud, ligereza y entusiasmo, nivel técnico escaso y un cierto afán dionisiaco y provocativo, pudieron colorear preferentemente la paleta de la personalidad del acordeonista.

Avanzados los años treinta, ya en el siglo XX, aunque las anteriores peculiaridades se perpetuaban en los jóvenes que conformaban las nuevas remesas de acordeonistas, los más talludos se distanciaban de las mismas básicamente por razones de edad y de protección y potenciación del mercado propio frente a la competencia. La presión institucional y social les obligó a dignificar su imagen en aras de avalar una cierta honorabilidad que les permitiera ejercer su oficio, máxime si aspiraban a contrataciones oficiales. Igualmente, si nos referimos al nivel técnico de los ejecutantes, hay que decir que fue elevándose ostensiblemente, y que los acordeonistas manifestaron una preocupación, cada vez más acusada, por el aprendizaje musical y técnico del instrumento a lo largo de su vida musical.

5.7.4. Respetto de la música de baile y del baile en el Valle de Arratia entre 1890 y 1936

A la luz de la documentación municipal consultada, en el Valle de Arratia, por lo que respecta al baile popular que se llevaba a efecto en el mismo, no podemos asegurar que para 1900 sobrevivieran del baile del *Aurresku* (si es que alguna vez estuvo generalizado) algo más que algunos de sus números de baile por parejas a lo suelto (los incorporados durante el siglo XIX). No hemos encontrado fuentes en donde se hable de tal baile como una actividad popular ni mucho menos que alguno de sus próceres tuviera que bailar por razones de su cargo en el tiempo que estudiamos¹⁹⁵⁵. Sobre este

¹⁹⁵⁵ - De lo que sí queda testimonio gráfico es del penoso reto que supuso para muchos munícipes plasmar su firma al final de cada sesión del pleno, dificultad que se vuelve más universal cuanto más se retrocede en los Libros de Actas hasta alcanzar el año de 1890, que es la fecha en donde pusimos el arranque de nuestra consulta. Evidentemente, no creemos que exista relación alguna entre el analfabetismo y las habilidades para el baile. Sin embargo, albergamos ciertas dudas -que la documentación municipal no disipa- sobre la implantación de un baile que se nos antoja de

particular alientan nuestras sospechas el que cuando en la documentación alguna vez se aborda el tema del *Aurresku*, sólo es para convocar concursos o exhibiciones de *aurrekularis* (habla por sí sola la Fig. 243) en la que el tamborilero Dionisio Ibargutxi (Ubidea, 1877-1962), calado con gorra oficial junto a un atabalero interpretan música de danza para un *aurrekulari* de edad en acción; mientras, en los alrededores, numeroso público joven asisten a la escena observando las ejecuciones del bailarín).

Por el contrario, de lo que si hay testimonios desde finales del siglo XIX -y creemos haber dejado suficiente constancia de los mismos- es de la dicotomía (fomentada artificialmente) entre dos espacios no divergentes en esencia¹⁹⁵⁶: el del baile a lo suelto y el del baile al agarrado o valseo. La importante función de la música de apoyar el baile, se explaya en dos repertorios distintos en este caso. Por un lado, el del baile a lo suelto que ahonda en las formas ya asentadas de Jota, Porrusalda y *Martxa*, que se recrean y complejizan con tantos aderezos y florituras como acordeonistas hubo. Es por ello que consideramos un despropósito conceder paternidades a un fondo de repertorio común a territorios más amplios; hablaremos siempre de jotas y aires populares en esta línea que el acordeón adaptó.

En un momento histórico en que grandes sectores de la población recuperaban y asumían como propios los componentes lúdicos de la danza, hasta la coreografía del baile a lo suelto, aún sin encorsetar por el nacionalismo folklorizante, produjo una gran cierta variación de movimientos singulares. Todo ese repertorio gestual que nos está hablando de expresiones personalísimas que la energía vital de la danza había puesto en marcha, no fue para nada exclusivo del Valle de Arratia, ya que en otros lugares del País Vasco hemos conocido desarrollos paralelos. Exponente de lo antedicho es la incorrecta en cuanto a origen, paternidad y uso, *Jota de Arratia*, canonización de un patrimonio polifacético, que, una vez más, un grupo de danzas ha mudado en *revival*.¹⁹⁵⁷

Por otro lado y aunque bastante menos desparramado, para el "baile al agarrao" se incorporaron repertorios de Pasodobles, Valses, Chotis, Mazurcas, Tangos, Habaneras/Americanas y Polkas, cada uno de ellos con su itinerario y su adaptación

extracción aristocrática en unos entornos tan rurales y alejados de cualquier villa en la que pudiera estar asentada una nobleza no ligada a la tierra con suficiente masa crítica.

¹⁹⁵⁶- Es bien conocido el hecho de que la proximidad entre determinados *tartekos* de algunas jotas y los aires de vals propiciaron el que en ese momento del baile los elementos de las parejas se juntaran para bailar agarrados.

¹⁹⁵⁷- El grupo de danzas vascas Andra Mari de Galdakao hace unos años se afanó en "rescatar" y en dejar constancia filmica de unas evoluciones a las que bautizaron "*Erotismoa euskal dantzan. Bizkaiko Jotea eta porruak. Arratia, Dima eta Zeberioko erara ohiko trasmisioko azken testigantza*", ANDRA MARI EUSKO DANTZARI TALDEA, Galdakao, 2010. Esta presunta "Jota de Arratia" fue incorporada a sus programas y ha sido representada por muchos lugares del País. Un análisis un poco serio de los modelos coreográficos que inspiraron a los interfectos transmisores, a sus biografías y, sobre todo, al sistema social arratiano revelan que poco tuvieron que ver en esas maneras los pagos arratianos y sí los de La Casilla bilbaína y aún mucho más, las influencias del Valle del Ebro; y si no, que se lo pregunten al Arcipreste del Valle de comienzos del siglo XX o más sencillo, se empapen con el interesantísimo artículo de D.: "El Aurresku instrumentado por el Sr Arilla", en el Noticiero Bilbaíno (17-VII-1899) del que extraigo lo más jugoso para esta ocasión: "Y como si todo esto no fuese bastante, se comete aquí una verdadera herejía dando entrada al número de la "reverencia". Este número solo debe tocarse al principio del baile como saludo a la presidencia, y en el "desafío" final cuando está completa la "cuerda", y el "aurrescu" y el "achescu" dejando a sus respectivas parejas, cruzan la plaza y obsequian a las contrarias con las más difíciles figuras del baile, para, volviéndose a un tiempo, rematar en el centro el "desafío" y dar lugar al número siguiente, al llamado "fandango". ¿Cuántas veces he visto incomodarse al famosísimo Domingo Sagarmínaga, el inolvidable y querido "Chomin Barullo" (que bailaba aurrescu con perfección) porque se intercalaba este número en lo mejor del aurrescu; y para ver, a lo mejor, al bailaror ejecutar figuras de mal gusto, tocando el suelo con las rodillas! En este caso, frecuente por desgracia, era caso de oír el gracejo con que el pobre Chomin arremetía contra aquel "zulú" como él le llamaba". Una crítica comedida de aquella producción fue colgada por el autor en la web dantza.com en II-2011 con el título "Sobre coreografías endógenas y exógenas en la danza popular moderna de raíz tradicional en Bizkaia" que puede consultarse en el Anexo.

particular. El "baile al agarrao", antaño prerrogativa fundamental de las bandas de música, a pesar de sus coreografías estandarizadas, asumía cualquier nivel artístico de los danzantes ya que la oportunidad estética de sus movimientos no era, posiblemente, la función prioritaria, si tenemos en cuenta el amplio espectro de intenciones a considerar. Según épocas y lugares, este tipo de baile estuvo sometido a fuertes restricciones y prohibiciones, dándose este proceder por antonomasia cuando el acordeón era el instrumento músico. Las razones más poderosas que sustentaron esta actitud fueron consideraciones de tipo religioso e ideológico a las que ya nos hemos referido previamente de manera extensa.

Es nuestra intención insistir, una vez más, en que en el periodo de tiempo que abarca nuestro estudio, desde la documentación literaria y desde los artífices y participantes habituales del Valle de Arratia, se concibió al acordeón y a su repertorio como a una unidad funcional que fluía adaptándose a las coyunturas hegemónicas de tipo musical y de articulación del mercado independientemente del los tipos de herramientas particulares que manejaran sus ejecutantes.

CAPITULO VI

CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación concluye que es preciso distinguir dos períodos en la evolución y transformación novedosa de las expresiones de sociabilidad musical de carácter popular en Bilbao y la comarca de Arratia.

6.1. Intervalo 1880 - 1898

1.- Nada en el modelo de sociabilidad del ocio de La Casilla fue absolutamente disruptivo con los antecedentes de músicas, bailes, coreografías e instrumentos precedentes salvo la presencia del Acordeón y la relegación del *Aurresku*. También fue compatible todo el ajuar periférico como choznas de restauración, puestos de quincallas y barracas de feria ya que siempre fueron retahíla consuetudinaria de mercados de ganado y romerías importantes. Sin embargo, remarcan la impronta seminal de esta concreción festiva tres rotundas variables: novedad, acumulación y frecuencia. Lo novedoso comenzaba a tener tirón en una sociedad que aceleradamente se enganchaba al estímulo. Por otra parte, el hacinamiento sistemático de incorporaciones es lo que mutó lo ocasional en ejemplar, lo anecdótico en pauta y lo accesorio en estructura. Por último, la periodicidad semanal contribuyó poderosamente alineándose en el mismo sentido de los otros dos vectores como argamasa constituyente presta a convertir la romería de La Casilla en cita referencial para las horas de asueto y en popular y masificado baile enclavado en un medio urbano moderno, algo completamente alejado de lo que habían deparado los tres siglos anteriores.

2.- En cuanto a la historia del Baile de La Casilla y antecedentes:

2.1 Existió un baile popular dominical en la Anteiglesia de Abando desde el comienzo del siglo XVIII, al menos, al que asistían los oficiales, artesanos y jornaleros de Bilbao junto a los propios del Municipio. El baile dominical del lugar denominado La Casilla o Plaza de la República de Abando iniciado en 1882 fue el sucesor consecuente del baile de la Campa de Albia (antigua Plaza de la República de Abando), tras hacerse ejecutiva en 1880 la primera anexión de una parte de su circunscripción por Bilbao mediante Decreto gubernamental de 1870.

2.2 Desde su misma instauración en La Casilla, dicho baile contó para su sonorización con una banda de música contratada por el Ayuntamiento como activo congregante de público. Una vez concluida su sesión, todos los músicos populares e industriales de la música sectorizados en diferentes corros por la plaza procedían a la vez con sus tocatas por las que cobraban una gratificación cada ciclo de baile directamente del público usuario. Esta articulación del baile repetía algunas fórmulas ya constatadas en Albia desde muy antiguo y fue siempre tolerada y fomentada por los ediles de Abando como un elemento de poderoso atractivo.

2.3. Así mismo, dentro del ambiente de la sociedad de masas la convocatoria resultó exitosa en grado sumo desde el principio, triunfó que la prensa alabó sin demora. Ya desde el inicio se interpretaron polkas, mazurcas, chotis, valeses y pasodobles, además

del baile a lo suelto, lo que supuso la consolidación del baile por parejas, una incorporación reciente a la sociabilidad popular bailada que ya venía siendo practicada por las burguesías en sus ámbitos particulares.

3.- Partiendo de la base de que es en la ciudad en donde se aglutinó y convalidó el proyecto acordeón-baile al agarrado, la comparación con el caso referencial de la introducción del acordeón en París retorna las siguientes conclusiones:

3.1 La oferta musical del París de 1880 (1.000.000 de habitantes) era, obviamente, mucho más diversificada que la de Bilbao (65.000). Los salones de baile, cabarets y kioscos de la capital francesa acogieron a orquestinas y bandas de música mientras que en los cafés de los guetos trataban de reproducir los estilos rurales de las comunidades originarias. Los acordeonistas entroncaron y triunfaron en esos espacios restringidos por vinculación horizontal con repertorios de baile e instrumentos preexistentes muy arraigados en las tradiciones regionales francesas.

Por el contrario, la asociación horizontal con los instrumentos de cuerda se efectuó en La Casilla desde posiciones más humildes y ecuménicas con respecto a personas y repertorios, en manifiesta simbiosis con las bandas de música y en competencia menor con el devaluado chistu que gozaba de una clara vinculación vertical con el sistema de autoridad en otros ámbitos de sonorización.

3.2 En Francia la marginalidad del mestizaje Aubergne/Italia y los músicos que se atrevían ya con los acordeones cromáticos fueron creando un producto musical muy solvente con base en la *Musette*. Tras la catástrofe de la I Guerra Mundial aquel género acabó incorporado al núcleo duro de la nueva identidad gala como elemento destacado del "*goût française*".

En el País Vasco algo parecido sucedió con un retraso de al menos 15 años en torno al baile popular de jota y acordeón, lo que quedaría patente en el Congreso de Estudios Vascos de Bergara de 1930. No fueron ajenas a esa demora las agrias controversias desatadas contra el acordeón desde el desencuentro burguesías ilustradas/ proletariado primero, y desde la confrontación con el radicalismo vasquista y el integrismo católico después. Tanta desafección influiría en que el salto a los modelos cromáticos o de piano de acordeones se retrasara 20 años con respecto a Francia y en que hasta 1960 no se produjera el reconocimiento de que con el acordeón se había generado en el País Vasco un sonido identitario que ya venía consumiéndose desde décadas atrás.

6.2. Intervalo 1898 - 1923

1.- En 1898, casi una década después de que se consumara la anexión definitiva de todo el territorio de Abando, el alcalde de Bilbao Felipe Alonso de Celada (1897-1901) representante de los monárquicos liberales conservadores (liderados por Víctor Chávarri en lo que popularmente se denominó "La Piña"), en un arrebato integrista y de intención moralizante prohibió la presencia de pianos de manubrios y acordeonistas en todos los espacios públicos de baile en Bilbao alegando motivos de inseguridad social. Igualmente, restringió el campo de los músicos populares a ciegos y minusválidos que demostraran serlo. Este cercenamiento provocó:

1.1 El "blanqueo" de los músicos en ejercicio en la documentación municipal en busca de un permiso por lo que concluimos que con anterioridad a esa fecha ya comparecían acordeonistas en el baile en conjunción con instrumentistas de cuerda, percusión y voz.

1.2 Que se suprimiera el baile al agarrado en público de manera indiscriminada verdadero desquicie y quillotro del Alcalde, y que, por tanto, los músicos populares quedaran obligados a tocar jotas limitándose a aires de la tradición musicológica vasca algo que no llegó a afectar a las bandas de música. Una primera consecuencia inesperada es que, a imagen de Bilbao, otros ayuntamientos también fueran prohibiéndolo azuzados vehementemente por el estamento eclesiástico en plena fiebre reaccionaria.

2.- Continuando en el foco bilbaíno, en 1915 todavía era efectivo el férreo monopolio de las Asociaciones de ciegos sobre la música ambulante y festiva. Ello obligó a toda una segunda generación de acordeonistas populares de la Villa con buen nivel técnico dado que ya no eran ágrafos musicales y se habían fraguado en las músicas urbanas, a la captación de plazas de baile en el mercado de todas las anteiglesias circundantes y lejanas a Bilbao en una segunda emigración. Es evidente que las preferidas fueron las más suculentas con ratio de población y ganancias asociadas como Deustu, Basauri o Galdakao. Mientras tanto, Bilbao no quedó completamente desasistido de acordeonistas ya que unos aires más tolerantes volvieron a permitir, al menos a los ciegos, su interpretación. Justo para mediados de la década hicieron su aparición en las plazas los modelos semitonados y cromáticos que añadieron diversidad musical y posibilitaron el desenvolvimiento de *backgrounds* de repertorio más personales.

3.- La selección y desarrollo evolutivo del repertorio de baile en La Casilla se produjo por presiones exógenas de límite al prohibir a los músicos populares por decreto peronal de la Alcaldía del 2-V-1898 la interpretación de otras piezas de baile que no fueran del estilo del país, es decir, jotas y *porrusaldas-ariñ áriñ* . El copioso legado conservado confirma que ese monocultivo musical espoleó la creatividad y adaptación de los intérpretes en el proceso que imbricaba el aprendizaje de un nuevo instrumento a muchos niveles aún immaculado. Desde unos modelos de jota arcaicos de cien años atrás maclados con influencias procedentes del teatro lírico de finales del s. XIX con un estilo de corte tonal "aragonés", fueron generalizándose otros nuevos con sonoridades intermedias ideadas desde y para el acordeón.

4.- Visto el panorama del Bilbao de 1898, los acordeonistas quedaron abocados a una diáspora que se extendió en círculos concéntricos ocupando todos los nichos romeros de Bizkaia. Tres análisis yuxtapuestos extensos y dinámicos llevados a efecto en el texto central gracias a la herramienta "Modelo de amenización del baile público" aportan al conocimiento general que se llevó a efecto:

4.1 La progresiva fundación de bandas de música por el territorio y como apósitos de ellas la aparición en la documentación de los "corros de ciegos" en todos los casos.

4.2 La expansión del modelo de "Romería multiagentes" y de su sofisticación más tardía las "Plazas en exclusiva" hacia 1920.

4.3 La aparición progresiva y encadenamiento en el ámbito de la romería de ermita o plaza por todos los municipios del territorio de acordeonistas cuyo censo y listado biográfico se ha levantado.

5.- Se ha realizado un análisis de caso sobre la difusión y expansión más allá del núcleo urbano de Bilbao: el del Valle de Arratia, un nexo social vinculado a la ciudad de Bilbao de carácter rural. Destacamos las siguientes conclusiones:

5.1 Aunque con un retardo de veinte años respecto de Bilbao, la proliferación de las romerías y el incremento de la afición al baile también es un hecho constatado en Arratia. Aunque hay datos de romerías dominicales de finales del s. XIX en Areatza, su generalización en el Valle se produjo entre 1915 y 1920. Fue ese el momento en el cual algunos Ayuntamientos se vieron impelidos a regularizar la contratación de músico animador al margen del tamborilero -si es que lo había- en un proceso general de someter a impuesto la música y evitar las desavenencias entre músicos.

5.2 Solo se han documentado rastros del *Aurresku* en Arratia a fines del siglo XIX debidos a concursos en fiestas patronales e incentivados por la organización de las Fiestas Vascas de 1898 en Areatza. El baile con músicos populares estuvo fundamentado sobre el ciclo de la Jota con vals en sus intermedios cantados. Más tarde, la marea integrista que alcanzaba su pico en 1930 arrasó con cualquier atisbo de baile por parejas que fue anatemizado periódicamente hasta bien pasado 1950. Únicamente en el sub-valle de Zeberio se han observados indicios de cierta relajación al no pertenecer al mismo Arciprestazgo. Ha de entenderse, por tanto que los repertorios musicales fueron exclusivamente de baile a lo suelto.

5.3 Como en Bilbao, en Arratia fueron muy estimadas las bandas de música que ya la hubo en Areatza desde el último tercio del siglo XIX. La escasa entidad de los municipios obligó a que fueran contratadas irregularmente las de otros lugares con motivo de las fiestas patronales notándose en algunas poblaciones como Igorre o Artea la presión de las colonias veraniegas urbanas para ello.

5.4 En Arratia hay datos anecdóticos sobre el acordeón desde finales del s. XIX. La primera cita relacionándolo con un Ayuntamiento se produjo en 1912 año en el que se contrató un acordeonista de Galdakao dentro de esa primera oleada expansiva de músicos con epicentro en Bilbao comentada. Los acordeonistas locales empezaron a acceder a las plazas a partir de 1920 aunque en esa pelea los dulzaineros consiguieron sostenerles el pulso hasta la guerra civil de 1936. Así como la presencia de acordeones grandes es coetánea con otros lugares gracias al vendedor local Manterola, estuvo reducida a eventos de la sociabilidad festiva al margen de las romerías. A diferencia de La Casilla, la vinculación horizontal del acordeón con otros instrumentos musicales fue prácticamente inexistente si exceptuamos el acompañamiento indispensable del panderetero/a.

5.5 Más de la mitad de los acordeonistas arratianos acudieron a aprender de otros de Bilbao o de lugares próximos: Alday (Basauri), Zorrozueta (Larrabetzu-Basauri), Celestino Rodríguez (Bilbao),... La puesta en valor de sus competencias musicales se

debió tanto a la afición como al más prosaico motivo de la necesidad económica al igual que en La Casilla. Estas circunstancias - y que como personas con ellos no cabía dudar del "ambiente vasco" en el que se desenvolvían por vivir en un valle de "aborígenes"- no les libraron de las acotaciones y restricciones de repertorio de los gobiernos municipales incluso cuando accedieron los nacionalistas vascos al poder municipal al implantarse la II República en 1931.

5.6 Los acordeonistas de Arratia fueron hijos del Valle y todos ellos varones. Repasando sus biografías, concluimos que de este ejercicio estuvo ausente la marginalidad. Es decir, al revisar la fuente principal de su sustento se observa que están representadas en la misma proporción del espectro social todas las dedicaciones laborales de las clases subalternas más dos personas pertenecientes a las profesiones liberales y dos funcionarios. Sin embargo, entre ellos solo accedieron a la práctica profesional aquellos para quienes fue prevalente la motivación económica entendida como un ingreso complementario.

6.- Las fuentes iconográficas de época que acompañan solidariamente al texto refrendan exhaustivamente y complementan las líneas ideológicas expuestas en la investigación. A su vez el trabajo de recogida por el territorio ha servido de rescate de un patrimonio material en muchos casos en altísimo riesgo de desaparición.

ANEXO

A. 1. Abreviaturas más frecuentes usadas en el texto

A: Anteiglesia

AHDB: Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia

Alb.: *Alboka*

AMB: Archivo Municipal de Bilbao

Ayto: Ayuntamiento

BBK: Bilbo, Bizkaia Kutxa

ca.: circa

CAPG: Caja de Ahorros Provincial de Gipuzkoa

CAV: Caja de Ahorros Vizcaína

BM: Banda de música

CD: Compact disc

CE: Jardines de los Campos Elíseos de Abando-Bilbao

CMD: Clavijero Mano Izquierda de un acordeón o lado del canto

CMI: Clavijero Mano Derecha de un acordeón o lado de los bajos

comp.: Compilador

cord.: Coordinador

CP: Cédula personal

dul.: Dulzaina

DVD: Grabación digital de vídeo

dir.: Director editorial

DP: Disco de pizarra 78 r.p.m.

edit.: Editor literario

exp.: Expediente municipal

FE: Fiestas Euskaras

Fil: *Filarmonika*, acordeón.

FM: Fondo Municipal

GC: Gobernador civil

GM: Guardia municipal

LC.: Plaza de La Casilla de Abando-Bilbao

LGEV: La Gran Enciclopedia Vasca

LP: Disco de polivinilo de larga duración, 33 r.p.m.

N.B.: Noticiero Bilbaíno

Pd.: Pandereta

P.ej.: Por ejemplo

PM: Piano de manubrio, organillo
PNV: Partido Nacionalista Vasco
Pp.: Petición de permiso
proy.: proyecto editorial
S.: Disco de polivinilo de corta duración, 45 r.p.m.
s: Sin
s.a.: Sin año
s.edit.: Sin editorial
s.l.: Sin lugar
s.p.: Sin paginar
SGAE: Sociedad General de Autores de España
TP: Tarjeta Postal

A. 2. Glosario

Acordeón Bisonoro: Se dice del acordeón que posibilita dos tonos diferentes en cada nota según se abra o cierre el fuelle. En el presente trabajo se ha adoptado el criterio de denominar de este modo a los acordeones de dos o más filas que cumplen con la característica anterior en los dos clavijeros en vez del más usual pero inexacto de "diatónico".

Acordeón Cromático: Nombre con el que se designa a los acordeones que tienen botones en su CMD siempre que sean unisonoros.

Acordeón Mixto: *Trikitixa*. Modelo de acordeón usado ampliamente en el País Vasco entre otros. Su CMD bisonoro y un CMI unisonoro constatan su excepcionalidad en el contexto general de la familia acordeonística. Por otro lado, la temprana introducción de botones con alteraciones dentro de sus escalas básicas lo alejan del diatonismo en varios de sus sentidos.

Acordeón Piano: Nombre con el que se designa a los acordeones que tienen teclas imitando la disposición de un piano en su CMD siempre que sean unisonoros.

Acordeón Semidiatónico o Semitonado: Bajo ambos nombres se ha de englobar un amplio catálogo de acordeones ya en desuso que comparten características entre los modelos bisonoros y monosonoros. Su sistematización es dificultosa ya que en una misma pieza pueden concurrir dos o tres filas bisonoras en el CMD con dos o tres líneas de bajos unisonoros en disposición lineal en el CMI, o tres filas bisonoras en el CMD con 48 bajos unisonoros sistema Stradella en el CMI, etc.

Alboka, Albogue: Instrumento aerófono tipo clarinete popular con parientes próximos en las gaitas serranas peninsulares. Su sonido está producido por dos lengüetas simples talladas cada una en una caña que suenan al vibrar mediante insuflación continua del aire dentro de un cuerno-embocadura que prolonga la cavidad bucal. A su vez, dos cañas unidas de tres y cinco agujeros practicables montadas sobre un pequeño yugo dan las distintas alturas tonales según la posición de apertura o cierre de los dedos; en el otro extremo un segundo cuerno oficia como pequeño pabellón resonador. Históricamente se ha fabricado artesanalmente, se aprendía de manera autodidacta por mimesis con otros ejecutantes y el repertorio que ha llegado por transmisión popular se ha ceñido al baile a lo suelto del ciclo de la jota vasca. Es llamativo que haya mantenido en su denominación vasca el nombre árabe de la familia originaria de este tipo de instrumentos sin corruptelas.

Hay una descripción de época en la cita de RIVAS MORENO: "La vida intelectual en España. Real Academia de San Fernando: Dos recepciones.[Discurso de Serrano Fatigati: "Instrumentos músicos en las

miniaturas de los Códices españoles. Siglos X al XIII".], en *Nuestro Tiempo* (nº 11, 1901), Madrid, p. 653: "Otro instrumento pastoril recordado por Barbieri, se encuentra en las Cantigas y no parece allí de carácter tan humilde, si ha de juzgarse de su valer por la condición social de los que la manejan. Consta de dos cañas con agujeros, unidas por una embocadura común y "pegadas a una armadura tosca de madera o cuerno que forma una figura en conjunto algo semejante a un pequeño cornetín", según las frases que transcribimos del ilustre músico español: denominase albogue y con él "se produce el sonido por dos tubitos con lengüetas a manera de pipitañas". Los dos representados en la cantiga CCXX concuerdan exactamente con la expresiva descripción".

Americana, Colombiana: Denominación del aire musical de la habanera pero sin partes cantadas. La observación de su toque por Mañé y Flaquer en el Abando de 1875 mutó en bilbainada en aquella pieza más que célebre por popular en su día que penaba por la desaparición del folklore local en sus últimos versos: "las colombianas y el flamenco/ que de ti se han apoderao". Sobre su génesis y popularidad hablamos en Cap. II 2.2.3.1. Catálogo de repertorio.

Aristón, Manopán, Celophon, Polyphon: Aparatos de reproducción musical mecánica muy similares entre sí que se beneficiaron oportunamente del gusto por la escucha social de la música entre las burguesías de fines del siglo XIX. De aspecto externo parecidos a gramófonos sin campana -a los que antecedieron-, eran, esencialmente, cajas de música activadas mediante unos discos de cartulina perforados con la pieza deseada. Compartían con el acordeón el tipo de fuente sonora al poseer peines de lengüetas libres metálicas.

El Celophón fue una de las variantes alemanas de estos géneros que se vendió en Bilbao: "Anuncio. Dotesio CELOPHONES! Nuevos instrumentos de manubrio muy superiores a todo lo conocido hasta hoy. Funcionan por medio de aire comprimido y no tienen púas que destrozan los cartones de música. Celophon orquesta: instrumento potente de sonidos muy variados y agradables. Bonito mueble. Precio 425 Ptas. Música para el mismo el metro 1,75 Ptas. Celophon órgano: Instrumento potente pero de juegos menos variados que el anterior. Bonito mueble. Precio 250 Ptas. Música para el mismo el metro 0,85 Ptas. Música sinfín para el mismo 2,60 Ptas", en N.B. (17-X-1894).

Arrimateko: Ocasionalmente, intermedio de la Jota a tiempo de vals para bailar al agarrado. Dentro de la concepción romera masculina, oportunidades que podían darse para la aproximación bailada de los cuerpos durante el baile de parejas. La respuesta en defensa desde el otro bando podía ser la postura de "Carabina" con el brazo derecho doblado entre su hombro y mi pecho como se aprecia en el cuadro "Romería" de José Arrue (Fig.146).

Aurresku: Fue el principal baile abierto y mixto del País Vasco. De evolución levógira, los hombres mostraban sus habilidades gimnásticas y solo en su parte final las mujeres participaban de manera activa gracias a la incorporación del ciclo de la Jota desde mediados del siglo XVIII. A partir de 1900 quedó reconvertido en baile ritual.

Baile a lo suelto / Soltie - Baile al "agarrao" / Baltseoa: Son las dos denominaciones por antonomasia y oposición de los corpus de danza popular vasca entre 1875 y 1950. La primera referida al conjunto de bailes o *Dantzaldi* Jota, Porrusalda y *Martxa*; bajo la segunda acepción se incluyen danzas de parejas como Pasodoble, Vals, Tango, Mazurca y Chotis fundamentalmente .

Baquero Lezaun, Manuel: Uno de los primeros profesionales del mundo del acordeón del siglo XIX en la Península. Publicó el *Nuevo y sencillo Manual del compositor de acordeones por Manuel Baquero y Lezaun, mecanista y primer acordeonista español*, salido de los talleres de Tipografía Comas, en Zaragoza en 1883 y dedicado a la compostura de esos instrumentos. Igualmente produjo dos métodos para su aprendizaje editados en numerosas ocasiones.

Bilbainada: Pieza musical cantada de autoría incierta en textos y melodías que ha sido degustada y repetida a su paso por la aceña de varias generaciones bilbaínas proletarias.

Biribilketa: Aire de marcha para el disfrute del baile colectivo y colectivizante generalmente de evolución serpentina.

Boston: Baile de moda entre las burguesías a caballo entre los s. XIX y XX. Su verdadero nombre es el de "Vals inglés", aunque popularmente también se le llama "Vals lento". En un principio, grupos de parejas unas al lado de las otras iban evolucionando haciendo rápidas figuras pero se transformó sustancialmente al ser introducido en Inglaterra alrededor de 1874 procedente de su ciudad originaria. Sin embargo, no fue hasta la finalización de la Primera Guerra Mundial que adquirió popularidad al mismo tiempo que su coreografía se estandarizaba con lo que se posibilitaban las competiciones. Su velocidad ideal está alrededor de los 30 compases por minuto, más o menos la mitad que el vienés.

Chimbo: Patronímico local de los bilbaínos. Los chimbos debieron ser unos pájaros muy habituales y comestibles de la zona de Bilbao. Sus habitantes los cazaban con unas escopetas simples llamadas "Chimberas" para no destrozarlos más, y así es como seguimos llamando a las armas que se usan en las barracas de feria de tiro al blanco.

Clavijero: Cada uno de los teclados o botonaduras del acordeón cuya manipulación hace que suene al mover el fuelle. Los definimos como: Mano del canto o Clavijero mano derecha (CMD abreviado), y Mano de los bajos o Clavijero mano izquierda (CMI).

Corro: Se decía así al conjunto de personas que bailaban alrededor de un músico o grupo de músicos. Intermisamente aglutinados y disgregados en el entorno de una romería o baile, los usuarios quedaban obligados a cotizar cierta cantidad por ciclo de baile o *dantzaldi*. Desde el último tercio del s. XIX su fuerte significación referencial destacó en muchos géneros literarios denominados específicamente como "Corros de ciegos".

Dantzaldi: Ciclo de bailes consistente en los siguientes aires: jota, puerro y *martxa*, para el baile a lo suelto, y de secuencia parecida para el baile "al agarrao" pero sustituyendo una o dos de las anteriores piezas por un vals, pasodoble u otra pieza de esos géneros. Aunque la palabra vasca *dantzaldi* no está recogida en las fuentes orales, pero se adecua perfectamente al concepto que manejamos.

Diatónico: Es un término polisémico que se presta a muchas confusiones. Su principal acepción en teoría musical es: "relativo a la escala musical que atraviesa las distancias naturales de tonos y semitonos". Es, en nuestra opinión, un uso incorrecto tanto del sentido como de la raíz griega que lo genera cuando con él se quiere adjetivar a un acordeón (o bandoneón) en el que un botón posibilita dar dos alturas tonales distintas según el movimiento del fuelle. En este caso, el término preciso es "bisonoro".

Dulzaina: Instrumento aerófono de doble lengüeta que goza en el País Vasco de varios tipos. Las denominaciones de "dulzaina" y "gaita" se han usado indiscriminadamente en Bizkaia en el pasado. Un curioso caso, que no único, fue el de uno de los músicos más hábiles de este instrumento que se proyectaron a lo largo del siglo XX en Bizkaia: Juan Aiesta (Bedia, 1893-1989) apodado "Juan Gaiteru". Él denominó invariablemente como "Dulzaina" a su herramienta metálica de marca Pradere. De esta misma manera se sigue designando en Bizkaia al instrumento y como "Dulzainero" a su ejecutante, nomenclatura que nosotros compartimos. Se reserva "Gaita" y "Gaitero" para los correlativos al instrumento de madera a quienes caracterizan, además, un repertorio fuertemente influenciado por músicas procedentes de las tradiciones musicales de Nafarroa y Araba. Hace cien años la cuestión semántica era muy diferente.

Escaleros: ["*Sommier*", en francés] Uno de los elementos constructivos y desmontables más importantes de cualquier acordeón. Nombre técnico dado a las estructuras de madera en forma de cajetines construidas de tal manera que puedan insertarse en ellas los marcos metálicos que sostienen las lengüetas.

Fiestas Euskaras: Convocatorias itinerantes anuales por distintas poblaciones vascas a modo de Juegos Florales que arrancaron en las últimas décadas del s. XIX y cuya finalidad fue la puesta en valor de las manifestaciones culturales vascas y su idioma.

Fonógrafo: Invento de T.A. Edison para la reproducción musical mecánica. Utilizaba cilindros de cera impresos con surcos que leía una aguja para su posterior amplificación por una bocina una vez transformado el micromovimiento en vibraciones sonoras.

Gargantúa: Monigote gigante, tragaldabas y grotesco inspirado en las novelas del escritor francés Rabelais del s. XVI. Sobre modelos copiados de originales franceses y gracias al impulso del jefe de Bomberos Echaniz vio la luz en Bilbao en 1854 sobre un carro que arrastrado por bueyes recorría la ciudad en fiestas. Ha resurgido versionado numerosas veces siendo, en definitiva, un tobogán intestinal una vez perdido el carisma carnavalesco del símbolo.

Gramófono, Gramola: Aparatos de reproducción musical mecánica en los que obra de soporte de la música una placa circular de pizarra o pasta. Al ir girando estas, una aguja transforma las variaciones de un surco impreso en vibraciones sonoras mediante un sensible diafragma. En la Gramola -marca comercial de un producto más moderno- cumple la función de la bocina resonadora la ingeniosa disposición de las partes de su mueble continente. Son los antecedentes directos del tocadiscos eléctrico y su éxito entre las burguesías alimentó una producción ingente de aparatos y placas nunca conocida.

Habanera: Danza cubana de mediados del s. XIX a la que Iradier insufló un impulso decisivo. De aire lento, binario y con un ritmo muy marcado ofreció irrenunciables oportunidades para el baile de parejas. Las versiones cantadas conservan hoy en día numerosos espacios de éxito.

Harmoniflauta: Otra familia de instrumentos emparentados con el acordeón con el que también comparte antigüedad. Posee teclado, fuelle, lengüetas libres y registros pero para un uso horizontal y no colgado de los hombros. La temprana introducción por los británicos en Asia hizo que siga teniendo un uso generalizado en Pakistán e India mientras que desapareció en Europa.

Iparralde: (La "Zona norte" en oposición a *Hegoalde* o "Zona sur") Denominación en euskara del territorio vasco continental actualmente pertenecido de Francia que comprende Lapurdi, Benafarroa y Zuberoa.

Jazban: Instrumento de percusión, protobatería. Hacemos constar con esta grafía la adaptación fonética en el País Vasco de la construcción anglosajona "*Jazz Band*". La generalización del uso de la palabra vino de la mano de los catálogos de venta de instrumentos por correspondencia quienes la adecuaron por inercia metonímica para vender un nuevo producto desde 1920. A su vez, los nuevos músicos aprovecharon la superficie disponible en el bombo para generar un efecto publicitario pintando el logo de la orquestilla musical a menudo acompañándose de ese sufijo: "*Accordeon Jazz*", "*Orquesta Falcone Jazz*", etc., aprovechando el nicho musical que suponía la novedad rítmica pero sin que sus repertorios tuvieran nada que ver con la música afroamericana.

Irrintzi, Irrintzilari: Grito onomatopéyico de enardecimiento en la versión aborigen vasca. *Irrintzilari* sería, por tanto, la persona que lo ejecuta. En AZKUE, Resurrección: *Cancionero Vasco*. LGEV, 1968, T.I p. 33, se permite aquel autor una digresión sobre las diferentes denominaciones de esta energía expansiva en forma de vibración vocal aguda e insistente según los diferentes pueblos. En oposición a teorías presuntamente más verosímiles, opinamos que se empezaron a techar y construir los cerramientos de los frontones para que en plena emisión de este grito la colectividad vasca pudiera revivir la sensación de tener los pelos hirsutos como escarpas.

Manicordio, Manucordio: Unas de las primeras denominaciones para el acordeón en el País Vasco del siglo XIX.

Matrícula: Ver "Patente"

Melodeón, Melodium: Modelo de acordeón bisonoro de una fila en el CMD con nombre específico en varios idiomas. Fabricado industrialmente a finales del s. XIX refundía el preciosismo del acordeón romántico en un producto vulgar, endeble y rutinario, de tránsito hacia otros modelos más consolidados tecnológicamente y también de uso proletario. Sin embargo, sus versiones inundaron almacenes y ferias.

Patente: Impuesto obligatorio sobre la ejecución musical pública que no único. A partir del 6-XII-1908, la Diputación gravó los espectáculos públicos con un impuesto anual especial, acordeonistas incluidos¹⁹⁵⁸. Su implantación fue progresiva pero para 1930 ya era norma que todos los ayuntamientos exigieran tener

¹⁹⁵⁸- AHDB. Fondo Diputación, Arbitrios provinciales, Impuestos especiales. Caja 569, 1908.

pagada esta "patente" para poder tocar cobro que ellos mismos gestionaban. A la par, y comenzando desde entornos más urbanos, fue volviéndose más frecuente el pago del impuesto de la Sociedad General de Autores de España aunque, en este caso, su generalización no fue efectiva hasta pasada la guerra española de 1936.¹⁹⁵⁹

Piano Horizontal, Piano de mesa: Variedad organológica de la familia del instrumento que antecede y amortiza el Piano vertical; es decir, con el arpa colocada dentro de la caja de resonancia en esa posición. Para 1870 el almacén de F. Richter en Bilbao ya suministraba pianos verticales.

Piano Mecánico: Desde 1890 en adelante los fabricantes de pianos descubrieron un nuevo segmento de mercado al descubrir la buena acogida en la sociedad burguesa del "Piano Player", un mecanismo neumático que hacía sonar el piano controlando solo la velocidad y expresión con que un autómatas leía la pieza escogida. Para 1910 todo el mecanismo reproductor ya estaba integrado en el mismo mueble ("Pianolas" y otros fabricantes) y solo restaba adquirir a gusto del consumidor el rollo con la música codificada. La primera noticia de aquellos en Bilbao data de 1898 cuando Dotesio compraba la Casa de música Romero de Madrid y publicitaba todo su stock para la venta.

Pollo, Polla: Pijo, pija. Vayamos a lo sublime desentendiéndonos del sentido estricto. Desde mediados del siglo XIX se usó frecuente e inocentemente la acepción con un sentido gallináceo de las palabras en la literatura bilbaína: Papá y mamá burgueses costeaban vicios y virtudes de la prole hasta llegados al altar (y, a veces, también después). Todos iban a los balnearios. Ellas, más comedidas, se preparaban para madres, visitaban las iglesias, las costureras, el teatro y las fiestas de la buena sociedad; ellos... podían ser hasta socios del "Kurdin Club" y arramblar costureras en los Campos Elíseos. Hay quienes relatan la historia de un bilbaíno de apellido Gil que cotidianamente giraba un paseo-exhibición por El Arenal con sus vástagos femeninos; concluyen que tal pertinacia en el asueto les ha sobrevivido en el adjetivo vulgar "gilipollas".

Porrusalda: Sinónimo de Puerro y Arin-arin. Uno de los aires del ciclo de la Jota.

Puesto del acordeón / Tener el puesto/ Plaza en exclusiva: En rigor significa ser el músico popular autorizado en exclusiva a tocar todo el año en los bailes de un pueblo en el lugar que la municipalidad señalara con excepción del tamborilero municipal. Bajo alguno de esos conceptos figura frecuentemente en la documentación el motivo de la subasta/*errematea* anual para su dotación al que seguía un contrato. Condición previa e imprescindible era haber abonado los impuestos reglamentarios y tener al día las cédulas personales. Todos los acordeonistas lo esgrimían como un símbolo de categoría.

Txakoli / Chacolí: Vino del año de poca graduación que en el horizonte de 1900 era cosechado y producido en caseríos de la zona costera de Bizkaia y en otros lugares de la franja cantábrica. Acabó designándose así a los propios edificios que lo expendían junto a otros servicios de restauración. Su poder de convocatoria cumplió un importante papel en las funciones de sociabilidad del ocio de las clases populares vizcaínas.

Txapak / Lengüetas. En el argot de los acordeonistas se dice del número de lengüetas que suenan por nota o número de juegos de las mismas en los escaleros del instrumento: "es de cuatro chapas". Adquiere su verdadera relevancia si se tiene en cuenta que la potencia que emite un instrumento tiene relación con este número y con su afinación influyendo definitivamente en su peso. Por esta misma razón, era una cuestión importante a considerar en el mercado de instrumentos.

Txartel: Papel, boleto, pegatina o entrada. Se cobraba y colocaba a los varones y servía para que los cobradores/as de cada corro de baile pudieran llevar el control del pago de cada *dantzaldi*.

Zortziko: Su traducción clásica es "De ocho" referido al número de versos de un poema, de bailarines en un baile, etc. El uso en nuestro texto tiene que ver con un tipo de cánticos muy populares en su día que se abastecían de un compás irregular de cinco partes cuya acentuación característica fue considerada seña de identidad prístina vasca. Hay también bastantes danzas en este ritmo pero esa senda lleva a otras regiones que no hoyaremos.

¹⁹⁵⁹- AHDB. Fondo Municipal, Basauri, Exp. 18.844, 1927.

A. 3. Textos escogidos de expedientes municipales y extractos del N.B. por orden cronológico

A.3.1. Índice

- XX.: "La Sociedad contra la blasfemia", en N.B. (21-VII-1883)
- XX.: "El Folklores en España", en N.B. (21-I-1884)
- XX.: "Los bailes en las escuelas", en N.B. (26-VIII-1884)
- GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS": *Otros pasavolantes (Retratos sin retoque)*, Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1889
- XX.: "Las fiestas gratuitas", en N.B. (21-VIII-1889)
- AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/78, 1882/1890 Ofertas para amenización de la Plaza de La Casilla
- XX.: "Adelina Patti aborrece el fonógrafo", en NB (22-IV-1890)
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 127/48, 1893. Amonestación al Director de la Banda de música denominada La Lira.
- CARDENAS, José Juan: "La primera verbena", en N.B. (23-VI-1894)
- S. FUENTES, Magdalena: "Canciones aragonesas", en N.B (21-IX-1894)
- BUENO, Manuel: "Ha muerto Bartolo Valle", en N.B. (30-VI-1895)
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 164/110, 1896. Relativo al contrato con Francisco Martínez Álvarez para amenizar el paseo de La Casilla con una banda de música.
- XX.: "Noticia luctuosa en Deva", en N.B. (17-VI-96)
- CASTAÑEDA, Joaquín: "Decadencia del Aurreescu. Dedicado a los Srs. D Alfredo de Laffitte y D Antonio Arzac", en N.B. (1-II-1898)
- AHDF. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª 498/46, 1898. Exp. formado con un Oficio del Gobernador Civil transcribiendo otro del Gobernador Militar referente a la concesión de serenatas.
- XX.: "La vigilancia en La Casilla", en N.B. (8-IV-1899)
- XX.: "La vigilancia en La Casilla", en N. B. (9-IV-1899)
- D.: "El Aurreescu instrumentado por el S. Arilla", en N.B. (17-VII-1899)
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª 425/11, 1900. Sebastián Retolaza formula quejas contra el que dirige la Banda de Música que toca en La Casilla
- AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. Bi 5ª 477/26, 1906 Varios vecinos de Mirivilla denuncian a los dueños de las tabernas de los nº 4 y 5º por quebrantar el sosiego durante la noche tocándose instrumentos de cuerda y viento en el interior de aquellos establecimientos
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 559/51, 1907 Normativa para la regulación de la práctica de la música ambulante por las calles de Bilbao aprobada el 11-IV-1906
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Bi 1ª 575/5 , 1913 Prohibición de los Pianos de Manubrio
- AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 385/3, 1916. Festejos y espectáculos. Formerio Laorden denuncia que 2 individuos útiles para el trabajo se dedican a tocar instrumentos por las calles. Reconocimiento médico a todos los autorizados y retirada de permiso a varios
- AHDB. Fondo Municipal, Areatza-Villaro. Exp. 100/18, 1922. [Alegato contra el "baile al agarrado" tras la asistencia a las Santas Misiones]

- AHDB. Fondo Gobernación. Bilbao, 154/27, 1923. Relacionado con las horas en que se podrán tocar Pianos de manubrio en las casas de prostitución. Prohibición de los Pianos de manubrio. Nueva modificación de horas y levantamiento de esta prohibición

A. 3.2. Textos

XX.: "La Sociedad contra la blasfemia", en N.B. (21-VII-1883)

La prensa barcelonesa anuncia que en aquella ciudad se ha formado una sociedad cuyo objeto es reprimir la blasfemia. Ignoramos cuáles sean los medios que aquella sociedad se propone emplear para reprimir el abominable vicio que el pueblo español ha ido añadiendo al no menos abominable de la interjección obscena, que por desgracia le distinguía ya desde muy antiguo de los demás pueblos de Europa y América; pero por el sólo hecho de haberse constituido con aquel objeto, merece nuestro aplauso. Esa misma idea había sido ya concebida en Vizcaya por algunas personas, aunque aun no la hubiesen puesto en práctica. Estas personas creían y siguen creyendo que uno de los medios más eficaces para reprimir la blasfemia y aun la obscenidad consiste en obligarse mutuamente los dueños o jefes de talleres y explotaciones industriales a expulsar de sus establecimientos a los operarios que incurran o cuando menos reincidan en el repugnante vicio de la blasfemia o la obscenidad después de haberseles impuesto la abstención de él. Y aun sabemos que en la zona minera hay alguna empresa industrial, y por cierto dirigida por extranjeros muy indulgentes y considerados con sus operarios, que no consienten a éstos aquel vicio, castigado y reprimido con gran severidad en países tan poco sospechosos de intolerantes como Inglaterra y los Estados- Unidos. Difícil es en España la extirpación de un vicio en que incurren hasta muchas personas que se tienen por decentes y bien educadas, y donde con gran frecuencia se confunde la libertad con el libertinaje; pero mucho puede disminuir mal tan vergonzoso si las personas que le lamentan hacen algo más que lamentarle. Quisiéramos, pues, que el ejemplo que esas personas han dado en la capital del principado de Cataluña se hiciera extensivo a otras comarcas, y muy particularmente a la nuestra, donde es tanto más de sentir la generalización de la blasfemia cuanto esta asquerosa planta aquí era hasta ha poco total o poco menos que totalmente desconocida.

XX.: "El Folklores en España", en N.B. (21-I-1884)

Bajo el título de "Folk-lore" vocablo compuesto anglo-sajón, que vale tanto como "ciencia popular" se constituyó en Londres en 1878 la primera de las sociedades de esta clase, cuyo objeto es "la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos, supersticiones, antiguas costumbres, usos, ceremonias y ritos", es decir, todo, aquello que constituye la literatura oral de un país. En pocos años los "Folk-lore" nacionales y regionales se han multiplicado extraordinariamente y forman parte de estas academias populares los hombres más eminentes en las ciencias y en las letras, habiéndose publicado ya interesantes libros que dan a conocer el Folk-lore, o sea el saber y "las supersticiones populares", de Francia, Inglaterra, Italia, Rusia, España, los Estados- Unidos, la India y otras diversas regiones. El País Vascongado, que por su especialísimo carácter, su original lengua, y sus tradiciones y costumbres, ofrece ancho campo para el estudio de su "Folk-lore" al que han dedicado su atención innumerables escritores, cuenta también con una colección de este género debida á la pluma de nuestro colaborador Mr. Julen Vinson, obra reciente que hemos anunciado ya a nuestros lectores y de la que nos ocuparemos en breve con alguna mayor extensión. EL "Folk-lore" ha comenzado también á tomar carta de naturaleza en nuestra península, y a la creación en Madrid de la "Academia popular de Bellas Letras" ha sucedido la de centros regionales análogos, entre los que recordamos el "Folk-lore" andaluz: que tiene ya una revista de este título en Sevilla; el "Folk-lore" castellano, que acaba de constituirse en Madrid, y el "Folk-lore" gallego, creado estos días en la Coruña bajo la presidencia de la distinguida escritora Doña Emilia Pardo de Bazán. Entre nosotros, el popular Trueba, en sus numerosas colecciones de cuentos y leyendas, D Juan E. Delmas. Goicoechea (Argos), Arana (Vicente) y otros escritores de Vizcaya; Iztueta, el maestro Santesteban, Araquistain, Goizueta, D José V de Echegaray, Arzac y Alberdi, y otros en Guipúzcoa; en Alaba, los Velasco, Becerro y Manteli; y en Navarra, los Iturralsdes, Campion, Landa y Oloriz aparte de otros publicistas extranjeros que como Cercquand, Michel, Webster, Vinson, Abbadie y Duwoisin han estudiado a nuestro país, han recogido gran caudal de apuntes,

notas y observaciones para la formación del “Folk-lore” del país euskaro, uno de los más curiosos y originales ciertamente que pueden darse. No basta, sin embargo, lo hecho hasta aquí; es preciso dar mayor impulso á esta clase de estudios y de observaciones, contribuyendo cada cual en su esfera a recoger cuanto pueda referirse de una manera típica al suelo que nos vio nacer; y á la vez que excitamos el celo de todos nuestros amigos y colaboradores para que nos ayuden en tan agradable tarea, reproducimos íntegros a continuación el índice de la obra “Notas sobre el Folklore del Nordeste de Escocia del Dr. Gregor que da a conocer de un modo tan sencillo como discreto como eficaz lo que debe entenderse por “Folk-lore” de un pueblo, y el detallado cuestionario que á su creación acaba de dirigir el “Folk-lore” castellano los Sres. Sacerdotes, maestros y médicos, clases que por sus condiciones sociales se hallan en mejor disposición de concurrir al esclarecimiento de los principales puntos relacionados con el saber popular. He aquí el índice de la obra del doctor Gregor:

Capítulo 1.- El Nacimiento. II El niño, III El bautismo, IV La crianza, V Código de honor de los niños, VI.—Del cuerpo humano. VII Sueños y adivinaciones, VIII Arte de curar. IX.—La casa. X Recreos en el hogar. XI. Hadas. XII—Duendes marinos. XIII Aparecidos. XIV.—Brujas. XV.—Magia negra y pactos con el demonio. XVI Adivinanzas XVII Matrimonio, XVIII—Rimas locales. XIX.—Características locales y familiares. XX—Supersticiones de animales y plantas. XXI Épocas y estaciones del año. XXII Navidad y el día de Año Nuevo. XXIII Recuentos (countings out) o sean rimas infantiles, XXIV.—Día de lavado. XXV.—Arrendamiento, XXVI.—Barcas y pescadores. XXVII Muerte, XXVIII Entierro.

He aquí ahora los cuestionarios formulados por el “Folklore castellano”:

Cuestionario que se dirige a los sacerdotes.

Costumbres populares.— Bautizos, padrinos, obsequios a la redon parida, regalo a los chicos del pueblo, al sacerdote, al sacristán, supersticiones referentes al niño antes de ser bautizado. Casamientos, arras, contratos matrimoniales, pan de la boda, supersticiones referentes a los alfileres de la novia, cencerradas a los viudos, quien pone la casa.

Entierros, lutos, duelo, supersticiones referentes a los difuntos antes de ser enterrados.

Sorteo de quintas, fiestas que celebren los mozos la víspera del sorteo.

Fiestas populares. Fiestas extrañas a toda conmemoración religiosa.

Fiestas a santos que no celebra especialmente la iglesia y prodigios con que la naturaleza celebra algunos días.

San Juan, San Antón, San Antonio, Navidad, Epifanía, Cruz de Mayo, Día de Difuntos, Ascensión, Candelaria, Semana Santa, Patrón del pueblo.

Cantares.- Cantares alusivos a santo y fiestas religiosas o populares, oraciones de los pastores, oraciones infantiles, villancicos.

Ermitas y santuarios. Procesiones, romerías.

Supersticiones. Supersticiones restos de cultos antiguos, plantas animales y piedras á que el pueblo atribuye virtud mágica.

Conjuros. Prácticas supersticiosas para provocar la lluvia, para alejar las tempestades, para ahuyentar el rayo y la centella, piedras del rayo.

Aparecidos. Almas en pena, objetos que provocan la aparición, forman en que se presentan a los hombres.

Brujas. Brujas y sus artes, duendes, preservativos contra sus amaños.

Cuestionario que se dirige a los maestros.

Cantares. Coplas de cuna, rimas infantiles, cantos de rueda, oraciones infantiles.

Pegas. Adivinanzas, trabalenguas, acertijos.

Juegos de niños. Desde los más sencillos, como las tortitas, hasta los más complicados como el marro, justicias y ladrones, etc.

Mitología infantil. El bú, el coco, la mano negra, etc.

Lenguaje infantil. Fenómenos de fonética. Idea que se forman los niños de los fenómenos naturales, de la lluvia, del trueno, etc.

Ideas que tienen de los números, de las matemáticas, y todo lo que pueda interesar a la pedagogía.

XX. "Los bailes en las escuelas", en N.B. (26-VIII-1884)

Acontece en no pocos pueblos (y no queremos citar ninguno) que queriendo darse algún baile, ya por iniciativa de particulares, o ya por la del ayuntamiento, se elige para ello el salón de escuelas, creyéndole el más capaz y adecuado para tal fiesta. Nos parece malísima esta costumbre, y si no estamos equivocados hasta creemos exista una disposición superior que la condena. Muchas razones pudiéramos alegar para oponernos a ella; pero, obligados como constantemente nos vemos por la falta de espacio al laconismo en esta sección de nuestro periódico, indicaremos sólo las principales.

Primer razón: para preparar la escuela a fin tan contrario a aquel a que está destinada, es indispensable trastornar y dislocar el material escolar, que sufre deterioro con este trastorno y dislocación y con lo que no pocas veces se interrumpe uno y aún más días la enseñanza.

Segunda razón: el baile en las escuelas suele dar ocasión a grandes disgustos y reyertas en el pueblo, porque considerando todos los habitantes de este propiedad común el edificio, todos su creen con derecho á entrar en él á participar de la fiesta que en él se da, y accédase o no se acceda a sus pretensiones siempre se siguen inconvenientes, no pocas veces graves.

Tercera y última razón: la moral de los niños se perjudica notablemente con los bailes en la escuela, porque acostumbrados aquellos a tributar a esta respeto parecido al que tributan al templo, este respeto no puede menos de debilitarse y relajarse desde el momento que los niños ven que aquel local a donde penetran y donde permanece ellos respetuosamente, se ha convertido en teatro de intemperancias y descomposturas que desdican de lo que allí están acostumbrados a ver y aprender.

Aconsejamos en primer lugar a las justicias de los pueblos que se guarden muy bien de consentir bailes en los salones dedicados a escuelas y en segundo lugar aconsejamos a los maestros que en el caso de tal consentimiento lejos de dar el suyo protesten enérgicamente contra la violación y profanación del templo en que ejercen su sacerdocio.

GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS", *Otros pasavolantes (Retratos sin retoque)*, Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1889

p. 141 Los días festivos. ¡Vaya una manera de perder el tiempo! ¿Quién es el que aquí lo gana?... el que va al partido de pelota... o a la romería a donde acude todo el bouquet costurero y *servicial*, o al círculo ecuestre y a los fantoches, o a Durango o a Las Arenas, o a los Campos Elíseos, o a la Casilla ... o a cualquiera de los 1001 sitios donde alegremente pueda gastarse un duro, cualquiera que sea dueño de 5 pesetas?

p. 203 Entre dos luces. *IA la salida de La Casilla.*

-No cuerras así mujer de Dios.

- Tarde es y...

-No te creas: oscuro ya está, pero temprano es todavía.

- Las *luses* ya están pues.

¿Qué hay por eso?

- El ama *mís dise* que no quiere que me esté fuera en oscureciendo.
- ¿Miedo que te coman tiene o...?
- No se pues; pero riñe que te riñe está si me barrunta que entro en casa en sonando las oraciones.
- ¡Valiente! Ande mi que te viniese. Para una ves que sale una, cada dos *veses* en el mes, como quien *dise*...
- Eso dite pues; ni consideración no tienen tan siquiera. Los dos domingos, el señorito siempre en dando las dos viene. Cómete, frega, *arrecoje*...
- ¿La dueña no está, pues para *arrecojer* las cosas?
- Si ¡cómo no morena!
- ¿Tú todo *hases*?
- *Haste* cuenta que...
- Insustancial o así no eres tú. Yo no: lo mío y nada más.
- La de casa mal aprendida está.
- La culpa tú tienes.
- *Recaos* y todo yo hago.
-
- Bien pues ya ves: luego *véstite* y en un santiamén te vienen las tres y más.
- Ya se ve que sí: lo que menos las tres y media ya han sido cuando te has *juntao* conmigo.
- Para que es visir, un momento ya me *estao* con Mari Juana ¿sabes? Pero con todo y así sácate la cuenta : las tres hasta las cuatro uno, hasta las cinco dos, y luego después media hora como quien *dise*; ni tiempo *haste* cuenta que para venir y después ir.

[Y continúa el texto en parecidos términos...]

II A la salida de los Campos

[En este caso los personajes son costureras, hay cambio de escenario y de expectativas pero la jergonza tiene ciertas semejanzas...]

XX. "Las fiestas gratuitas", en N.B. (21-VIII-1889)

Nunca como en la presente ocasión se echa de ver la completa carencia de fiestas públicas gratuitas en esta villa, que sirvan para que las clases necesitadas, aquellas que no puedan concurrir a los espectáculos de pago, encuentren en ellas algunos ratos de recreo y esparcimiento. Las quejas, con tal motivo, son tan generales como justas, hay que reconocerlo así, y recaen principalmente sobre la Corporación Municipal, que es la que debiera cuidarse de proporcionar al pueblo diversiones gratuitas, como aquellas de grata recordación que venían celebrándose en Bilbao durante los últimos años, y que parecen haber desaparecido para siempre.

¿Qué espectáculo son los que en las actuales fiestas tienen a su alcance las clases menesterosas, aquellas que viven al día y no pueden, por tanto, destinar a su recreo y esparcimiento lo que necesitan para atender a su subsistencia? Pues descartando las sesiones de música en el Arenal y las romerías nocturnas en la Plaza vieja, ninguno, absolutamente ninguno. Hasta los fuegos artificiales, que constituían otras veces una verdadera distracción pública, han ido desapareciendo también para que todo vaya por el mismo camino.

¿Y las barracas de las ferias, en las que tanto motivo de esparcimiento encontraba el pueblo? Ya hemos visto lo que ha sucedido en ellas. Murieron también a manos de la mayoría de concejales, porque tanto como matarlas significaba el quererlas llevar a la Alameda de San Mamés; y si han resucitado parte se

deberá a algunos propietarios de terrenos particulares, que han cedido estos para que surjan nuevamente las populares ferias, dando así una lección muy elocuente a los señores ediles que votaron la sentencia de muerte de las barracas.

Descartadas, pues, las dos diversiones a que nos hemos referido, todas las demás, comenzando por los toros y acabando por las carreras de velocípedos y por las de caballos, cuestan su dinero, y no están, por consiguiente, al alcance del pobre.

¿Qué tiene, pues, de particular que este trine y se muestre altamente disgustado al ver que así se le abandona a su suerte. Y se le deja olvidado por quien debiera acordarse de él cuando llegan ocasiones como la presente? Para evitar este disgusto, que creemos justificado, debe el Ayuntamiento acordarse de Santa Bárbara cuando truene, esto es, cuando llegue la ocasión de tratar de las fiestas de Agosto, que ya llegará nuevamente y cambiar entonces de conducta y de modo de parecer."

AHDB. Fondo Municipal, Abando. 1/78, 1882/1890 Ofertas para amenización de la Plaza de La Casilla

1-II-1890 Agustín Ortigosa vecino de Bilbao, c Laguna, letra Q, 3º derecha, músico de oficio y encargado de la nueva BM de esta Villa denominada Nueva Santa Cecilia se compromete a tocar en La Casilla bajo las bases siguientes:

1º Tocar todos los domingos y festivos hasta el anochecido dando principio a las horas de costumbre procurando que esas sean lo más puntual posible.

2º El nº de individuos que amenicen las romerías será de 12 el mínimo y de 16 el máximo siendo todos ellos profesores; componiendo entre este nº una verdadera banda musical.

3º El pago por cada función o romería será el de 60 Pts. pagaderas por mensualidades vencidas.

4º Los días que necesite el Municipio toda la banda será a precios sumamente económicos no excediendo estos de 80 Pts.

5º La verbena de San Juan y el día del patrón del pueblo tocaríamos toda la banda siendo este servicio gratis. Si por coincidencia el Ayuntamiento necesitara de la banda de música, esta estará a sus órdenes recibiendo en premio lo que el Municipio estipulare conveniente.

13-III-1890 Exp. Antonio Corto, Director de la banda de música titulada Santa Cecilia se compromete a seguir sirviendo a ese Municipio en las condiciones siguientes:

1º El nº de músicos se compondrá el mínimo de 16.

2º La cantidad que pagará ese Ayuntamiento por cada función será de 50 Pts.

3º La BMSC se compromete a tocar gratis en la verbena que se celebra el día de San Juan por la mañana.

XX. "Adelina Patti aborrece el fonógrafo", en NB (22-IV-1890)

El New York Times anuncia que la ilustre cantante ha presentado ante los tribunales una demanda para inculpar al propietario del fonógrafo que de audiciones públicas reproduciendo su voz y trozos de canto suyo. El empresario a quien persigue la Patti había recogido en el fonógrafo varios trozos cantados por ella en una representación de San Francisco y se proponía hacer una excursión por EEUU durante la cual daría a conocer a la cantante aún cuando estaba ausente. Esta cuestión ha sido causa de algunos procesos en Europa. [Adelina Patti (Madrid 1843 - Gales 1919) de familia italiana, fue la soprano y modelo de diva más sobresaliente de su tiempo y la cantante de ópera de mayores cachés de la historia. N. del A.]

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 127/48, 1893. Amonestación al Director de la Banda de música denominada La Lira

Nos tomamos la libertad de molestar a VI con la presente súplica: Cuando se le concedió a D Julián Esteban el compromiso de tocar la música en La Casilla los días festivos la mayor parte de los músicos que con él se comprometieron a tocar son los que hoy dirigen a VI la presente manifestándole en la forma en que se nombró a dicho Sr. Esteban como director se le propuso que en el momento de terminar en Las Arenas se reunirían 16 individuos que era el nº comprometido siendo la distribución entre nosotros en la forma siguiente: A las "Partes primeras" 3 Ptas. por función y las "Segundas" 10 y 11 reales por la obligación, de donde se le entregarían al director doble parte o sean 24 reales por obligación y lo que se quedara sobrante se invertiría en música para no tocar siempre la misma. Dicho director, una vez que vio que él era el único que figuraba y que podía proporcionarse una buena garantía con esta contrata valiéndole la disculpa de no encontrar músicos, aún cuando lo que hacía era provocar que se marcharan los que tenía, disminuyendo el personal y yendo doce músicos pagaba a 9, 10, 11 y 12 reales (quedándose el resto para sí que es demasiada usura). ha presentado en las últimas funciones solamente 8 individuos todo ellos muy desproporcionados. Por el motivo que dejamos expuesto nos dirigimos a Vd. esperando tenga la bondad de atendernos y decirnos si podemos o no solicitar del Ayuntamiento se nos adjudiquen dicha contrata puesto que en nuestra propuesta tenemos la curiosidad de exponer que siempre que no presentemos los 16 músicos por cada uno que falte se nos descuenten 16 reales ...

[La Comisión apreciaba un incumplimiento de contrato y se lo advertía a J. Esteban. El 30-VIII J. Esteban daba un órdago y argumentando la imposibilidad de reunir 16 "profesores" renunciaba al puesto, pero dejaba caer que le podían seguir contando con él si no encontraban sustituto para el domingo siguiente. La Comisión reculaba y mantenía el contrato pero exigiendo que se cumpliera.]

CARDENAS, José Juan: "La primera verbena" , en N.B. (23-VI-1894)

La primera verbena que Dios envía / está por todas partes de encantos llena.

Tienen las expansiones que el pecho ansía, / la embalsama el aroma de la azucena.

Hace brotar torrentes de poesía / que con lazos de flores nos encadena.

Y no hay quien no recuerde que en este día / tal o cual vericuetto sirvió de escena

a un poema de amores y de alegría...

¡Si faltamos nosotros, morena mía/ van a faltar más cosas en la verbena!....

¡Qué animación, qué ruido. Cuánta es la gente/ que en la alegre Casilla forma corrillos

viendo a muchos que bailan muy dignamente/ los chotises que tocan los organillos!

Surgen de vez en cuando los voladores/ cohetes de la noche rasgando el velo

y semejan las luces multicolores/ una lluvia de estrellas que envía el cielo..

¡Ay morena del alma no te desdeñes/ en venir a la fiesta que se prepara!

Que es preciso que acudas para que enseñes/ los pedazos de gloria que hay en tu cara.

¡Ay morena del alma, del alma mía!/ Que aceptas me lo dicen tus negros ojos

Y veo en tus palabras dulce alegría/ más dulce que tus labios blancos y rojos.

De la verbena vuelves desconsolada/ pues aunque has pasado por la verbena

Queriendo divertirte dices que nada/ de todo lo que has visto vale la pena.

Quisiste ver el cuadro que te he descrito/ y traes como recuerdo para unos días
El olor pestilente de aceite frito/ que sin cesar despiden las churrerías.
No digas que no vuelves; todos juramos/ no volver y es promesa que no cumplimos;
Que al llegar este día de nuevo vamos, / y de nuevo en la fiesta nos aburrimos.
Y hemos de ir pasando nuestra alegría/ para que allí te luzcas de gracia llena,
Pues si tu y yo faltamos morena mía/ ¡van a faltar más cosas en la verbena...!

S. FUENTES, Magdalena: "Canciones aragonesas", en N.B. (21-IX-1894)

Si crea o no la musa popular esas canciones sencillas y delicadísimas que breves y punzantes como epigramas causan admiración y asombro al escucharlas en labios de zafios maritornes o de desarrapados granujas es asunto difícil de descifrar. Reflejo de los sentimientos de su pueblo la misma popularidad que gozan hacen imposible descubrir si son bellísimas flores de estufa arrojadas al arroyo de campestres margaritas escogidas por el capricho o introducidas en los salones. Es decir, si son producto de un escritor ingenioso entregados al populacho o si... caladas por la clase baja como expresión fiel de sus pasiones de sus deseos y de sus ideas han sido llevadas de boca en boca hasta las de la dama y el poeta. Hay quien supone la primera y hay quien afirma lo segundo. Entre ambos pareceres difícil es emitir opinión. Tal vez la poesía que envuelve al par que la niebla los caseríos de las provincias vascongadas, tal vez la voluptuosa languidez de Galicia, tal vez el sol ardiente de Andalucía de a las ideas de la plebe veladas por el finísimo tul de la melodía un sabor romántico e idealista que muchas de ellas ostentan pero en el Alto Aragón país eminentemente práctico y positivista, las canciones populares, las verdaderamente populares parecerán más rústicas y desaliñadas para exageración e invento al que no haya escuchado las coplas que, al compás de la Jota, cantan los mozos en la fiesta del lugar junto a la puerta o ventana en vez de frases de amor o galantes flores pasan de manos de la doncella a las del zagal tortas duras y enormes que son sin duda alguna digno pago de las endechas y del trovador.

No hay que buscar agudos dichos, profundos pensamientos poéticas comparaciones las que por finas y delicadas llegan a sonar son al tenor de las que siguen:

¿Cómo quise contimparar / un charco con una fuente?

Sale el sol se seca el charco / y la fuente permanece.

Y sabes que te he querido/ y siempre te querré.

El amor que te he tenido / siempre te lo tendré.

Otros cantares –los más- son del género que pudiéramos llamar topográfico pero no ofrecen nada curioso:

Laporta no está en un llano / y Harluenga en un tozal?

Y la Virgen del viñedo / en medio de un olivar.

Una de las notas características de las canciones aragonesas es sacar a relucir la Virgen del Pilar venga o no venga a palo. No se concibe una rondalla en que se oiga nombrar a la pilarica y hay alcalde de pueblo al que comparan con todo lo imaginable y por último con el águila imperial o a las Y a la Virgen del Pilar. Estrofas como las que siguen las hay a centenares:

La Virgen del Pilar tiene / un pendiente en cada oreja

Con un letrero que dice / ¡Vivan los hijos de Huesca!

¿Tachan Vds. de insulsos los cantares que anteceden? Pues oigan unos que en cambio los llenarán de asombro porque ¿quién [que] no lo haya oído por si mismo creerá que hay majo que requiebre a su dama diciéndola:

A tu puerta planté un pino / y en tu ventana una higuera

¿Quién se ha comido los higos /

De fijo que les parece esto el colmo de la finura y de la galantería más si quieren saber lo que es bueno escuchen ustedes una voz que ronca por el esfuerzo y el vino lanza otro requiebro que no le va en zaga:

Tu ventana es un pesebre / y tu cara la cebada

Yo soy el burro que estira / la cabeza pa probarla.

Lo único que tienen estas canciones conocidas y populares aquí es que son reflejo fiel y expresión sincera de las costumbres de la comarca en que el dios Cupido rara vez se entretiene en herir con sus flechas los corazones dejando que los padres o los interesados husmeen los olivares y viñas y pares de mulas con que cuenta una casa y calculan el heredero –mayorazgo- o heredera con quien conviene emparentar. Los correveidile llevan cuentos y cuentas de una familia a otra ; si estas habitan en distintos pueblos salen los interesados a visitar a un lugar intermedio partiendo el campo, como en los desafíos, se trata de lo antes dicho de los pares de zapatos, sayas y pañuelos que ha de llevar la novia. Si por el contrario, es ella la rica o la heredera se atiende más que nada a la fuerza y alzada del mancebo y al beneficio que puede producir su trabajo como si se tratara de una bestia de carga y se arreglan y desarreglan las negociaciones por unas cuantas onzas. Otras veces los contrayentes no se ven siquiera y ocurre que viene a la ciudad uno a comprarse las galas de la boda y al preguntarle quién es su futuro, dice: “Una de casa de X de Chilbuce”.

Pero - le repican-: "¿La mayor o la pequeña?"

A lo que contesta echándose la manta al hombro: " No sé cuál de las dos traerán".

Por eso decía antes que cuadran muy bien a tales costumbres los cantares citados y el que, entre los alegres ecos de las rondallas, se oiga, con tanta frecuencia con ingenuidad:

Si me dieran a eslegir/ entre morirme o casarme

por no morirme tan pronto / tiraría a acomodarme.

BUENO, Manuel: "Ha muerto Bartolo Valle", en N.B. (30-VI-1895)

La trágica muerte de “Bartolo” no me ha sorprendido. De antiguo venía padeciendo el infortunado guitarrista, fuera aparte de una afección incurable, una neuropatía que le acarrearón de consuno el alcoholismo y los azares de su accidentada vida, neuropatía que ya en otra ocasión le puso en el disparadero del suicidio. Y, desgraciado de por vida, el pobre artista – porque lo era y muy hondo- confió a la muerte la carga de sus desventuras, siempre en aumento, con todo de hallarse entre los suyos, en su querida Vizcaya, al cabo de una tan larga como infecunda peregrinación a través de América.

Conocí a “Bartolo” en Buenos Aires allá por el año 88 en casa del poeta Guilo Spano. Mostró el vate argentino vivos deseos de escuchar aires vascongados que el guitarrista sabía arrancar a su instrumento por manera inimitable y “Bartolo” alquiladizo como la mayoría de los artistas de su condición se avino a dar un concierto en casa del poeta, mediante no se que suma. Y con gravedad un poco aparatosa interpretó aquella noche multitud de composiciones musicales netamente vascongadas porque sin ser , ni con mucho, un Iparraguirre, poseía “Bartolo” el sentimiento de las cosas de su tierra, sentimiento avivado por las nostalgias de una larga ausencia, que asociado a una vocación decidida por la música, hacían de “Bartolo” un artista sincero y original.

Meses después me lo encontré en la provincia de Corrientes, a un extremo de la Argentina, muy cerca de la República del Paraguay. Errante y solitario, bohemio incorregible, fiando siempre su suerte a la generosidad de sus compatriotas. La Sociedad española de socorros mutuos organizó un concierto a beneficio del artista y “Bartolo” trabajó aquella noche con mal éxito. Eso tiene fácil explicación. Mi hombre que era un poco dado a lo excéntrico, tuvo la genialidad de presentarse ebrio en el teatro y ni decir tiene que su presencia allí dio pábulo a comentarios poco favorables para él. Esto no obstante se le

facilitó dinero y se ausentó sin decir a donde. Después acá no supe de él, hasta hace poco más de un mes que reapareció en Vizcaya enfermo y desvalido pendiente siempre de los brazos de la caridad.

La muerte ha sido para “Bartolo” un gran bien porque: “La muerte es por lo menos / el descanso de la vida”. Que dijo el poeta. De su popularidad solo quedaba en Vizcaya el recuerdo muy vago de las melancolías del bardo y una débil reminiscencia de aquellos aires vascongados que él solía robar a su guitarra en la soledad del monte.

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª, 164/110, 1896. Relativo al contrato con Francisco Martínez Álvarez para amenizar el paseo de La Casilla con una banda de música

Que siendo en la actualidad el que tiene el compromiso de amenizar el paseo de La Casilla en los días festivos y deseando renovar su compromiso exponiendo el número de 12 músicos en la forma anterior y rebajando 10 Pesetas. por sesión o sean 40 Pesetas. cada sesión en lugar de las 50 que cobraba en su anterior compromiso. Gqe.... 4-IV-1896

La Comisión: Consultado con el director de la Banda de música opina que lo que ha de tocar en La Casilla puede formarse con 12 músicos de los que constituyen aquella abonando las 40 Ptas. por sesión. ...(Así) se obtiene más estabilidad a los músicos al proporcionarles este nuevo ingreso principalmente a los de 2ª y 3ª cuyos sueldos son relativamente cortos. Ahora bien, ... debe encomendársele (a Francisco Martínez) que siga amenizando el referido paseo siempre que preste conformidad por escrito a las siguientes condiciones:

1ª Amenizará el paseo de la Plaza de la República los días de fiesta por la tarde excepto aquellos en los cuales haya romería en Deusto y Begoña.

2ª Tampoco los días de corridas generales en la plaza de toros ni durante la época de cuaresma tendrá la obligación sobredicha.

3ª El número de músicos será el de 12 elegidos entre los de 2 y 3ª principalmente de la Banda Municipal y alternando aquellos en la debida forma.

4ª La banda completa tocará gratis en la verbena de S Juan.

5ª Si en alguno de los barrios de la villa se celebrase romería asistirán los músicos a ella en número mínimo de 12; por tanto habrá música en Ibaizabal el 2º domingo de julio, el 26 de julio en Basurto, en S Roque el 16 de agosto, en setiembre en Olabeaga y en Octubre en Zorroza.

6ª El director se compromete a buscar músicos que sustituyan a los de la Banda Municipal cuando estos por cualquier causa no puedan tomar parte en, los conciertos que corren a cargo del mismo, sin que por ello tenga derecho a solicitar aumento del precio estipulado.

7ª No tocará la Banda los días lluviosos y en caso de duda deberá atenderse el Director a a las órdenes que le serán transmitidas por conducto de la Guardia Municipal

7ª El precio será de 40 Ptas. por concierto satisfechas a fin de cada mes. 9-IV-1896

[Se acuerda, se informa al director de la BM y a FMA. Pero no viene en el Exp. si este lo comparte y acepta.]

XX.: "Noticia luctuosa en Deva", en N.B. (17-VI-96)

Hallándose la noche del día 13 en el café que en la villa de Deva posee D Joaquín Zubiaurre el juez municipal D José Madinabeitia y el concejal D Fidel Estolaza se suscitó entre ambos una cuestión por si el edil tenía o no derecho a mandar tocar a un gaitero que se encontraba dentro del establecimiento. Terció en la cuestión otro individuo llamado Bernardino Esnaola y lo hizo para clavar las uñas en el pescuezo del concejal a cuya defensa salió Roque Arocena que también recibió unos cuantos mojicones

de manos del Esnaola. El juez municipal que además de hallarse presente era uno de los contendientes intervino en el suceso y comenzó a instruir las primeras diligencias."

CASTAÑEDA, Joaquín: "Decadencia del Aurrescu. Dedicado a los Srs. D Alfredo de Laffitte y D Antonio Arzac", en N.B. (1-II-1898)

En la mayoría de los países del mundo se conoce el "baile" que significa el primer efecto del brincar con arte sin que para ello sea precisa la música y se puede bailar solo, con otro y aún con muchos. Pero en la minoría muy principalmente donde imperan buenas y sanas costumbres se conoce la "danza" que expresa más que el baile e indica más artificio, complicación, cultura y delicadeza, se verifica entre mayor número de personas y se hace acompañada y animada con la música.

En el notable solar vascongado existe desde remotos tiempos una "danza" singular que el vulgo conoce con el nombre de aurrescu; "danza" que a veces merece el calificativo de "baile oficial euskaro" o "aurrescu a la usanza foral" y es una composición estudiada que se verifica en público y en fiestas ordinarias y en grandes y solemnes funciones por sucesos faustos teniendo esta especie de drama mímico cierta analogía con el objeto y fin de la festividad.

Dos son las entidades que en la "danza" que nos ocupa representan papel importante "el aurrescu" y el "achescu" o sean "la primera" y la "última mano". Si ambos danzan cual es debido resultará plausible el papel que hagan; pero de otro modo si se concretan a piruetas sin orden ni concierto, aunque demuestren agilidad prodigiosa, resultará papel mojado.

Hoy en Guipúzcoa se encuentran muy pocos hombres que se hallen en el primer caso y si centenares que están en el segundo. Digamos la verdad en toda su desnudez. Muchos serán los culpables de ello; pero muy principalmente las autoridades locales, unas porque no han sabido castigar, ni siquiera amonestar a los que en bailes ordinarios usaban y usan formas destempladas; otras porque creyendo dar más realce a sus fiestas populares permiten la exhibición de músicos ambulantes (ciegos y tullidos, al parecer en su inmensa mayoría) que con desafinados instrumentos y canciones de mal gusto se hacen acreedores a que se les expulse de la Provincia; y hay también los que por su cuenta tienen la osadía de contratar a los mismos prescindiendo por completo de las muchas y buenas bandas de tamborileros que existen en el País. La resultante del proceder censurable de esas autoridades la vemos muy clara los días festivos en la mayor parte de los pueblos y nada digamos de nuestras capitales.

No hay regla sin excepción, dice un proverbio castellano. Hagamos pues justicia (aunque siento que no sea a secas) entre otras villas a las de Beasain, Villafranca, Zaldibia y Zumaya que por fortuna cuentan con jóvenes que saben el aurrescu merced a un maestro que fue retribuido por los respectivos ayuntamientos.

Para que esta danza euskara pase del peligro en que se encuentra a su debido ser precisaba de una evolución en ciertas autoridades populares a fin de invitar a las de los pueblos que acabo de consignar. De lo contrario y siendo sumamente deplorable que una costumbre tan admirada por propios y extraños tienda a desaparecer cabe, en mi humilde opinión un medio sencillo, inclinar el ánimo de nuestra diputación provincial y esta, a su vez, el de los Ayuntamientos de la Provincia para que un profesor o reconocido aficionado enseñara a varios jóvenes percibiendo de ambas autoridades un sueldo diario en remuneración de su trabajo. Tal es mi humilde opinión salvo siempre el parecer de personas más idóneas.

AHDF. Fondo Municipal, Bilbao. 4º 498/46, 1898. Exp. formado con un Oficio del Gobernador Civil transcribiendo otro del Gobernador Militar referente a la concesión de serenatas

El Gobernador Civil transcribe un oficio literalmente del Gobernador Militar: "Al tener conocimiento de que se estaba verificando la noche del día de primero del actual ayer una serenata al aire libre sin mi precisa autorización de conformidad con lo dispuesto llamé a mi presencia al director de la banda quien al oír mis cargos exhibió un permiso escrito del Sr Alcalde Pdte. de este Excmo. Ayto. Ayer noche procedió de igual forma la expresada autoridad municipal. Siendo mi autoridad en las circunstancias por

las que atraviesa la nación la única responsable de cualquiera alteración del orden entra de lleno en mis atribuciones el permitir o no aquellas manifestaciones y demás actor que por constituir aglomeración de gentes puedan producir alborotos y por otra parte de obrar en la forma empleada en los dos casos señalados se sienta un precedente que pudiera proporcionar serios disturbios.

Por inadvertencia habrá concedido esa Alcaldía los permisos a que la presunta recriminación se refiere pues en circunstancias normales son de la competencia del Gobernador Civil y solo en poblaciones donde no reside esta autoridad y como delegados de ella pueden concederlos los alcaldes. En suspenso ahora las garantías constitucionales, incumbe a la autoridad militar todo cuanto se refiere al orden público con relación al cual según el texto expreso de la ley las autoridades civiles deben limitarse a las facultades que aquella les delegue o deje expeditas... 17-IV-1898

[Contestación del Ayuntamiento diciendo a todo que si e intentando explicar que se siguió la costumbre, etc.]No sospechó el que suscribe que por estos sencillos permisos dados a murguistas que con las serenatas obtienen un pedazo de pan para su familia pudieran en ningún caso ser motivo de trastornos públicos ya porque de las noticias que a la Alcaldía han suministrado los individuos de la Guardia Municipal y otro agentes de de palacio resulta que no hay temores de próximos desórdenes y también porque el gobierno de SM ha confirmado este resultado al anunciar que la paz pública está asegurada. Sin embargo... [Devuelve la autoridad al Gobernador Militar sin problemas.]

1899-18-II Levantado el estado de guerra han vuelto a presentarse en esta alcaldía las instancias en solicitud de permisos para dar serenatas así como en su día se solicitaron también para celebrar romerías permisos que sabe VI que asumió como de su competencia el Excmo. Sr Gobernador Militar de esta Plaza; pero correspondiendo en la actualidad a la jurisdicción de VI esta alcaldía agradecería la bondad de comunicarle si puede seguir otorgándolos en la forma de costumbre y según se venía observando antes de la declaración de estado de guerra y suspensión de garantías.

[El Gobernador Civil contesta que "No hay inconveniente."] 22-II-1899

XX.: "La vigilancia en La Casilla", en N.B. (8-IV-1899)

Es raro, desgraciadamente, el día festivo en que en La Casilla no se promueve alguno o algunos altercados de sangrientas consecuencias casi siempre. Acuden a aquel centro de diversión popular gentes de todas clases no solo de Bilbao sino de también de algunos puntos cercanos a esta villa; y entre tanto bullicio, tanta algazara y tanto movimiento casi no es extraño que surjan incidentes desagradables muchas veces por cosas de poco momento, de escasa o ninguna importancia. Con la mayor facilidad salen a relucir entre los contendientes las armas blancas o de fuego en las pendencias que allí se promueven cuyas consecuencias suelen ser el derramamiento de sangre : un crimen de más o menos gravedad.

Casi siempre los autores de los sangrientos sucesos son detenidos en el acto por los municipales que en LC prestan servicio; pero hay ocasiones en que, a favor de la aglomeración de gente y de la confusión, logra escabullirse algún criminal. Y por más que luego pueda ser capturado no puede negarse que la captura cuesta algún trabajo a la policía, y fácilmente puede ocurrir que el tiempo que en esto se invierte lo utilice el criminal o para reparar la coartada o para hacer desaparecer algún cuerpo del delito. ¿Es posible evitar que esto suceda en todos los casos? Ciertamente que en los domingos y días festivos acuden a prestar servicio a LC alguna o algunas parejas de municipales; pero aún contando como hay que contar con la actividad y el celo de estos guardias, creemos que no basta; creemos que en aquel centro de reunión debe reforzarse la vigilancia con alguno o algunos guardias más, todos cuanto permita el mejor servicio público de la población y que además de los guardia debieran acudir también alguna pareja de agentes de vigilancia y otra de guardias civiles. Tal vez se diga que pecamos de exagerados, que pretendemos llevar allí demasiada fuerza pública; pero como nosotros creemos que, en este caso como en muchos otros casos vale más precaver que curar, no nos molestaremos porque se nos tilde de lo que se quiera, con tal de que con el aumento de vigilancia se logre evitar algún crimen.

Porque es indudable que la presencia en La Casilla, no solo de los guardias municipales que hoy acuden, y de alguno más, sino de los agentes de vigilancia y la pareja de la guardia civil infundiría algún temor a la gente díscola y camorrista y acaso, acaso se comprimirían algún tanto los pendencieros que nunca faltan allí. Y ya que esto no sucediese (queremos y debemos ponernos en lo peor) nadie nos negará que serían mucho más difíciles las escapatorias de los criminales después de cometido un crimen. Y no queremos decir con esto que la vigilancia en La Casilla sea hoy deficiente, no. Lo que queremos decir es que debe ser reforzada en la forma en que ya hemos indicado, para lo cual debería prestar su cooperación el Sr. GC. Y debe ser reforzada la vigilancia no solo para precaver tal vez algún o algunas pendencias sangrientas, sino también para evitar que alguno o algunos criminales puedan fugarse en los primeros momentos de cometido un crimen.

XX.: "La vigilancia en La Casilla", en N. B. (9-IV-1899)

El artículo que ayer publicamos con este título ha producido la mejor impresión en el barrio de LC, cuyo pacífico vecindario está en constante alarma a causa de los crímenes que con desgraciada frecuencia se cometen allí. Que nuestras observaciones eran atinadas lo demuestra el haber coincidido con las gestiones y disposiciones de nuestras primeras autoridades según noticias que nos comunican. El digno teniente de alcalde de aquel distrito ha celebrado una conferencia con el Alcalde Sr. Alonso de Celada para exponerle las impresiones que recogió de los vecinos de La Casilla, indicándole con este motivo que, aún cuando los días festivos acuden a aquel paraje un cabo y 8 guardias municipales, debiera reforzarse la vigilancia con una o dos parejas de la GC, cuyo instituto goza con razón de grandes prestigios. El Sr. Alcalde en su vista, ha visitado al S. GC de la provincia quien desde luego aprobó la idea, prometiendo enviar algunas parejas los días festivos; y según nuestras noticias, empezarán a prestar servicio a partir de esta tarde. Repetimos que nos congratulamos de estas decisiones que coinciden con nuestro modo de pensar y esperamos que han de dar el resultado apetecido de precaver algunas pendencias sangrientas y de evitar las fugas de criminales con lo que disminuiría el número de estos por el temor de que su delito no quedara impune.

Además de ser reforzada la vigilancia con una o dos parejas de la GC convendría realizar frecuentes "cacheos" en aquellos individuos conocidos por su carácter pendenciero a fin de despojarles de cuantas armas lleven. Esto que se practica en muchas poblaciones y también en Bilbao en ciertos barrios algunas veces produce siempre resultados satisfactorios y seguramente los produciría también ahora.

D.: "El Aurreescu instrumentado por el S. Arilla", en N.B. (17-VII-1899)

Uno de los números musicales que con más gusto y deleite se han escuchado a nuestra Banda de Música Municipal será sin duda ninguna el Aurreescu que instrumentado por el Sr. Arilla ha ejecutado estas noches pasadas en el Arenal. Su sabor local y la diversidad de sus preciosos números tienen al público y particularmente al natural del país en estado constante de placer y alegría desde que empiezan las primeras notas hasta su terminación. Empieza el número de "la reverencia" con vigor y brillantez predisponiendo al ánimo agradablemente impresionado a escuchar el resto de la pieza con religioso silencio que por desgracia pocas veces se observa alrededor del kiosco. Terminado este número que está muy bien hecho y resulta perfectamente interpretado y después del consabido intermedio de tambor viene el "contrapás" que aparece también escrito y ejecutado con el debido aire y sabor del país.

Lo mismo sucede con el siguiente número con el pasamanos o "Aseri dantza" número que pocas veces se oye tocar como lo toca nuestra banda de música particularmente la segunda parte que es como se debe tocar es decir repitiéndola en la forma en que lo hace a fin de que pueda salir el bailarador con toda libertad después de ejecutadas las figuras correspondientes. Y viene el mejor número del aurreescu, "el compasillo" y cosa extraña este número que es tan sentido y tan expresivo es el que más descuidadamente está tratado. El Sr. Arilla no ha debido recoger de fuentes muy puras la combinación de notas que a este número corresponden; y luego el Sr. Sainz Basabe lo lleva de manera que de seguro no lo llevaría si conociera a fondo los detalles de nuestro especial y característico baile. El dúo de la segunda parte donde

debe existir una segunda voz sentimental y expresiva debe llevarse en el mismo compás moderato que la primera y no aceleradamente porque es imposible que ningún aurreescu ni achescu pueda ejecutar ningún tresillo ni desvanecido propios de este baile por mejor aurreesculari que fuese dado el compás con que se lleva. Y como si todo esto no fuese bastante, se comete aquí una verdadera herejía dando entrada al número de la “reverencia”. Este número solo debe tocarse al principio del baile como saludo a la presidencia, y en el “desafío” final cuando está completa la “cuerda”, y el aurreescu y el achescu dejando a sus respectivas parejas, cruzan la plaza y obsequian a las contrarias con las más difíciles figuras del baile, para, volviéndose a un tiempo, rematar en el centro el “desafío” y dar lugar al número siguiente, al llamado “fandango”.

¿Cuántas veces he visto incomodarse al famosísimo Domingo Sagarminaga, el inolvidable y querido "Chomin Barullo" (que bailaba aurreescu con perfección) porque se intercalaba este número en lo mejor del aurreescu ; y para ver a lo mejor al bailaror ejecutar figuras de mal gusto, tocando el suelo con las rodillas! En este caso, frecuente por desgracia, era caso de oír el gracejo con que el pobre Chomin arremetía contra aquel “zulú” como él le llamaba. No; este número debe de estudiarse y arreglarse, señores Sainz Basabe y Arilla, porque resulta, verdaderamente , una lástima. El “aurreescu” y el “Achescu” reverencian y saludan a sus parejas en el “compasillo” adornando la segunda parte de este precioso número con variaciones, cuando el danchari conoce las reglas y ejecuta las figuras que le corresponden. Termina el aurreescu instrumentado por el Sr. Arilla con un zorcico de un corte verdaderamente encantador; y aunque se nota la falta de un número característico de este baile, de seis por ocho, viene el complemento del aurreescu, el fandango, el ariñ ariñ y el “corro” números llenos de frescura, vida y alegría, que rematan esta pieza musical dejando el ánimo lleno de recuerdos e impresiones agradabilísimas.

Mi enhorabuena más entusiasta a los señores Arilla y Sainz Basabe y un ruego a este último: “No deje Vd. De repetir cuando menos en cada número, porque, francamente sabe a poco”. Ahora por lo que valga, ahí va una idea. Causa verdaderamente lástima y pena el presenciar nuestros bailes tan frecuentes en esta época del año en pueblos y aldeas de la provincia. No hay uno que tenga idea de lo que es un aurreescu. ¿Y cómo la va a tener, si apenas hay tamborileros, excepto honrosas excepciones, que sepan los aires del país? El tamborilero es en todos los pueblos el que corrige y enmienda de una manera familiar a los “dancharis” pero para eso hace falta que, cuando menos, el sepa tocar. Ahora bien: ¿no sería conveniente si no hemos de perder uno de nuestros más característicos modos de ser, el que se obligara a los tamborileros a que estudiaran nuestros aires vascos, y que no se diera en adelante ninguna plaza a ningún tamborilero que no estuviera perfectamente enterado de ellos? ¿Habría algún señor diputado provincial que se fije en esta idea y que demostrando su amor al país trabaje para que nuestros bailes y nuestros aires y cantos vascongados no desaparezcan, proponiendo además lo que relacionado también con este asunto se lleva a efecto en San Sebastián?

Estoy seguro de que el que tome esta iniciativa recibirá plácemes y felicitaciones de los amantes de nuestros usos y costumbres; y el que estas líneas escribe, simple aficionado y el más humilde de aquellos, se los envíe desde ahora cariñosos y expresivos desde las columnas de este periódico deseando muy de veras que aquella iniciativa sea tomada en consideración por nuestra Corporación Provincial a fin de que este culto espectáculo y nuestros sentidísimos aires y cantos adquieran la fuerza que la falta de cultivo y el abandono habíanles hecho desaparecer.

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 4ª 425/11, 1900. Sebastián Retolaza formula quejas contra el que dirige la Banda de Música que toca en La Casilla

Sebastián Retolaza músico de 2ª clarinete de la BMM: que enterado de que el encargado de amenizar los espectáculos de los bailes de La Casilla los domingos y días festivos Francisco Martínez, también músico de 2ª , saxofón de la misma Banda, cobra 40 pesetas por función y para 12 individuos y cada uno de ellos tiene de derecho a percibir 3 Ptas. como órdenes que tiene dada por el Excmo. Ayuntamiento. Como él igualmente cobra 7 con estas son las 40, más hay individuos que no perciben toda esa cantidad y de ninguna manera son aptos para desempeñar su papel como músicos por carecer de poco adelanto musical,

como también se le han negado a ir a tocar con él varios individuos por no abonarles lo que en razón les corresponde. Y, en vista de eso, un servidor se dirige a VI para encargarse de dicha Corporación en la cantidad de en vez de esas 40 Ptas. por función en 35, y llevar, en lugar de 12 individuos 11 y ellos buenos, comprometiéndose, desde luego, a dar más gusto al pueblo y salir más airoso de mi cometido. Que es si a VI y los demás Srs. Concejales les convengo es cuanto tengo que manifestarle por ahora y economía puedo hacer. ... 25-VI-1900 [La Co. estima que puede haber cierto interés personal y verdad en la propuesta de Retolaza pero no les han llegado quejas ni del público ni de los músicos de la Banda de LC luego todo sigue como hasta ahora.]

AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. Bi 5ª 477/26, 1906. Varios vecinos de Mirivilla denuncian a los dueños de las tabernas de los nº 4 y 5º por quebrantar el sosiego durante la noche tocándose instrumentos de cuerda y viento en el interior de aquellos establecimientos

Ricardo Pérez Zaragoza mayor de edad, vecino y domiciliado en esta villa La Fuente 9, 2º y provisto de su cédula personal de la clase 11ª n 1906 que exhibe y pide se le devuelva a VI respetuosamente expone: Que es dueño de varios pianos titulados de manubrio los cuales alquila a diferentes casas bajo previo pago y con la custodia consiguiente cuyo servicio viene practicando hace ya tiempo sin que ninguna Autoridad local se haya visto precisada a reconvenirle ni menos imponerle multas por infracción a las Ordenanzas municipales ni bandos de ninguna clase.

Es el caso que ayer 12 y sin más comunicación se le obligó a hacer efectiva una multa de cinco pesetas por tocar uno de sus pianos después de las nueve de la noche del día 11 del actual multa que satisface como lo justifica el documento que se entregó; recibiendo al propio tiempo la orden para que en lo sucesivo no funcionen los expresados pianos después de las nueve de la noche con cuya disposición se causan no pocos y graves perjuicios al exponente.

Las casas de lenocinio de 1ª y 2ª clase no disfrutan del referido alquiler por que todas ellas poseen piano de salón, y con este así como con el de alquiler se entretienen y divierten al personal allí asistente sin tener en cuenta lo avanzado de la hora de la noche y sin que por ningún concepto les prohíba la autoridad aquella distracción.

No sucede así y es de lamentar con las casas de las demás clases a quienes el exponente sirve sus pianos, por cuanto en el día de ayer se le ha comunicado que solo pueden funcionar los citados instrumentos en las indicadas casas hasta las nueve de la noche, medida que no solo al personal de la casa de lenocinio origina grandes trastornos sino que con ella se merman en mucho los intereses del exponente, por cuanto que son casi y sin casi las horas en que el arrendador puede ganar con el indicado alquiler un pedazo de pan para él y su familia y al mismo tiempo tener ingresos para gastos de matrícula, composturas, dependencia [y etc?], haciéndose imposible la vida en dicha industria caso, como es de esperar se mantenga la referida orden.

[Continua el exp. hasta que pide que se igualen las condiciones para las casa de 1ª, 2ª y 3ª clase y lo mismo en horarios. Al final hay muchas firmas. En el informe de la GM se confirma lo que cuenta el exponente:]

- D Ricardo Pérez Zaragoza dueño de los pianos de manubrio ambulantes que se venían tocando alternativamente en las casas de prostitución de Mirivilla cuyas amas en unión del mismo suscriben la anterior instancia.

- Tienen piano de salón y solo lo tocan desde hace bastante tiempo y con sordina y con todas las precauciones para que no moleste al vecindario hasta las doce de la noche hora en que se cierran los portales de las casas alumbradas convenientemente.

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 559/51, 1907 Normativa para la regulación de la práctica de la música ambulante por las calles de Bilbao aprobada el 11-IV-1906

1ª Es condición indispensable que los músicos sean ciegos o se hallen impedidos en forma que no puedan dedicarse a otros trabajos.

2ª Deberán reunir la condición de vecinos de esta villa circunstancia que deberán acreditar con la oportuna certificación de las oficinas municipales de estadística

3º En las oficinas de la GM se abrirá un registro en el que probadas las circunstancias anteriores se inscribirá a los que lo soliciten expendiéndoseles por el Jefe de aquel cuerpo el oportuno permiso personal para ejercer su profesión.

4ª Queda terminantemente prohibido el que se dediquen a la postulación así como el que exhiban enfermedades o defectos físicos que puedan repugnar a los transeúntes.

5ª Igualmente les estará prohibido todo cántico molesto, inmoral o contrario a la cultura ni estacionarse formando corrillos que impidan el tránsito del público.

6ª No se consentirá que ejerzan su profesión en el puente y paseo del Arenal, calle de la Viuda de Epalza ni en ninguna vía por donde circulen tranvías con tracción eléctrica así como tampoco penetrar en los recintos de los Mercados Públicos u otros lugares en que perjudiquen y obstruyan el tránsito del vecindario.

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. Bi 1ª 575/5, 1913 Prohibición de los Pianos de Manubrio

Sr. Alcalde: Con fecha 12-V-1908 [error de fechas 1908 por 1898] se dictaron por la Alcaldía varias disposiciones para la organización de las romerías de LC, las cuales ampliadas y aclaradas a medida que las circunstancias lo han venido reclamando se encuentran en vigor subsistentes en la actualidad. La 1ª de aquellas disposiciones se refiere a la prohibición absoluta de tocar el PM y que fue tomada con intención digna de loanza, y con resultado positivo; el tiempo, infalible consejero, ha venido a demostrarlo.

Raro es el día en que no se desarrolla una disputa o riña más o menos turbulenta. Con frecuencia el público sensato y paciente veíase obligado a perder su ecuanimidad ante la presencia de una escena sangrienta en la que desempeña un papel importante la navaja traidora ese aborrecido instrumento que rebaja la dignidad del individuo que la posee y utiliza para fines impropios a la voluntad del artífice y le coloca fuera del concierto de la sociedad culta y civilizada.

Pues bien; de allí del mismo recinto donde se desarrolla ese baile tan ayuno de cadencia como de honestidad era donde nacían la casi totalidad de las pendencias que ahuyentaron a las gentes pacíficas haciendo renacer en la misma cierta antipatía y desprecio hacia aquel paraje que para contraste de la realidad esta convertido en teatro de las hazañas del hampón en vez de ser centro de solaz y esparcimiento; y tan era así que pasó mucho tiempo para que desapareciera el prejuicio y las romerías estuvieran como hoy están concurridas y animadas con las alegrías de la juventud. No a otras causas a obedecido la imitación de otras Alcaldías de Vizcaya en cuanto a la prohibición de tocar en sus Municipios los PM; y el motivo de ocuparse la suscrita Comisión de Gobernación de este asunto es evitar desmanes como el ocurrido recientemente en la romería de la Peña, con ocasión de una contienda que si no tuvo consecuencias funestas fue porque intervino a tiempo la autoridad.

Si dejando a un lado el aspecto moral de la cuestión pasamos al orden económico, hemos de convenir que tolerar la expansión o desarrollo de los PM, cuya adquisición no está al alcance de cualquiera, es lo mismo que dar margen a que la mendicidad adquiera mayor incremento con la merma de recursos al pobre inválido o imposibilitado para el trabajo que adquiere los escasos medios para la subsistencia en el ejercicio de una profesión de músico. Por estas razones y otras que podríamos aducir pero que las omitimos por innecesarias entendemos que debe desterrarse el piano en las romerías públicas que se celebran en el término jurisdiccional de la Villa; y, como consecuencia, tenemos el honor de proponer a VS el siguiente.

PROYECTO DE DECRETO: Artículo único: Se hace extensiva a todas las romerías públicas que se celebran dentro de la jurisdicción de Bilbao la prohibición de establecer bailes a los acordes de los PM. V .S. sin embargo, resolverá lo que estime más procedente y acertado. CC de Bilbao a 22-VII-1913. Conforme del Alcalde.

AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 3ª 385/3, 1916. Festejos y espectáculos. Formerio Laorden denuncia que 2 individuos útiles para el trabajo se dedican a tocar instrumentos por las calles. Reconocimiento médico a todos los autorizados y retirada de permiso a varios.

Sr. Alcalde...: Formerio Laorden Fernández, casado ciego habitante en Barrencalle 28, 3º como Presidente de la Sociedad de Socorros mutuos de ciegos y semiciegos músicos legalmente constituida en su nombre a VI con el debido respeto expone: Que contraviniendo los acuerdos del Excmo. Ayuntamiento adoptados por unanimidad en sesión de 17-V-1912 o ignorando por quien se ha concedido permiso para salir por las calles de la villa tocando guitarras y otros instrumentos a los vecinos de la misma Eduardo Álvarez y Romualdo Samaniego útiles para el ejercicio de otros trabajos manuales a que hasta ahora se han dedicado fundado dicho permiso en que han sido exceptuados del servicio militar por inútiles el primero por corto de talla y de medida torácica y por una quemadura en el bajo vientre , el otro inutilidades ambas no comprendidas en el apartado 1º del antes mencionado acuerdo municipal. También se ha concedido permiso a un tal José Muñoz Oliveros ciego, vecino de siempre de Sestao el que según preferencias con el fin de ganarse la vida en Bilbao se empadronó aquí por mayo último en Bilbao la Vieja 8 4º, domicilio de un asociado nuestro, ciego en el que no conocen al referido Sr Muñoz que viene diariamente desde Sestao punto de su residencia habitual falseando así la disposición 2ª del antes mencionado acuerdo municipal. De continuar dando permisos de esta clase a quienes no se hallan comprendidos en los mencionados acuerdos municipales del 17-V-1912 llegará día en que Bilbao sea asilo y paño de lágrimas de infinidad de impedidos y no impedidos de esta y otras provincias con perjuicio de los que somos vecinos antiguos de Bilbao y de los habitantes caritativos de esta villa. Lo que por mandato de la Sociedad de Socorros participo a VI para conocimiento y efectos que procedan. 7-VIII-1916 Firmado con sello de imprenta de FLF.

Contestación del Jefe de la GM.: "Los permisos se concedieron en vista de los certificados médicos correspondientes". [Se reproducen los artículos de las normas para tocar por las calles de esta villa del acuerdo del 17-V-1912.]

Informe del inspector municipal de salubridad cumpliendo acuerdo de VS ha reconocido en la tarde de hoy a varios músicos ambulantes dando el resultado siguiente:

Vicente Bonilla, resulta ciego.

Antonio Loroño Idem

Pablo Mayor idem

Mariano Pérez Idem

Ramón Bustinza Badiola ciego y manco

Hilario Saiz ciego

Venancio Osorio ciego

Sebastián Laherran ciego

Ángel Alonso idem

Gabriel Ochoa idem

José Muñoz ciego

Hilarión Fernández padece blefaritis ve lo suficiente para leer algo con auxilio de gafas no siendo fácil que pueda dedicarse a otros trabajos porque desde niño viene dedicándose a la música.

Isabel García ciega sin que pueda comprobar que lo es del todo.

Eudosia García Idem idem

María Ortega ciega

Calixto Arnáez aqueja padecimiento del estómago que no es posible comprobar en el acto aunque su excesiva edad 57 años que dice tener no es fácil que pueda dedicarse a otros trabajos, como no sea de portero, etc.

Angel López tuerto y en el otro sin poder comprobar el grado de potencia visual.

Gregorio Lagardón ciego

Tomás Garmendia idem

Veremundo Moragrega. Tuerto y con el otro no se puede comprobar...

José Álvarez Fernández cojo y falto de vista de un ojo.

Fermína Valle corta de vista y avanzada edad 58

Justo García falto de pierna derecha

Miguel Lizarraga deformidad de la rodilla derecha y atrofia de la pierna.

Jesús del Valle retracción muscular con anquilosis de la extremidad inferior derecha.

Francisco Vidoy Murillo aqueja que ve poco con el ojo izquierdo y bien con el otro fue operado de hernia doble y está curado, puede dedicarse a trabajos suaves.

Pedro Gago acortamiento pierna derecha y sin ojo derecho. No puede dedicarse a otros trabajos.

Juan Alberdi falto de pie izquierdo y úlceras en la derecha no puede dedicarse a otros trabajos.

Juan Torrano ciego.

Emilio Primi sin ojo izquierdo y ve poco con el dcho.

Mamerto Pedrosa puede leer con gafas podría dedicarse a potero ordenanza.

Jacinto Alonso sin pierna derecha y avanzada edad.

Ángel Gutiérrez granulaciones contagiosas en ambos ojos debe someterse a tratamiento.

Segundo Núñez hernia y anquilosis de la articulación cadera izda.

Mariano Valella deformidad del codo derecho y atrofia del brazo.

Luis Campos catarro crónico y febril. No puede dedicarse a otros trabajos pero tampoco puede dedicarse a cobrar en los corros por el estado febril en que se encuentra.

Manuel Olazabal, falto de la pierna dcha.

Andrés Cela hernia inguinal operándose puede quedar útil para el trabajo.

Eduardo Álvarez palpitaciones no comprobadas pero podría dedicarse al trabajo.

Romualdo Samaniego gran cicatriz por quemadura en muslo y vientre no útil para trabajos fuertes.

Acuerdo: 1ª retiran los permisos a Francisco Vidoy, Ángel Gutiérrez, Luis Campos, Andrés Cela, Eduardo Álvarez y Romualdo Samaniego.

2º Que en adelante las autorizaciones para ejercer la profesión de músico ambulante y para tocar en las romerías de La Casilla se concedan por la alcaldía previo informe de la Comisión de Gobernación 5-X-1916

Los abajo firmantes mayores de edad y vecinos de esta Invicta Villa amparándose en las facultades que les concede la Ley Municipal vigente ante V I con el debido respeto y consideración exponen:

Que habiéndoles sido retirado el permiso para poder cobrar y tocar en los corros de La Casilla después de haber estado 16 años dedicándose a ello ponemos en su conocimiento:

Que enterados que el Presidente de los ciegos y del "Cuarteto Bilbaíno" Formelio Laorden ha procurado que a nosotros los 6 infelices nos quiten de poder ganar la peseta los días de fiesta por la ambición de que todo sea para ellos siendo tan inútiles como ellos lo pueden ser para dedicarnos al trabajo.

Hasta hace cuatro años a esta parte en La Casilla tocaba todo el mundo y no había ninguna protesta por parte de nadie; pues los ocho ciegos que allí tocábamos hacíamos dos corros y se ganaba uno siempre más que lo que pensaba. Los atropellos cometidos por el arriba citado han sido incontables. Se han llevado los dos violines y las dos guitarras más potentes dejándonos a los cuatro más ancianos desamparados por el juego urdido por ellos.

Lo segundo es que por formular ellos una denuncia de que deben ir por las calles en grupos de a cuatro muchos desgraciados tienen que ir por eso mismo por las afueras con sus hijos y nietos haber si pueden ganar algo para su sustento. Desde que se formó el Cuarteto Bilbaíno están inaguantables pues no se conforman con bodas, bautizos, bailes, los Cafés, La Casilla y las calles de Bilbao sino que ellos quieren ser los únicos que toquen viniendo a ganar un día con otro un sueldo de más de doce pesetas. Esto creemos nosotros no es ser pobres sino unos egoístas y avaros, porque tanto derecho tenemos nosotros como ellos a la caridad bilbaína. Porque no conformes con ir por todos los sitios festejando su triunfo - que no lo es - porque una persona sensata no puede menos de condenar el que cuatro estén acaparando todo y otros infelices se queden sin nada; no contentos con lo hecho todavía han logrado deshacer el cuarteto "Laurak bat" para que por las calles formen un sexteto y en La Casilla dos corros.

Todo lo arriba citado Sr. Alcalde es lo cometido por los citados individuos; más lo que nos mueve a molestar a VI creyendo que nos hará justicia son las anomalías que ocurren en los corros ahora existentes en La Casilla.

En el corro 1º existe un cobrador llamado Mariano Bonilla que presta sus servicios en la mina San Luis.

En el corro 2º los tocadores tienen oficio; uno es sastre y el otro portero con un diario de 2,50 Ptas. y el cobrador es un limpiabotas.

En el corro 4º el cobrador es también limpiabotas y se dedica a la venta de cremas ganando más que para su sustento sin que precise ir a cobrar a La Casilla y el otro es un asilado que se llama Jesús y se dedica a vender vinagre.

En el corro 5ª hay otro limpiabotas que se dedica a su oficio en la Plaza Vieja ganando también los arriba citados.

Y por último en el corro 6º o sea el Cuarteto Bilbaíno, el de las gafas negras no las usa más que para recorrer las calles y en La Casilla y el cobrador al que le han dado por inútil no sufre del estómago más que cuando bebe más de lo que le conviene teniendo además a sus hijos que se dedican a la venta de pescado.

Ahora VI Sr Alcalde comprenderá si tenemos nosotros tanto derecho como los arriba citados para prestar nuestros servicios en La Casilla y que este Sr Formelio es un acaparador al deshacer los corros de La Casilla el 29-X siendo los que se han embolsado todo el dinero que se recaudó ese día. Por todo lo expuesto verá Sr. Alcalde si tenemos derecho para protestar contra la medida adoptada por VI al despojar a estos 6 infelices del permiso que les daba derecho a ganar la peseta en La Casilla después de que desde nuestra mocedad nos dedicábamos a ello. Únicamente, Sr Alcalde pedimos nosotros de la reconocida benevolencia de VI justicia y que se revisen los antecedentes que obran en esa Alcaldía a fin de que se dicte un acuerdo que sea justo y equitativo. Gracia que no dudamos alcanzar del bondadoso corazón de VI cvgDma. Bilbao 31-X-1916. Firman: Luis Campos, Romualdo Samaniego, Eduardo Álvarez, Francisco Vidoy Murillo, Andrés Cela y Ángel Gutiérrez.

AHDB. Fondo Municipal, Areatza-Villaro. Exp. 100/18, 1922. [Alegato contra el "baile al agarrado" tras la asistencia a las Santas Misiones]

Ilustre Ayuntamiento de la villa de Villaro: El concejal que suscribe (Sr Barruetabeña) tiene el honor de dirigir a ese Ilustre Ayto el presente escrito cuyo único y exclusivo objeto es la supresión más absoluta del baile, vulgarmente llamado balseo o agarrao (sic).

Al ocuparme del baile, lo primero que intento es distinguir sus clases. Hay bailes muy honestos, recreativos puramente y que la Iglesia por lo tanto no los condena. Mi escrito como queda dicho se refiere al hoy tan vulgar llamado balseo o agarrao. Este es el baile contra el que me propongo tratar para ver de conseguir si se destierra por completo de este pueblo, porque es pecaminoso e inmoral.

Solamente con anunciar que el baile es pecaminoso no debiera ya tener necesidad de escribir más, para obtener, de la Ilustrísima Corporación a quien tengo el honor de dirigir el presente escrito, su completo destierro. Pero deseando llevar el ánimo de mis compañeros de Corporación el convencimiento pleno de la necesidad de suprimir el balseo o agarrao me permitiré hacer unas breves reflexiones sobre el particular.

¿Qué es el balseo o *agarrao*? ¡Vaya una pregunta! Dirá tal vez alguno de mis compañeros de Corporación. Realmente es una rara pregunta y no se que nadie la haya hecho jamás a nadie, ni tal vez se le haya hecho a si mismo; y digo esto, porque si los aficionados al bailoteo o al balseo se diesen a discurrir sobre este punto, tengo seguridad que nadie balsearía, y se tendría al balseo por cosa vergonzosa y por consiguiente no se tomaría como inocente expansión, lo que ofrece para la inocente juventud tan graves peligros.

Este baile se hace entre hombres y mujeres, y esta condición es esencial en el balseo que hoy intento recriminar; tales hombres y mujeres por lo regular son jóvenes y poco escrupulosos, particularmente ellos, si bien también ellas brillan en algunas ocasiones por falta de modestia. Así las cosas se balsea en la forma que todos saben y que por vergüenza no lo quiero describir. Al compás de aquella música que habla al corazón y a los sentidos, que incitan ardientemente la pasión; que adormece blandamente el alma en mil embriagadoras ilusiones, cada pareja, es decir cada hombre y cada mujer, háblanse íntimamente, déjense deslizar al oído apasionadas frases, estrechense por decir así y así hablándose, estrechándose las distancias y abrazados ruedan por la espaciosa plaza no sé si en alas de la música, o si en el vértigo del más loco y desenfrenado sensualismo.

Si se dijera tales hombres y mujeres se han reunido en el lugar del balseo para hablar a solas y para decirse al oído atrevidas intimidades ¿qué madre permitiría a su hija tales libertades?

Alguno de vosotros dirá ¿No es el baile o el balseo lo que tan abominables colores habéis pintado! Allí gózase, pero es con la proporción rítmica de los movimientos lo cual constituye un placer puramente estético; En el ánimo de todos están, frescas aún, las palabras que habéis escuchado en la Santa Misión que actualmente están predicando. No os digo, cuales son, todos las habéis oído.

¿Con que es el puro placer estético el que hace agradable el baile? Y ese movimiento estético no es lo mismo bailando los hombres con los hombres y las mujeres con las mujeres? Porque los movimientos rítmicos del baile son los mismo en ambos casos.

Quiero ser condescendiente y admito el supuesto de que el balseo no sea más que pura estética e idealismo. Supongamos no tengan que ver allí la malicia pero no me negarán que muchísimas cosas que en el baile se consideran inocentes se tachan en otras ocasiones como feas. Sino decidme: ¿qué dirías si un joven y una joven vierais abrazados en un paseo o en un rincón del pueblo? Aquellos jóvenes perderían su dignidad para con la Sociedad y sus padres considerarían el caso como un oprobio para la familia. Pues no se hace eso mismo en el baile?. O es que tal acción es ilícita en el baile y no en el paseo.

Vamos a ver ¡cuál es la causa de que tal acción no sea escandalosa en el baile? Acaso las seducciones de la música? No esto lo hace más voluptuoso. Por ventura allí la mujer deja de ser mujer y el hombre deja

de ser hombre?. O las pasiones dejan de ser pasiones? No antes allí la mujer es más frágil que nunca y el hombre más grosero y bestial, y la pasión más fiel y desencadenada.

En qué consiste entonces, que al balseo no se le mire con tanto horror como a las acciones del baile hechas fuera del baile? En estos tiempos en que tanto se estudia, los hombres han inventado una máquina para hacer pacientes a los maridos, confiados a los padres de familia, prudentes a los hermanos; una máquina para hacer que los hombres y las mujeres se entiendan sin que se ofenda la conciencia; una máquina para cubrir flaquezas y tejer enredos, para convertir al mundo en una balsa de aceite. Esta máquina se llama baile.

Si entráramos en las consideraciones que los Santos Padres de la iglesia hacen sobre el baile escucharíamos cosas severísimas sobre este escandaloso divertimento que tanto abunda por desgracia en este pueblo. Somos o no somos cristianos? Yo creo que todos los hijos de este pueblo tendrán por su mayor gloria pertenecer al Cristianismo. Pues bien, si somos cristianos, debemos adoptar cosas propias del cristiano.

Si los Padres de Familia no diesen exacta idea, no permitirían a sus hijos el balseo y entonces no habría necesidad de ninguna autoridad para prohibirlo, porque se acabaría por consunción.

Yo creo que los miembros de esta Ilustre Corporación a la que tengo el honor de dirigirme estarán de acuerdo conmigo, porque no creo que quieran tan mal al pueblo, como para dejarles en ese mar desencadenado de pasiones.

Por consiguiente espero que por unanimidad sea aprobada esta moción. DgaVma. Casas Consistoriales de Villaro a 9-IV-1922 [Firma:] Juan García de Barrietabeña . [Escrito a lápiz:] Queda sobre la mesa para estudio

AHDB. Fondo Gobernación. Bilbao, 154/27, 1923. Relacionado con las horas en que se podrán tocar Pianos de manubrio en las casas de prostitución. Prohibición de los Pianos de manubrio. Nueva modificación de horas y levantamiento de esta prohibición

Solicitud. "Las que suscriben mayores de edad dueñas de sus respectivas casas de mancebía a VS con la mayor consideración y como mejor proceda exponen:

Que actualmente vienen disfrutando de permiso para poder tocar los pianos y *pianillos*, los sábados, domingos y días festivos desde las 7 de la tarde hasta las 11 de la noche. Que aproximándose las fiestas de Bilbao solicitan de VS se digne conceder o ampliar este permiso por todo el periodo feriado y, posteriormente y demostrado que quede que no se dará la menor nota de escándalo en ninguna de las casas: Suplican a VS siga tolerando el dejarnos tocar los pianos y *pianillos* en atención a lo expuesto , al gran coste de la vida y excesivos impuestos a que estamos sometidas. Dg... 6-VIII-1923 [Hay por lo menos 8 firmas.] Decreto: Se amplía el horario hasta las 12 la semana de corridas. 13-VIII

Nuevo Decreto: Hasta tanto no se disponga otra cosa en contrario se prorroga autorización concedida por decreto del 13-VIII a las casas de mancebía para poder tocar los pianos desde las 7 hasta las 12 de la noche. 3-IX

Tercer Decreto: Queda sin efecto el precedente proyecto de decreto así como también las providencias anteriores relacionadas con el uso de pianos en casas de prostitución y respecto del particular dispongo lo siguiente:

Podrán tocarse pianos de teclas en dichas casas solamente los sábados, domingos y días festivos, durante las horas de 7 a 11 de la noche y queda prohibido terminantemente el uso de los PM. 11-IX-1923

Escrito del "Gremio de pianistas". Los que exponen, en virtud de Decreto dictado por VS con fecha 11 del corriente y en atención a sus celosas intenciones de velar por la estética moral de la circunscripción que tan acertadamente preside; nos abrogamos la facultad de rogarle que estime en consideración las observaciones que a continuación se expresan: Perjudicados directamente más que ninguna de las partes a quienes interese su dictamen, hemos acordado elevar a Vd. el eco de nuestras interpretaciones y, creyendo

justísimas nuestras aspiraciones de pernoctar en nuestros respectivos puestos como pianistas, no dudamos de su justicia sobre la prohibición del uso de los manubrios, sino que como artistas la apoyamos agradeciendo la intervención de VS sobre tan plausibles hechos, máxime cuando los primeros, autorizados por los Estatutos Municipales (según creemos), y los segundos, perseguidos por usos y costumbres del país, distan grandemente entre el arte y la tolerancia; teniendo en cuenta que , por nuestra propia voluntad estimamos conveniente no molestar al vecindario para cuyo efecto tendríamos lo suficiente con el uso del teclado libre de 6 a 11 de la noche y de 11 a 12 con sordina. Sobre la cualidad de artistas de lo cual hemos hecho mención nos acompañan motivos especiales que patentizan nuestro recurso inmediato para la defensa pecuniaria ante las perentorias vicisitudes. Con tal objeto hacemos ostentación de nuestras afecciones o condiciones económicas, como, a continuación, se ve:

Miguel Pérez, casado, pianista del nº 15 de la calle de Las Cortes, enfermo desde hace 7 años de una afección reumática adquirida en la guerra de Marruecos por lo que fue dado por inútil.

Valentín Trespiana, pianista profesional, enfermo de debilidad muscular, soltero, presta sus servicios en la calle de las Cortes nº 17.

José García, pianista profesional, sin colocación y con 4 hijos toca en la calle del Gimnasio nº 6.

César Balzategui, pianista profesional , soltero, corto de vista, toca en la calle Constitución 10?.

Gonzalo Arispe, pianista profesional, casado, enfermo con ulceración en las piernas y de avanzada edad toca en Gimnasio nº 7.

Joaquín Almengoz, profesional ciego, casado, toca en Cortes 21.

José Villar, profesional ciego, casado, toca en Gimnasio nº 1.

José Azurmendi, profesional, casado y con 3 hijos y sin colocación, toca en Miravilla 15.

Antonio Tabares, soltero, profesional, toca en Cantera 2.

Según verá Vd. por la estadística que antecede somos, además de artistas, personas dignas de consideración, por el mero hecho de que acudimos a nuestros respectivos trabajos por pura necesidad y nunca por degeneración moral.

Anticipándole las más expresivas gracias en nombre de todos los solicitantes por todo cuanto en favor de nosotros y nuestros deseos haya de hacer, se ofrecen de VS sus affimos y SS que besanDgadma. 13-IX-1923[Firman 9.]

[Contraataque de las "Madamas"]. Sr Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de esta I Villa: Las que suscriben, dueñas de las casas de prostitución de 1ª clase de la misma, con el debido respeto y consideración a VS, humildemente exponen: Que en la tarde del día 11 del actual, les fue notificado un Decreto de esa Alcaldía por el que se les ordena la inmediata prohibición de tocar los pianos de tecla en las referidas casas autorizando solamente el uso de los mismos los sábados, domingos y días festivos desde las 7 de la tarde hasta las 11 de la noche.

Siempre ha sido Sr. Alcalde norma de las suscritas acatar las órdenes emanadas de esa Alcaldía, pero en la ocasión presente, nos vemos en la imprescindible necesidad de recurrir a VS para hacerle ver los perjuicios grandísimos que nos irroga tan enérgica medida al suprimir tocar los pianos, base primordial de la fuente de ingresos con que cuentan estas casas para el sostenimiento de las mismas.

En primer lugar Sr. Alcalde, hemos de hacer constar que los pianos que se tocan en las casas de las suscritas no se oyen desde la calle ni de ninguna vecindad, puesto **[falta texto]**...

Otro Decreto de la Alcaldía: Vistos los escritos que anteceden modifíco mi providencia de 11 del actual en la forma siguiente: Podrán tocarse pianos de teclas en las casas de prostitución sin distinción de días durante las horas de 7 a 11 de la noche libremente y entre las 11 y 12 con sordina. Estese a lo dispuesto respecto de la prohibición absoluta del uso de los PM. 13-IX-1923

[Una "Madame" se desmarca:] La que suscribe, dueña de la casa de prostitución matriculada en este Ayto de Mirivilla 24 a VS respetuosamente tiene el honor de exponer: Que hallándose sujeta su casa a la prohibición de esa Alcaldía de tocar un PM y teniendo en cuenta que por ser casas modestas no pueden subvenir a los gastos de un piano, a VS suplica se sirva acordar se les permita tocar dicho PM hasta las 11 de la noche. 13-IX-1923.

Decreto: Visto el escrito que antecede...[lo modifica en el sentido de que "Los PM podrán tocarse solamente hasta las 11 de la noche".

[Nueva vuelta de tuerca:] Emilia Angulo vecina y domiciliada en esta Villa dueña de las casa de prostitución de Mirivilla nº 24 a VS con el mayor respeto y consideración tiene el honor de exponer : que habiendo sido prohibido el funcionamiento de los PM en las casas de prostitución por su excesivo ruido, la suscrita tiene el honor de solicitar de VS consiente en lo que se refiere al día de hoy y al de mañana domingo se toque instrumentos de cuerdas y para lo sucesivo el Piano Eléctrico de teclas que por ser igual al que en las casas donde existe piano no hallará VS inconveniente en acceder. XI-1923.

Decreto: Concedido con sordina.

A. 4. Cronología de las bandas de música con plaza en La Casilla

1870 Banda Municipal de Abando. Su director José Erro dimite ante la inminencia de la primera anexión de Abando por Bilbao y la banda de música se desintegra.

1882 El Ayuntamiento de Abando contrata a la Banda de Música Santa Cecilia con Federico García de director desde el inicio de las romerías de La Casilla.

1890 Con la segunda anexión el Ayuntamiento de Bilbao se hace cargo de la gestión del espacio festivo de La Casilla y revalida el contrato con Antonio Corto director de la BM Santa Cecilia desde el año anterior.

1892 En junio ante la espantada de la BM Santa Cecilia al Arenal bilbaíno es contratada una banda particular de música de nombre La Lira y director Julián Esteban.

1894 Muere J. Esteban y se hace cargo de la BM Francisco Martínez.

1896 Al fundarse la BMM de Bilbao Francisco Martínez entra a formar parte de ella. El Ayuntamiento le obliga a contratar preferentemente músicos de 2ª y 3ª de la BMM para la plaza de La Casilla.

1913 El continuado absentismo de los músicos funcionarios obliga a su veto para La Casilla. . Dimisión de Francisco Martínez.

1914 El nuevo director Pelayo Martín, también músico de la BMM no consigue poner orden y las ausencias de músicos son constantes.

1920 Otro músico de la BMM se hace cargo de la banda de La Casilla Leoncio Menéndez, pero en menos de un mes los mismos concejales de Bilbao de ojeo por La Casilla han de apercibirle de las inasistencias continuadas de músicos.

1924 Después de 32 años vuelve a contratarse a la BM Santa Cecilia con Federico Corto de director hasta que llega la guerra civil de 1936.

A. 5. Cronología de Estudiantinas y Rondallas mencionadas en el N.B. y en otras fuentes

A. 5.1. Listado de Estudiantinas entre 1880 y 1900

1869 y 1870 Vasco-Nabarra con Casimiro Jausoro en carnavales de Bilbao

1881 Est. Sodupe en carnavales de Balmaseda y Artziniega (5-III, 22-IV).

1882 Est. Figaro en Teatro Principal de Bilbao (1-VI)

1882 Est. El Carnaval Español de Julio Nadal pp para recorrer las calles de Bilbao (17-II)

1883 Est. *Euskalduna* de Bilbao Desierto y Portugalete (20-I, 3-II)

1883 Est. Valladolid en Bilbao (20-I, 2-II, 23-XI)

1885 Est. *Euskalduna* de Bilbao Desierto y Portugalete (12/20-I)

1884 Est. Eibarresa con *ezpatadantzaris* eibarreses y durangueses en Bilbao (28-II)

1884 Estudiantinas en el carnaval bilbaíno (19/28-II)

1886 Estudiantinas en el carnaval bilbaíno (4/15-III)

1886 Est. Española visita El Cairo (Egipto) (25-V-1886)

- 1887 Est. Vasco-Navarra de Valladolid en carnavales de Bilbao, Donostia, Vitoria-Gazteiz y Haro.
- 1888 Estudiantinas en el carnaval bilbaíno (2-II)
- 1889 Estudiantinas en el carnaval bilbaíno (19-II)
- 1891 Est. Pignatelli da conciertos en fiestas de Bilbao (31-VII y 4/11-VIII)
(19/20-II)
- 1892 Las estudiantinas de Bilbao dan serenatas al alcalde y gobernador para recibir el pláceme (28-II)
- 1892 Est. La Navarra (25-I y 26-VIII)
- 1893 Est. La Navarra en carnavales de Bilbao (25-I)
- 1894 Est. Santander en carnavales de Bilbao (17-I y 2-II)
- 1894 Est. de la BM La Amistad de Durango en sus carnavales (29-X)
- 1894 Est. de la BM Regimiento de Garellano en carnavales de Bilbao (21-I y 2-II)
- 1895 Est Infantil Vitoriana en carnavales de Bilbao (22-XII-1894, 6-II)
- 1895 Estudiantinas en el carnaval bilbaíno (9, 22, 25 y 27-II)
- 1895 Est. Vitoriana postula por Vitoria-Gazteiz por los soldados de Cuba (26-X)
- 1896 Est. *Bizkaiko Gazteak* de Bilbao en carnavales de pueblos de Bizkaia (3,12 y 15-II)
- 1896 Est. Lekeitio por carnavales de pueblos (15-II)
- 1898 Est. *Bizkaiko Gazteak* de Bilbao en carnavales de pueblos de Bizkaia (15-II)
- 1898 Est. La Gijon esa en carnavales de Bilbao y Portugalete (25-I y 8-III)
- 1898 Est. Cantabria en el Carnaval de Bilbao (19-II)
- 1899 Est. Zaragoza en el Carnaval de Bilbao (31-I, 7 y 8-II)
- 1899 Est. Universidad Deusto en Comillas (27-XII)

A.5.2. Listado de Rondallas entre 1880 y 1923

- 1880 Serenata al Alcalde de Bilbao al inicio del Carnaval por la rondalla de guitarras y bandurrias de Luis Leloup (8-II)
- 1892 Rondalla anima las fiestas de Iturribide (24-VI), (15-VIII-1894) y (9-VIII-1895)
- 1892 Rondalla Pamplonesa para comienzo fiestas de Bilbao (26-VIII)
- 1893 Conciertos de la Rondalla del Regimiento de Garellano (2-IV) y (28-XI-1894)
- 1894 Se crea la banda de instrumentos de cuerda en Santurce para fiestas (20-XI) y (17-VII-1895)
- 1895 Rondalla de Ortuella (25-V)
- 1895 Concierto de Rondalla en el Café Colmado (25-V) y (7/8-VI)
- 1895 Concurso de rondallas en Madrid (25-X)
- 1896 Rondalla en fiestas de Logroño (11-IX)
- 1896 Concierto de la Rondalla Aragonesa a la reina en Donostia (19-IX)
- 1898 Rondalla Aragonesa en Bilbao (7/10-VI)
- 1898 Rondalla Bilbaína postula por los soldados de Cuba (1/15-V)

- 1899 Banda de Música y guitarras en las fiestas de Galdakao (7-IX)
- 1899 Rondalla para la colonia aragonesa en Bilbao (24-XI)
- 1899 Rondalla Barakaldo (11-II)
- 1910 Rondalla en pasacalles en fiestas San Francisco AHDB, Fondo Municipal, Bilbao. 1ª 458/5
- 1910 Rondalla en fiestas Bekea, Galdakao AHDN. Fondo Municipal, Galdakao. Exp. 11.704, 1889-1908
- 1910 Concurso de bandas de instrumentos de cuerda en las fiestas de Lamiako (17-IX)
- 1912 Contrato dominical de rondalla violín, guitarra y bandurria en Galdakao Exp. 11.707
- 1914 Rondalla de Basauri en pasacalles de fiestas del pueblo Exp. 16.190, 1910-1912
- 1923 Rondalla de Crespo en fiestas Barakaldo en GALLARDO: (2000)

A. 6. BERGUICES JAUSORO, Aingeru: "Sobre coreografías endógenas y exógenas en la danza popular moderna de raíz tradicional en Bizkaia" (2011)

Introducción

Como musicólogo especializado en la música y la organología popular vasca de los últimos dos siglos llevo observando de cerca la evolución reciente de los agentes y de sus producciones comprometidas en estos ámbitos. Desde esta perspectiva constato la creciente aparición de desiguales productos musicales, coreográficos, literarios o de amplio espectro relacionados con la cultura tradicional moderna vasca amparados por las tendencias mercantilistas y comerciales de tan difícil evitación que abruman en la modernidad. No es infrecuente que a esta convulsión derivada del mercado se le añada otra que desgraciadamente nada ayuda: el desasosegante impulso por un hacer que muchas veces resulta compulsivo e, infelizmente, escaso de reflexión.

Con esta apertura contextual parece que todo lo que venga a continuación acabaría cayendo en el cajón de lo reprobado pero espero que no sea así. Mi intención es, por tanto, que los comentarios sucesivos ayuden a crear un clima más sosegado y, por qué no, a añadir un punto de ponderación que puede emanar del repaso estudioso de las fuentes para los habitantes de la actual topografía folklórica o/y folklorística (según donde cada uno quiera colocarse). Diré que, por otra parte, no pretendo dar un reflejo exhaustivo de la bibliografía ya que conclusiones sobre esta misma cuestión tendrán su cabida, próximamente, en otro trabajo de más envergadura.

El pretexto para este breve escrito es haber tenido acceso las pasadas navidades a materiales filmográficos sobre Bartolo Lasa Agirre (Uriondo-Zeberio, 2-X-1912 – Miravalles 30-XI-2003). Su trayectoria vital y testimonio, asociados al mundo de la práctica de la danza tradicional y popular en Bizkaia, nos han servido como una aproximación importante más para el estudio de dicho campo, y como valioso traductor contextual para intentar aportar otra visión que no por desmitificadora es menos inquietante, sobre la llamada “Jota de Arratia”.

En lo concreto, bajo el fasto del pomposo encabezamiento de este texto lo que se quiere reflejar en él es que para el tiempo de la guerra civil española (1936-39), dos grandes vectores habían convergido e influenciado, por lo menos, en lo que corresponde a pasos y movimientos que aderezaban el baile popular de la jota en Bizkaia. Sin que ninguno de ellos sea más importante que otro, y ya que por alguno hay que empezar, hablaremos de lo endógeno.

Lo endógeno

Con lo “endógeno” en la jota nos queremos referir a todo aquello que ha ido contribuyendo de manera colectiva a que acabara existiendo una coreografía más o menos estandarizada en su baile; ello puede ser fruto de un progresivo y general movimiento en sus agentes: los danzantes de la misma. En efecto, si seguimos las abundantes descripciones que se hicieron de este baile a lo largo del siglo XIX, notamos que

con significativa frecuencia se habla de “frenesí”, de “un violento y febril temblor”, de variedad de movimientos de medio cuerpo para abajo. A su vez son constantes los apuntes del tipo: “jamás se tocan con las manos que siempre se mueven en lo alto chasqueando a los dedos para producir lo que llaman *Pito*”, o que “la mujer con la vista al suelo siempre, en algunos pueblos cambiando de sitio las parejas canciacá canciallá”. Aunque nuestra intención no es ser exhaustivos no vamos a dejar de mencionar, por su insistencia y abundancia, los apuntes hacia el movimiento popularmente denominado las “culadas”, quizás por lo llamativo que les resultaba como el siguiente de muestra: (Bermeo, 1862) “El *arin arin* fue entusiasta; pero cuando el tamboril tocó paso de ataque y dados de las manos ellos y ellas, formando largas filas, empezaron a correr, revolver y girar, hubo que pensar seriamente en ponerse al abrigo de ciertas acometidas que tienen en este país un nombre muy expresivo y son capaces de derribar por tierra al más pintado y al más sólido”, AGUIRRE, Adolfo, *Excursiones y recuerdos*, Imp. Delmas, Bilbao, 1871, p. 134.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, toda esta paleta polimórfica tiende a reducirse presionada por diferentes émbolos motores. No son ajenos a este movimiento ni los bloques de danzantes que se incorporan al baile público procedentes de los incipientes grupos de danzas vascas ritualizadas y regularizadas nacidos al albur de las *Fiestas Euskaras*, ni el una y otra vez renovado furor moralizante de la ideología católica. Igualmente, se deja sentir la influencia de una renovada estética de simetría patrimonizada, esta vez, por la sociedad industrializada con su estandarización de procesos productivos en el trabajo, por un lado, y por un afán de mimetismo regularizante en los danzantes al querer seguir un paralelismo con las coreografías “de nueva reconstrucción” de tantos “bailes de salón” y “de parejas” que venían popularizándose en ese caldo de cultivo social de las grandes capitales desde, por lo menos, mediados de siglo XIX. En definitiva, el producto cultural coreográfico resultante hacia el que focalizamos no es ni más ni menos que esa reposada y casi universal manera de desplegar la jota en Bizkaia que, salvando sus ligeras variantes de vueltas y pasos, vimos bailar a las generaciones nacidas en el primer tercio del siglo XX.

Lo exógeno

Atenderemos ahora a lo “exógeno”. Es nuestra opinión que otra serie de adaptaciones coreográficas “ocasionales” de la Jota asimilables a movimientos como zapateados, genuflexiones, patadas, micropasos, cierres y aperturas, etc., también tienen su génesis en el mundo de la danza pero sus espejos originales se exponen en habitaciones más dispersas y/o lejanas.

Si nos fijamos en quiénes, cuándo y dónde fueron los últimos protagonistas registrados de estas florituras y aderezos obtenemos fácilmente una pauta sobre su implantación real entre la colectividad participante en el baile en Bizkaia, sobre el proceso que les llevo a concederse los “permisos” para su reintroducción y de que archivo los descargaron, y cuáles fueron los espacios concretos para sus expansiones. Entre otros de quienes tuvimos noticia citamos por orden de antigüedad a Bartolo Lasa (Miravalles 1912- 2003), Silvestre Elezkano “Txilibrin” (Igorre 1912-2003) y Tomás Jainaga “Eperra” (Elorrio 1926). Aunque apreciemos sus diferentes matices extraemos del repaso de sus trayectorias vitales las concomitancias interesantes que listamos seguidamente:

- Naturales de zonas rurales pero con amplio horizonte vital
- Proximidad a grupos de danza, concursos de baile a lo suelto y/o agentes destacados del mundo de la música popular
- A partir de la guerra habitan en el entorno industrial de Bilbao o núcleos industriales
- Conocedores del *Aurreku*

Conclusiones

Una vez desgranado el tema, nuestras particulares conclusiones son las siguientes:

1º.- Todos ellos participaron de un imaginario común referente a la danza vasca en el que las evoluciones de *Aurrezkulari* y *Atzeskulari* estaban muy presentes, aunque inconscientemente, como elementos identitarios culturales propios. Los más ancianos de entre ellos conocieron por su edad el ocaso del

Aurresku como baile social; incluso alguno de ellos sólo lo contempló en su versión fosilizada trasmutado en baile ritual: les correspondió ser actores en un modelo de romería de tránsito en la que el estereotipo del tamboril y la *Soka* desaparecía por momentos junto a sus instrumentos asociados. No obstante, aquellas airosas evoluciones y el rol del bailarín nunca quedarían descartadas como lo no autóctono. Lo ponemos en palabras sencillas: “Si esos pasos caben en el *Aurresku*, ¿por qué no en la Jota que era uno de sus números asociados?”.

2º.- Otro fondo de origen para esos movimientos airosos son las coreografías de la Jota aragonesa. Las palabras del propio Bartolo Lasa, que no las únicas, al referirse a lo que observó en sus tiempos del servicio militar en Huesca no pueden ser más elocuentes: “*Han be, pausu betzuk ikesi te, heuren estiloa*”, “*Ederto gustetan jata. Haixe kopieuh behar gendun dana baie...*”

Estas mismas o parecidas evoluciones podían verse bailar en el baile de la Casilla de Bilbao. Este baile de domingo, que en esa ubicación llevaba celebrándose desde 1882, congregaba a gran parte de los integrantes de las clases subalternas de cualquier procedencia, asentados o transeúntes en Bilbao, entre los que los aragoneses no eran los de menor proporción. De nuevo en palabras de Bartolo Lasa: “*Kasillan bai, Kasillan danerik kanbietàuren. Han, jolin, han eiten zan klaserik ugarienean eta... Hori zelan jantzan eiten ete juk? Pareu han da, obserbetan gu, han. Da batzuk joteuren klase bat, da beste batzuk beste bat, beste batzuk jotak bakarrik, da danarik ote zan*”.

Apoyamos esta aseveración con una segunda reflexión sonsacada de la bibliografía específica que atañe a la Jota bailada como género musical peninsular: Más allá de los detalles específicos hay una percepción bastante generalizada sobre la universalidad y unidad de dicho género musical.

Y una tercera más. Muchos de los pasos “purificados” de este género pueden ser trasvases en una suerte de círculo retroalimentado entre el campo de lo “culto” y de lo popular. Entiéndase como “culto”, en este caso, las “balletizaciones” introducidas a lo largo de tantos años en coreografías de números bailados en los exitosos géneros populares del teatro musical español como tonadillas, sainetes, zarzuelas, etc., que transitaban por los escenarios desde el último tercio del siglo XVIII hasta más que avanzado el siglo XX y que por su prodigalidad no vamos a menudear ahora.

3º.- Estas evoluciones eran factores de diferenciación individual. Adquieren su verdadera dimensión entendidas como habilidades específicas que fueron desarrolladas por personas de especial afición al baile. Unos lo gestionaron de manera individual movidos por su afición como en el caso de Lasa: “*burdieri agarreu petotik te, zeretik te, kortan aite ta ama ganaduek arregletan dauzen artean, ni azpigarrien edo zerean da, han txibitean*”. Otros, se entrenaban específicamente al ser asiduos a concursos de *Aurresku* y de “Baile a lo suelto”, habituales desde comienzos del siglo XX por todo el país. Este es el caso de Elezkano o del padre de Tomás Jainaga, Ildefonso (1890 -1967) que aún con 76 años se seguía presentando a concursos de baile.

La adhesión de estos personajes a grupos de danza es también destacable, sobre todo, en el caso de Elezkano (Betí Alai, Dindirri, Olaeta), o de los Sodupe de Elgoibar, otros danzarines especiales. Su destacada presencia entre los músicos populares también lo es: Elezkano, *albokari*, ambos Jainaga acordeonistas, todos los Sodupe acordeonistas, etc. Sean estos movimientos irregulares restos de una manera de bailar despreocupada endémica del pasado o maneras personalistas de entender la coreografía del baile popular, no nos cabe duda de que fue privilegio de unos pocos y no la punta de un iceberg. Eso sí, congruentes con las energías lúdicas del baile y comprometidos con una estética concreta del movimiento corporal más desenvuelta.

4º.- Su verificación pública y continuada no pudo ser sino la de entornos urbanos e industriales que operaron como válvula de expansión de tanta contención en las costumbres tradicionales. Los espacios de sociabilidad del mencionado baile dominical de La Casilla bilbaína y los de algunos ayuntamientos de la Margen izquierda de la ría del Nerbioi, los de las zonas mineras por excelencia, se desmarcaban desde finales del siglo XIX del abrazo constrictor de la Iglesia católica y, en lo que nos concierne, de su obsesiva particular visión pecaminosa del baile. Aunque Galdakao un poco menos, Basauri quedaba

incluido entre las zonas de influencia industrial al ser sus romerías ya desde antiguo concurridas por bilbaínos nostálgicos de lo “rural”.

Desengañémonos pues, no existió ninguna “Jota de Arratia” específica. Solo alguien desatento con la manera “tradicional” de entender la sociabilidad arratiana o que no se ha ilustrado en corroborar sus opiniones leyendo los Libros de Actas de los Ayuntamientos de esta comarca en el periodo que va de 1880 a 1936, desconoce la enorme presión que allí se ejerció desde el Arciprestazgo de Villaro y sus sucursales municipales sobre la población en general. Apadrinados por los poderes laicos, sus continuos “Alegatos contra los bailes públicos” que repuntaban cada vez que emergía en la política estatal o local el conservadurismo, hicieron imposible la existencia de movimientos en el baile que pudieran, ni de lejos, parecer procaces y mucho menos eróticos e impidieron la ejecución de determinados instrumentos y repertorios según lugares.

Después de lo que antecede no es ninguna casualidad que Bartolo Lasa, figura referente para el grupo de Danzas Andra Mari de Galdakao sobre el tema que exponemos, viviera en Uriondo. Este barrio asentado en las alturas tenía como polo de atracción Ugao-Miraballes, en el progresivamente industrializado Valle del Nerbion, de la que dista unos dos kilómetros en línea recta y, por lo tanto, de los más alejados respecto del núcleo arratiano de toda la comarca. Sus espacios de sociabilidad relacionados con el ocio pivotaban a comienzos del siglo XX en torno a lo autárquico, al baile dominical de Miravalles y a la romería de Udiarra de la misma Villa, a la fiesta de San Segismundo de Upo compartida con Arrigorriaga y Zaratamo, y a la de Santa Lucía en Eremu-Laudio. En general, estos hitos, los de la infancia y juventud de Lasa, compartían modelos de diversión en los que la Banda de música y sus repertorios estaban cada vez más presentes y los incardinaba hacia la cultura urbana derivada de la génesis de la sociedad industrial a la que el resto de Arratia tardaría muchos años en incorporarse.

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

FB. 1. Fuentes Escritas Consultadas

FB. 1.1. Archivo Diputación Foral de Bizkaia (AHDB)

ABANDO

Libros de Actas:

Nº 110 1876 – 1881

Nº 111 1881 – 1890

Expedientes:

Exp. 1/66, 1839. Memoriales de tamborileros

Exp. Fondo Administrativo. J 1287/35 Bilbao, 1840. Pp para tocar vihuela y violí (sic) en las romerías que se celebran en la Anteiglesia de Abando y demás del Señorío.

Exp. Fondo Administrativo. J 1287/55 Bilbao, 1841. Solicitud de licencia para tañer durante las ferias que celebra la Anteiglesia de Abando en el Campo de Basurto.

Exp. Fondo Administrativo. R 4/43, 1841. Ocurrencias en la A de Abando entre militares y paisanos suscitadas sobre preferencia de baile

Exp. 48/3, 1841. Construcción nueva CC

Exp. Fondo Judicial JCR 540/216, 1845. Baile público en local cerrado en Abando

Exp. 2/16, 1845. Hechos sucedidos en la romería de San Roque

Exp. 7/20, 1866. El GC prohíbe que la BM amenice la romería de Basurto.

Exp. 1/82, 1867. Documento suscrito por José Bravo de haber recibido del Ayto para la BM 36 sillas

Exp. 1/88, 1867. Autorización pedida al GC para que la B contratada por el municipio amenice la romería del 8 de setiembre en el barrio de Zorroza. [No está en el archivo.] s.c.

Exp. 54/5, 1868. El alcalde de Baracaldo interesa del GC prohíba la romería de Burzeña por estar en su jurisdicción.

Exp. 1/83, 1869. Reclamación de haberes y lista de individuos que componen la BM de la A de Abando con expresión de los instrumentos que quedan en poder de los mismos

Exp. 86/14, 1870. D José Erro dimite como director de la BM

Exp. 90/12, 1876. Entrega de la CC por el Gobierno Militar a Ayto. de Abando.

1880 Administrativo AJ 2263/22 Competencia suscitada por el Sr. Gobernador al Juzgado de 1ª Instancia de esta Villa con motivo de haberse admitido por este Tribunal interdicto de sentencia de posesión en contra del Ayto de la A de Abando

Exp. 1/78, 1882/1890. Ofertas para amenización de la Plaza de La Casilla

Exp. 7/45, 1883. El GC pone a disposición de la Alcaldía una pareja de Guardias Civiles

Exp. 3/2, 1883. Solicitud de Francisca de Aurteneche para cambio del puesto que tiene concedido para tocar la guitarra en La Casilla

Exp. 43/67, 1883. Oficio del Comandante de la Guardia Civil que no puede distraer fuerza para garantizar el orden en el baile que se celebra en la Plaza de la Anteiglesia.

Exp. 53/68, 1885. Comunicación entre Federico García y el Alcalde de Abando a cuenta de tocar en el frontón.

Exp. 7/124, 1885. Oficio del GC sobre vigilancia en la Plaza de la A con motivo de una reyerta entre paisanos y militares.

Exp. 1/72, 1887?. Contratación de una BM para las fiestas populares

Exp. 1/80, 1889. Varios vecinos de la A se quejan por el acuerdo del Ayto de haber suprimido la BM en la romería de la Casilla.

ARANTZAZU

Libros de Actas:

Nº 17/3, 1898 – 1914

Nº 18/1, 1914 – 1923

Nº 18/2, 1923 – 1934

Nº 19/1, 1930 – 1937

Expedientes:

Exp. 4/1, 1912

Exp. 4/5, 1919

Exp. 5/5, 1931

Exp. 3/12, 1935

Exp. 1/15, 1942

AREATZA

Libros de Actas:

Nº 166/1, 1897 – 1908

Nº 167/1, 1908 – 1916

Nº 168/1, 1916 – 1931

Expedientes:

Exp. 100/9, 1898

Exp. 100/8, 1916

Exp. 70/20, 1920?

Exp. 100/10, 1921

Exp. 100/7, 1922

Exp. 100/18, 1922

Exp. 100/17, 1932

Exp. 100/20, 1935

ARTEA

Libros de Actas:

Nº 75/2, 1902 – 1914

Nº 79/11, 1914 – 1921

Nº 32/1, 1921 – 1935

BEGOÑA

Expedientes:

Exp. 104/30, 1889

Exp. 104/33, 1897

Exp. 104/35, 1898

Exp. 157/24, 1898

Exp. 157/25, 1898

Exp. 157/26, 1899

Exp. 157/28, 1899

Exp. 157/29, 1900

Exp. 15733, 1900-1901

Exp. 165/121, 1902

Exp. 165/111, 1904/5

Exp. 184/67, 1906

Exp. 184/?, 1908

Exp. 184/60, 1908

Exp. 184/61, 1908

Exp. 189/24, 1909

Exp. 189/26, 1910. Programa de festejos en iguales términos que otros años

Exp. 189/27, 1910

Exp. 195/52, 1911. Programa de festejos. [en los mismos términos que otros años]
Exp. 195/53, 1911. Orue Pp. para celebrar romería vasca en la Plaza República
Exp. 195/54, 1911
Exp. 195/79, 1911. Gremio de labradores Pp. para romería con tamboril por San Isidro
Exp. 195/55, 1912
Exp. 201/23, 1912
Exp. 214/37, 1912
Exp. 214/38, 1912 Sobre nueva BM
Exp. 236/31, 1916

BILBAO

Expedientes:

Fondo Judicial. JCR 1223/10, 1708. [Tamboril y *albokas* en el barrio MENA de Abando]
Fondo Judicial. JCR 1276/23, 1761. [Alboguero de Begoña]
Fondo Administración, Seguridad Pública, guerra y servicio militar. AQ 236/430, 1827. [Un alias "Dulzaina" buscado en Cuenca]
FM. 2ª 441/179, 1857. [Recurso del tamborilero Arsuaga contra los ciegos que tocan alboradas a los vecinos]
Fondo Judicial. JCR 4502/11, 1860. [Juicio por impago a un pianista en un baile privado]
Fondo Judicial. JCR 4518/36, 1860. [Ciego y bandurria]
Fondo Judicial. JCR 1846/5, 1863. [Richter perito de instrumentos de música]
Fondo Judicial. JCR 254/72, 1864. Baile Variedades en Bilbao
Fondo Judicial. JCR 1981/8, 1866. [Pelea en el baile del Trinquete Viejo de Bilbao.]
Fondo Judicial. 4494/75, 1869. [Vihuelista ciego de Balmaseda]
Fondo Judicial. 1338/8, 1870. [Richter denuncia la sustracción de un piano en naufragio]
FM. 2ª 447/75, 1870. Petición de puesto de ponchera en la campa de Albia
FM. 2ª 450/185, 1873. [Pp. para postular por las calles con guitarra.]
FM. 1ª 251/37, 1873. [Pagos por fortificaciones en Vista Alegre y La Casilla]
FM. 2ª 395/221, 1874. [Contrabando de vino entre La Casilla y Bilbao]
Fondo Administrativo. AJ01472/17, 1875. José de Gana Echevarria labrador habitante del sitio llamado Las Casillas de Abando, le han robado los carlistas en la guerra los papeles de valores públicos al portador.
Fondo Judicial. JCR 1562/24, 1875. Desahucio por D Emiliano Aman contra D Serafin Alday y otros del salón llamado Variedades o trinquete Nuevo de la calle Iturribide
Fondo Judicial. 2839/2, 1876. [Juicio por un piano nuevo]
Fondo Judicial. JCR 1736/4, 1877. Juicio por lesiones contra un ciego bandurrista de Begoña
Fondo Judicial. JCR 4446/1, 1879/1880 [Sobre el robo de un acordeón.]
FM. 1ª 19/86, 1880. Puñalada en baile
FM. 1ª 19/90, 1880. [Informe sin interés del JGM, Parte del día]
FM. 1ª 19/106, 1880. [Benito Vallejo pp. para serenata. Folio suelto]
FM. 1ª 19/193, 1880.
FM. 1ª 31/1, 1880. Baile en barracón S Agustín del 15-VIII al 15-IX.
FM. 1ª 31/3, 1880. [Petición de permiso para tocar acordeón]
FM. 1ª 31/6, 1880. [Sobre el Teatro y Café Universal]
FM. 1ª 31/94, 1880. Baile en bar, sábados y domingos en calle Fueros

FM. 1ª 33/6, 1880. [Benito Vallejo pp. para serenata. Folio suelto]
 FM. 1ª 281/136, 1880. [Ycilio Leonini pp. se le permita recorrer las calles de esta villa.]
 Fondo Judicial. JCR 4372/1, 1880. [Pleito en el Baile del Gimnasio]
 FM. 1ª 9/9, 1881. [Benito Vallejo pp. para serenata. Folio suelto]
 FM. 1ª 13/86, 1881. Federico García director de la B Santa Cecilia pp. para pasacalles
 FM. 1ª 13/87, 1881. Permiso solicitado por D Félix de Barandica a nombre de varios músicos para dar serenatas.
 FM. 1ª 13/88, 1881. Permiso solicitado por D Lázaro Loyola a nombre de varios músicos para dar serenatas.
 FM. 1ª 73/42, 1882. Pp. Julio Nadal para Comparsa de carnaval
 FM. 1ª 144/61, 1882. Antonio Iglesias pp. para dar baile en su Café de San Francisco
 FM. 1ª 145/32, 1882. Exp. relativo a la prohibición de Pío Las Navas para venir a Bilbao durante las fiestas a tocar dulzaina y tamboril.
 Fondo Administración, Seguridad Pública, guerra y servicio militar. AQ 70/2, 1882. [Robo en tienda de comestibles LC.]
 FM. 2ª 72/48, 1883. Bando prohibiendo toda clase de bailes en el Arenal
 FM. 2ª 123/50, 1883. Matías Calvo pp. recorrer las calles bailando *aurrescus*
 FM. 2ª 125/13, 1883. Pp. de la Sociedad "El Sitio" para bailes en el Teatro
 FM. 2ª 128/8, 1883. Pp. de la Sociedad "El Sitio" baile en CE.
 FM. 2ª 128/41, 1883. Alboroto en el Arenal.
 FM. 2ª 131/24, 1883. Pp. los herreros para bailar en San Martín *aurrescus* en el Arenal
 Fondo Judicial. JCR 2878/4, 1884. Juicio por la posesión de un piano
 FM. 2ª 77/32, 1884. Autorización a Juan Sáenz para dar baile en Sombrerería
 FM. 2ª 84/41, 1884. Pp. bailes de máscaras en gimnasio
 FM. 2ª 119/67, 1884. Libramiento servicio Mariano Expósito por adoptado de Gabriel Ochoa
 FM. 2ª 496/159, 1884. [Bando prohibición bailes en el Arenal]
 Fondo judicial. JCR 1432/13, 1885. Embargo preventivo de Inchausti contra F Cengotita por impago
 FM. 2ª 88/31, 1885. Dotesio pp. para colocar un rótulo en la calle de Dª María Muñoz
 FM. 2ª 96/28, 1885. Pp. al GC para Baile disfraces en el Teatro Romea
 FM. 2ª 94/49, 1885. Impago del impuesto por bailes dados en el Salón el Recreo de Naja
 FM. 3ª 217/16, 1885. F Cengotita reconoce un fusil en el cuartel como maestro armero.
 FM. 4ª 193/2, 1885/98. Aclaración sobre límites jurisdiccionales para arbitrios
 FM. 3ª 11/45, 1886. Panes decomisados
 FM. 3ª 66/73, 1887. Ycilio Leonini pp. recorrer las calles de esta villa tocando su organillo.
 Fondo Judicial. JCR4174/23, 1887. Muerte de una vendedora de frutas por atropello del tranvía en La Casilla]
 FM. 3ª 76/49, 1888. Francisco Hidalgo pp. bailes en café de Bilbao La Vieja por Carnaval
 FM. 3ª 76/65, 1888. El Sr Gobernador transcribe un oficio dirigido a los Srs Urizar, Dotesio y Cía por el que les autoriza para dar bailes de sala y disfraz durante la temporada 1888 y 1889 en el Teatro Circo de la Gran Vía
 FM. ¿?, 1888 Vidaurrazaga y varios más pp. para sus comparsas de Carnaval
 FM. 3ª 87/22, 1889. Ampliación de horario para bailes en café Gran Vía
 FM. 3ª 98/4, 1890. El Director de la BM Santa Cecilia se ofrece al Ayto. para continuar tocando en LC en las mismas condiciones que hasta verificada la anexión a esta Villa.

FM. 3ª 98/12, 1890. Festejos celebrados con motivo de la anexión de la A.de Abando a la villa de Bilbao

FM. 3ª 98/13, 1890. [Sobre organización fiestas de Agosto y su música]

FM. 3ª 98/21, 1890. Pp. GC para bailes en El Recreo

Fondo Judicial. Juzgado de Instrucción JCR 4220/42, 1890. [Robo de guitarra y bandurria.]

FM. 3ª 44/17, 1890. Saneamiento de la cuneta frente a las cocheras del tranvía de Santurce en la carretera de Basurto

FM. 3ª 483/19, 1890. Exp. [Barrendera en las Escuelas de La Casilla.]

FM. 3ª 102/50, 1891. Concejal encargado del frontón de LC.

FM. 3ª 104/17, 1891. José calderón pp. tocar por las calles PM con caballería

FM. 3ª 105/17, 1891. Sociedad Arrue y Aranguren

FM. 3ª 106/1, 1891. Vigilancia y Policía. El Administrador especial de Hacienda remite un extracto que comprende la relación de los establecimientos dedicados a espectáculos públicos para que se le devuelva cumplimentado.

FM. 3ª 464/14, 1891. Arreglo del reloj instalado en La Casilla.

FM. 3ª 555/12, 1891. [Contrabando de carne hacia el Casco Viejo desde La Casilla.]

FM. Ferrocarriles y Tranvías. Caja 1620, Exp 13, 1891. Subvención para ramal que pasa por LC

FM. 3ª 29/29, 1891. [Asilo de Huérfanos de La Casilla.]

FM. 3ª 484 /27, 484/34 y 485/12, 1891. [Sobre maestros en las escuelas de La Casilla.]

FM. 4ª 93/49, 1892. Cerramiento de terreno entra LC y la carretera a Portugalete

FM. 3ª 113/13, 1892. Leandro Ortiz Zarate pp. para PM en LC

FM. 3ª 113/17, 1892. José Abelleidas pp. tocar PM en LC

FM. 3ª 113/62, 1892. Francisca Aurteneche solicita del Sr. Alcalde se le exima del pago que como impuesto municipal pagan en La Casilla por tocar la guitarra o se le permita recorrer algunas calles de la villa tocando dicho instrumento

FM. 3ª 113/64, 1892. Manuel López pide autorización para vender coplas en la vía pública

FM. 3ª 116/51, 1892. [Instrumentistas de cuerda pp. para tocar en La Casilla]

FM. 3ª 116/66, 1892. El Sr Arquitecto municipal reconoce la necesidad de reformar el kiosco de la Plaza de La Casilla cuyo coste total será de 1000 Pts.

FM. 3º 116/75, 1892. Julián Esteban director de una BM se compromete a tocar en La Casilla en las mismas condiciones que lo hacía la de Santa Cecilia

FM. 3ª 116/29, 1892. Permiso baile en CE

FM. 4ª 148/27, 1892/95. Adjudicación de estrada en el término de LC a Eugenio Bayo

FM. 3º 213/24, 1892. Leandro Ortiz de Zarate pp. para serenatas con piano mecánico

FM. 3ª 231/48, 1892. Sr. Gobernador Civil remite una filarmónica y pliego cerrado para que se remita al Sr Juez Instructor de Laredo (Santander)

FM. 3ª 404/38, 1892. [Solicitud de ampliación de alumbrado por La Casilla]

FM. 3ª 465/26, 1892. Varias reparaciones en el reloj de las antiguas CC de LC

FM. 4ª 519/24, 1892. [Pp. para construir un colegio privado en La Casilla]

FM. 3ª 11/45, 1892. [Construcción de urinarios en La Casilla]

FM. 3ª 112/25, 1892. [Multa a tabernero de la Casilla por incumplimiento de horario]

FM. 3ª 114/18, 1892. [Pp. para fabricar ladrillos para casa de La Casilla]

FM. 3ª 117/105, 1892. [Apertura de una taberna en la Plaza de la República nº 1]

FM. 3ª 117/110, 1892. [Traslado taberna en La Casilla]

FM. 3ª 117/128, 1892. [Apertura taberna en Plaza República nº 1]

FM. 3ª 129/33, 1892. [Apertura taberna en la plaza de La Casilla letra M.]

FM. Bilbao Planos y Bandos 966, 1892 [Topografía La Casilla]

FM. 3ª 404/15, 1893. Ampliación farolas entre San Mamés y La Casilla]
 FM. 4ª 519/25, 1893. Permiso para juego de bolos y caseta en LC
 FM. 3ª 125/6, 1893. Vigilancia y Policía. Francisco Garabito pp. puesto churros en LC
 FM. 3ª 125/55, 1893. Cayetano Palazuelo pp. puesto churros en LC
 FM. 3ª 125/56, 1893. Francisco Camino pp. tocar por calles céntricas la guitarra
 FM. 3ª 127/22, 1893. Hay música y baile público en el frontón de la calle Amistad
 FM. 3ª 127/42, 1893. Amonestación al tamborilero de LC por falta injustificada
 FM. 3ª 127/48, 1893. Contencioso y Autorización al director de la BM denominada La Lira que siga tocando en LC
 FM. 4ª 100/11, 1893. Construcción de casa en La Casilla
 FM. 175/12, 18893. Liborio Peña pp. para construir una casa en LC
 FM. 3ª 420/33, 1893/95. Permiso para prolongación de agua potable hasta casa en construcción en LC
 FM. Planos y Bandos 1056, 1893. [Plano de camino carretil entre Basurto y La Casilla]
 FM. 3ª 125/5, 1893. Vigilancia y Policía. Norberto Bartolomé [solicita] instalación de un puesto en la Casilla para la fabricación y venta de churros y bollos.
 FM. 3ª 127/48, 1893. Vigilancia y Policía. Autorización al director de la BM denominada La Lira
 FM. Sanidad, Asistencia social y Medio Ambiente. Asilo de San Mamés, Caja nº 1627 Exp. 50, 1893
 FM. 2ª 33/14, 1894/1914. Señalamiento de alineación de casas entre San Mamés y LC
 FM. 3ª 54/14, 1894. Ingreso en Colegio ciegos y sordomudos de Deusto
 FM. 4ª 117/40, 1894/95. Pp. construcción casa en LC con vistas al camino a Iturrigorri
 FM. 3ª 136/36, 1894. Juan Moreno pp. para tocar el PM en establecimiento calle de la Fuente.
 FM. 4ª 137/23, 1894. Pedro Salanova pp. puesto refrescos e LC.
 FM. 4ª 137/41, 1894. Norberto Bartolomé pp. puesto bebidas por San Juan
 FM. 3ª 137/44, 1894. Manuel Rodríguez pp. para juego de bolos en LC
 FM. 3ª 137/64, 1894. Celestino Pérez pp. para tiro ballesta en LC
 FM. 3ª 137/74, 1894. Benita Martínez desea permiso para vender castaña en LC
 FM. 3ª 137/97, 1894. Juan Moreno pp. para situarse en la Casilla con su piano manubrio.
 FM. 3ª 137/100, 1894. Alejo Arbosa pp. para su PM en la Plaza de la República zona de Abando
 FM. 3ª 137/103, 1894. José Calderón desea puesto fijo en la Casilla para piano de manubrio.
 FM. 3ª 137/104, 1894. D Antonio Quesada solicita se les permita tocar en la casilla hasta anochecido
 FM. 3ª 139/43, 1894. Exp. relativo al contrato estipulado o Francisco Martínez para amenizar el paseo de LC con la BM que dicho Sr. representa
 FM. 3ª 139/47, 1894. Prohibición del baile en el pórtico de la Iglesia de S Antonio Abad
 FM. 3ª 139/55, 1894. Autorización del Sr GC para baile en local de Berroeta Aldamar
 FM. 3ª 140/18, 1894. Pascual Astorkuia pide permiso para abrir una taberna en LC
 FM. 4ª 165/7, 1894/96. La empresa del ferrocarril pp. para paso superior en zona LC
 Fondo Judicial. 1619/2, 1894. [Felipe Cengotita pide certificado de no antecedentes penales]
 FM. 4ª 379/75, 1894/95. Denuncia de prostitución contra Carmen García en casa de LC
 FM. 3ª 137/49, 1894. Pp. puesto de churros en LC
 FM. 3ª 137/50, 1894. Pp. puesto de churros en LC

FM. 3ª 57/31, 1894/95. Sobre construcción de un pabellón provisional para niños por epidemia de sarampión

FM. 3ª 492/19, 1894/95. La maestra de las Escuelas de LC pide ayudante

FM. 3ª 494/14, 1894/95 Vecinos piden al Ayto. Escuelas de adultos en LC

FM. 3ª 149/29, 1895. Sanidad e Higiene. Ceferino García desea se le permita elaborar churros en la Casilla durante los días de Carnaval

FM. 3ª 149/83, 1895. Vicente Ruiz pp. para tocar Piano Manubrio en taberna

FM. 3ª 149/85, 1895. Elena Vergara pp. para tocar PM el día de Santiago en Urazurrutia

FM. 3ª 149/86, 1895. Sotero España pp. para tocar guitarra en LC los días festivos

FM. 3ª 149/87, 1895. Vicente Ruiz pp. tocar PM en calle La Fuente nº 10

FM. 3ª 149/88, 1895. Pp. Piano Manubrio en LC

FM. 3ª 153/31, 1895. Pp. para venta de vino en Ollerias

FM. 3ª 149/89, 1895. Juan Moreno pp. para tocar PM en la casa nº 10 de la calle la Fuente

FM. 3ª 152/13, 1895. Pp. para ascensión en globo en el Arenal o en LC

FM. 3ª 152/14, 1895. Pp. para traslado tiovivo de Gardoki a LC.

FM. 3ª 152/25, 1895. Pp. puesto tiro pichón en LC

FM. 3ª 152/29, 1895. Traslado de Tiovivo de Gran Vía a LC

FM. 4ª 177/16, 1895. Francisca Muniozguren pp. para edificar una casa en LC

FM. 4ª 186/2, 1895. Audición Fonógrafo en Agosto y Setiembre

FM. 3ª 152/9, 1895. Audición de fonógrafo como espectáculo público

FM. 4ª 156/39, 1895. Propietario casa en LC pp. para desmonte y evitar humedades

FM. 4ª 177/37, 1895. Vecinos de Zugastinovia y LC piden al Ayto. cubrición del Helguera en Rotachueta para evitar olores [Sobre permanencia de la toponimia vasca en la zona]

FM. 3ª 149/29, 1895. Pp. puesto de churros festivos y en carnaval

FM. 3ª 149/53, 1895. Pp. puesto de frutas y pasteles en LC

FM. 3ª 149/54, 1895. Pp. puesto de frutas y pasteles en LC

FM. 3ª 149/80, 1895. Pp. puesto de castañas en LC

FM. 3º 153/12, 1895. Pp. abrir taberna en LC

FM. 3ª 153/51, 1895. Pp. para coger en arriendo la taberna del frontón

FM. 3ª 154/59, 1895. El Jefe de la GM pide que el Ayto. arregle las puertas del cuarto de retención de LC

FM. 3ª 466/60, 1895. La empresa del tranvía Bilbao-Santurce pp. para instalar postes con ganchos para conducción de la fuerza eléctrica

FM. 3ª 495/ 45, 1895. La maestra de la escuela de LC pide licencia

FM. 3ª 496/11, 1895. La maestra de la Escuela de LC pide baja por enfermedad

FM. 3ª 497/13, 1895. La limpiadora de la Escuela de LC baja laboral por ausencias injustificadas

FM. 4ª 166/9, 1895/96. El director del colegio S Antonio pide al Ayto aceras

FM. 4ª 176/40, 1895. Pp. construir casa en LC

FM. 4ª 177/16, 1895/96. Pp. Construir casa en LC

FM. 3ª 137/104, 1896. D Santiago Fernández desea permiso para tocar en los corros de La Casilla los días festivos hasta el anochecer [Tiene igual nº de Exp. que uno de 1884]

FM. 3ª 160/8, 1896. Felipe García pp. ampliación horario y cambio de PM por instrumento de viento

FM. 3ª 161/45, 1896. Pp. tocar música de cuerda en LC

FM. 3ª 161/50, 1896. Pp. PM en LC

FM. 4ª 181/4, 1896. Pp. Manuel Allende para encauzar arroyo Sestotxu en el término LC

FM. Planos y Bandos 0996, 1896. Ídem Manuel Allende
 FM. 3ª 161/77, 1896. Pp. PM por mujer en LC
 FM. 3ª 161/81, 1896. Pp. puesto guitarra en LC
 FM. 3ª 161 / 95, 1896. Juan Moreno pp. para tocar el PM en LC los días festivos
 FM. 3ª 161/ 96, 1896. Isidro Bartolomé pp. para tocar el PM en LC los días festivos
 FM. 3ª 161/97, 1896. Felipe García desea permiso para tocar PM en la taberna de c/Fuente 10
 FM. 3ª 161/98, 1896. Vicente Ruiz Fernández pp. para tocar PM en Miravilla 19
 FM. 3ª 161/99, 1896. Vicente Ruiz Fernández desea permiso para tocar PM en la taberna Miravilla 19 y el 2-V en el Arenal
 FM. 3ª 164/110, 1896. Renovación contrato con el Ayto. y rebaja precio de la BM de LC
 FM. 3ª 164/88, 1896. Beret pp. para instalar fonógrafo en Alameda Mazarredo
 FM. 3ª 164/103, 1896. Cambio de tienda de semillas por instalación de fonógrafo en acceso a la Estación del Norte
 FM. 4ª 228/ 33 - 34- 35, 1896. Petición renovación contrato arrendatarios de las viviendas y locales del frontón.
 FM. 3ª 161/48, 1896. Pp. puesto churros en LC
 FM. 3ª 161/52, 1896. Pp. puesto venta quincalla en LC los días festivos
 FM. 3ª 161/59, 1896. Pp. puesto pasteles y ponche en LC días festivos y San Juan
 FM. 3ª 161/60, 1896. Pp. puesto venta refrescos
 FM. 3ª 161/80, 1896. Pp. puesto castañas
 FM. 3ª 161/86, 1896. Pp. puesto castañas en LC
 FM. 3ª 164/78 y 97, 1896. Pp. Tiovivo en LC
 FM. 3ª 165/72, 1896. Pp. taberna en LC
 FM. 3ª 409/37, 1896. El Jefe de la GM devuelve las llaves del almacén de petróleo para el alumbrado tras la instalación de la luz eléctrica en Abando.
 FM. 2ª 573/8, 1897. Bando Ordenanzas Municipales refundidas de las de 1873
 FM. 4ª 330/12, 1897. Rossi Giovanés pp. para tocar el organillo por las calles
 FM. 4ª 341/72, 1897. Juan Moreno Pascual solicita se le varíe de sitio por turno para tocar el piano los días festivos en La Casilla
 FM. 4ª 293/1, 1897. Varios solicitan exención del impuesto por tocar en La Casilla
 FM. 4ª 326/51, 1897. Juan Moreno desea permiso para tocar por las calles el PM
 FM. 4ª 328/71, 1897. Ricardo Calderón desea permiso para tocar el PM por las calles
 FM. 4ª 332/38, 1897. Pp. para 60 bailes en Teatro Romea
 FM. 4ª 377/51, 1897. Isidro Domínguez pp. para audiciones de fonógrafo en La Casilla.
 FM. 4ª 385/69, 1898. Ignacio Regaira pp. para dar audición de fonógrafo en La Casilla
 FM. 4ª 389/92, 1898. Denuncia contra los cocheros de puntos por no acudir al designado por el cliente
 FM. 4ª 391/77, 1898. Juan Legarreta permiso para tocar acordeón y pandereta en La Casilla los días festivos
 FM. 4ª 435/8, 1898. Felipe García pp. para tocar el piano en La Casilla los días festivos
 FM. 4ª 435/15, 1898. Varios [Petición de permiso de varios músicos para tocar sus instrumentos en La Casilla en los días festivos de Mayo]
 FM. 4ª 498/46, 1898. Oficio del GC de otro del Gobernador Militar sobre concesión de serenatas
 FM. 4ª ¿?, 1898. Félix León pp. para PM en puente de hierro de San Francisco
 FM. 4ª 403/74, 1899 [Piano manubrio en prostíbulo]

FM. 4ª 412/4, 1899. [Doble Exp. Denegación del permiso a Esteban Montero para tocar la guitarra en La Casilla porque no es inválido verdadero y Pp. de Telésforo Inchaurmendieta para tocar acordeón en La Casilla los días festivos]

FM. 4ª 435/22, 1899. Antonia Barrena pide permiso para tocar con un organillo por las calles

FM. 4ª 435/23, 1899. Adopción de medidas para suprimir los desórdenes que se producen los días festivos en La Casilla

FM. 4ª 500/12, 1899. Exp. Formado a escrito de varios pobres impedidos que solicitan permiso para tocar instrumentos de cuerda los días festivos en La Casilla.

FM. 4ª 422/57, 1900. Gabriel Ochoa pp. para tocar acordeón en La Casilla los días festivos

FM. 4ª 424/2, 1900. Baile en Salón Murillo de Berastegi 3 y 5

FM. 4ª 425/11, 1900. [Pelea entre músicos de la BMM y la BM Santa Cecilia por la Plaza de LC

FM. 4ª 425/43, 1900. Telésforo Inchaurmendieta pp. para tocar acordeón en La Casilla Fondo Administración, Seguridad Pública, guerra y servicio militar. AQ00125/388, 1900 [Autorización ampliación ferrocarril La Casilla-Mirivilla.]

FM. 5ª 7/14, 1901. Cuarteto de cuerda La Unión Vallisoletana pp. para tocar y vender coplas en las fiestas de Agosto.

FM. 5ª 7/15, 1901. Bailes y Pasacalles hasta teatro Euskalduna

FM. 5ª 157/95, 1901. Baile y canto flamenco en café El Recreo en Laguna 10 Vi Diputación Foral de Vizcaya. Beneficencia General. Caja 1737, Exp. 11, 1901. Juan Llorenzo pp. para PM en calles y LC.

FM. 5ª 160/22, 1902. Juan Moreno solicita permiso para tocar un piano de manubrio por calles [en Carnaval]. Denegado.

FM. 5ª 438/4, 1902. Salón de baile en Colon Larreategi

FM. 5ª 188/86, 1903. Vigilancia y Policía. Demetrio Lozano desea tener abierto su establecimiento de Euskalduna 4 durante toda la noche de los días de Carnaval y Domingo de Piñata

FM. 5ª 193/25, 1903. Vigilancia y Policía. Denuncia contra el director de la Banda de La Casilla por incumplimiento de la base 3ª del contrato

FM. 5ª 343/10, 1904. Varios vecinos piden que la Banda amenice también durante la cuaresma la Plaza de la República

FM. 5ª 291/57, 1904. D Vicente Erbella pp. para tocar los días festivos en La Casilla la gaita gallega con acompañamiento de otros instrumentos.

FM. 5ª 343/11, 1904. Julián Otalora desea tocar PM en LC

FM. 5ª 343/12, 1904. La sociedad benéfica de ciegos pide se les consienta ocupar los puestos preferentes en los bailes de La Casilla.

FM. 5ª 343/13, 1904. J. Otalora pp. para tocar piano manubrio en la Casilla. Ídem muchos otros

FM. 5ª 343/14, 1904. El presidente de la sociedad Bonificadora [de ciegos] pide que no se consienta tocar en las romerías y bailes a individuos que no son inútiles para el trabajo

FM. 5ª 417/20, 1905. [Organización fiestas patronales de Agosto]

FM. 5ª 452/5, 1906. [Sobre enseñanza pública]

FM. 5ª 482/5, 1906. Dimisión del jardinero municipal

FM. 5ª 482/34, 1906. Manuel Vallejo y Gabriel Ochoa pp tocar en baile LC

FM. 5ª 482/49, 1906. Estanislao Esturo pp. amenizar las romerías con acordeón y guitarra

FM. 5ª 482/36, 1906. Manuela Pérez desea amenizar con PM las romerías y bailes públicos

FM. 5ª 492/17, 1906. El Jefe de la JM denuncia a Cándido Ruiz por hacer uso de un permiso de serenatas con la fecha raspada

FM. 1ª 535/109, 1906. Moción de varios capitulares pidiendo se consienta a los músicos ciegos e impedidos ejercer su profesión en todas las calles de la villa. Otra del capitular Sr Ballarín determinando las bases a que deben ajustarse.

FM. 5ª 551/68, 1906. Florentino Cengotita coloca placa en Tendería 36

FM. 5ª 477/26, 1906. Varios vecinos de Mirivilla denuncian a los dueños de las tabernas de los nº 4 y 5º por quebrantar el sosiego durante la noche tocándose instrumentos de cuerda y viento en el interior de aquellos establecimientos.

FM. 5ª 477/74, 1906. Severiano García desea colocar una barraca para vender refrescos durante el Carnaval en La Casilla

FM. 5ª 481/52, 1906. La Asociación Vizcaína de Caridad interesa los nombres y domicilios de los mendigos, músicos, autorizados para tocar por las calles de la Villa

Fondo Administrativo. R 247/3, 1906. [Manuela Pérez recurre contra decreto del Alcalde denegándole permiso para tocar organillo]

Fondo Administrativo. R 246/20, 1906. El Concejal Sr Mariano de La Torre recurre contra acuerdo del Excmo. Ayuntamiento autorizando la postulación a los músicos ambulantes ciegos e impedidos

FM. 5ª 558/16, 1907. Multa a D Prudencio Gangoiti por consentir se tocara una filarmónica y cantar en altavoz en su taberna

FM. 5ª 559/51, 1907. Retirada al ciego Ochoa del permiso para tocar instrumentos de cuerda

FM. 5ª 560/26, 1907. Gabriel Ochoa denuncia que en los corros de baile de la Casilla se ejecutan bailables con acordeones a pesar de hallarse prohibido

FM. 5ª 560/27, 1907. Solemnidades Festejos y espectáculos. Veremundo Moragrega desea amenizar un corro de baile en La Casilla

FM. 5ª 560/28, 1907. Solemnidades Festejos y espectáculos- Anastasio Arostegui desea amenizar un corro de baile en La Casilla

FM. 5ª 560/29, 1907. Solemnidades y festejos Juan Aguirre denuncia que hay individuos que sin estar impedidos amenizan corros de baile en la Casilla

FM. 5ª 560/36, 1907. Vecinos Zorroza piden repetición romería 28-IX

FM. 12ª 20/92, 1907. [Oferta de tambor, Gaita asturiana y parejas típicas de baile.]

FM. 1ª 318/70, 1908. F. Cengotita pp. traslado rótulo de su placa en Tendería 42 a Tendería 36

FM. 1ª 338/5, 1909. Concesión subvención para gastos de romería de San Miguel de Zorroza

FM. 1ª 350/141, 1910. Manuel Vellido pp. para rótulos para tienda de Música y pianos en

FM. 1ª 350/146, 1910. Cayetano de la Mano coloca rótulo en Pelota 6

FM. 1ª 447/19, 1910/11. Construcción de un chalé de urinarios en LC, Plano

FM. 1ª 458/5, 1910. Expedientes para la celebración de Verbenas y romerías

FM. 1ª 490/24, 1910. Permiso para instalar recreativos en vaquería de LC

FM. 1ª 452/5, 1911. Piden levante prohibición para los pianos de manubrio

FM. 1ª 459/39, 1911. Contribución industrial Investigación a Azuara y Zuluaga de LC

Fondo Administrativo. R 254/10, 1911. Recurso de Pablo Vega Heredia contra prohibición de tocar un piano de manubrio en el Cinematógrafo de la calle de Bailen.

Fondo Administrativo. R 254/16, 1912. Elorrio. Recurso de Francisco Errasti Arguinzoniz contra multa de la alcaldía por incumplimiento OM

Fondo Administrativo. R 255/22, 1912. Elorrio. Agustín Fernández reclama contra providencia de la Alcaldía prohibiéndole tocar el acordeón para bailar "al agarrao".

FM. 1ª 530/4, 1912. [Pp. de retribución de los barrenderos por portar gigantes]

FM. 1ª 536/1, 1912. José Llorente inválido pp. para tocar guitarra en las romerías de la Casilla,

FM. 1ª 536/2, 1912. La Comisión de dueños de establecimientos públicos desean celebrar romerías nocturnas en la Casilla los domingos y días festivos.

FM. 1ª 536/4, 1912. Segundo Núñez pp. para tocar guitarra en la Casilla.

FM. 1º 536/8, 1912. [Petición de permisos para formar corros en La Casilla]

FM. 1ª 537/7, 1912. Festejos: Gigantes, cabezudos, etc. Iluminaciones. Verbenas.

FM. 1ª 575/5, 1913. Prohibición de los Pianos de Manubrio

FM. 1ª 575/07, 1913. Andrés Cela solicita se le autorice para cobrar en los corros de Música de las romerías de La Casilla

FM. 1º 575/8, 1913. Hermenegildo Herrán Arnaiz solicita se le autorice para cobrar en los corros de Música de las romerías de La Casilla

FM. 1ª 575/23, 1913. Francisco Martínez director de la Banda de la Casilla cesa en el cargo

FM. 1ª 586/30, 1913. D Mateo Azuara y D José Zuluaga solicitan que la venta de guitarras y bandurrias comprendida hoy en la clase 1ª, 3ª se incluya en la 4ª, epígrafe 83 o en su caso se solicite de la Diputación la creación de un epígrafe adecuado. Están en Bidebarrieta 14 y Tendería 21

FM. 1ª 612/11, 1913/1914. F Cengotita denunciado por carecer patente para venta de tejidos

FM. 2ª 61/35, 1913. [Bando sobre disposiciones para el Carnaval]

FM. 2ª 15/9, 1913/14. Mamerto Pedrosa inválido pp. corros de LC

FM. 2ª 15/4, 1914. Celebración de romerías en los barrios rurales

FM. 2ª 15/8, 1914. Arreglo del kiosco de música de La Casilla

FM. Gobernación 2ª 15/9, 1914. Mamerto Pedrosa y Angel Gutiérrez pp. para tocar instrumentos en las romerías que se celebran en LC.

FM. 2ª 15/810, 1914. Pp. para dos acordeones y dos guitarras para Zorroza

FM. 6ª 233/102, 1914. Moción de los capitulares Sr. Govillon y Bilbao sobre la creación de una clase de música en las escuelas de Concha

FM. 2ª 598/8, 1914. Pp. para construcción de kiosco para la música y pabellón en Autonomía 22 para CE

FM. 3ª 240/29, 1915. Solicitud cartel Unión Musical Española en la calle Cruz 6

FM. 2ª 289/16, 1915. Formerio Laorden pide exención impuesto serenatas

FM. 2ª 298/69, 1915. E. Ercoreca desea colocar reclamos publicitarios en Autonomía 22

FM. 3ª 385/3, 1916. Festejos y espectáculos. Formerio Laorden denuncia que 2 individuos útiles para el trabajo se dedican a tocar instrumentos por las calles. Reconocimiento médico a todos los autorizados y retirada de permiso a varios.

FM. 3ª 385/4, 1916. Juan Echevarría desea cobrar en los corros de ciegos de La Casilla

FM. 3ª 385/7, 1916. Instalación de barracas de feria en Plaza de la república (La Casilla)

FM. 3ª 385/17, 1916. Cesión de la Banda para la Fiesta de la Flor

FM. 3ª 386/16, 1916. [Reciclaje de material eléctrico del Arenal para los CE]

FM. 3ª 605/5, 1916. Autorización al impedido Matías Román para ejercer de cobrador en los corros de música de las romerías de La Casilla

FM. 3ª 385/10, 1916. Traslación de la verbena de San Juan del 24-VI al domingo 25

FM. 3ª 385/12, 1916. Petición de aumento de las fechas de romerías en LC

FM. 3ª 385/17, 1916. Sociedades vascas de Bilbao proponen un pasacalles con BM

FM. 4ª 605/2, 1917. Puesto de tiro al blanco en un terreno particular sito en LC

FM. 4ª 605/4, 1917. Denuncia por incumplimiento de las reglas establecidas para el funcionamiento de la Banda que ameniza las romerías de LC

FM. 5ª 239/49, 1917. Apertura Gregorio Revilla desde LC a Gran Vía

FM. 5ª 239/51, 1917. Los herederos de Manuel Allende quieren recuperar los gastos de urbanización

FM. 6ª 9/103, 1918. Cambio de la hora oficial de conciertos de la BM de La Casilla

FM. 6ª 9/104, 1918. Solemnidades y festejos. Alberto Lafuente pide autorización para cobrar en los corros de músicos de la Casilla

FM. 6ª 94/103, 1919. La Sociedad de Socorros Mutuos de ciegos y semi-ciegos de esta villa solicita se les permita tocar por las calles en grupos de dos

FM. 6ª 107/135, 1919. Los músicos de la BMLC solicitan se les aumenten las retribuciones que perciben

FM. Gobernación 94/104, 1919. Festejos y Espectáculos. Exp. Permiso a Pedro Deusto para poder tocar en uno de los corros de la Casilla los domingos. Id a Juan Torraño y José Alonso.

FM. 6ª 107/126, 1920. Festejos y Espectáculos. Moción de la minoría socialista pidiendo la declaración de fiesta oficial el día 1º de Mayo

FM. 6ª 107/137, 1920. Festejos y Espectáculos. Se autoriza al ciego Domingo Díaz Luengas para tocar instrumento por las calles de la Villa y en los corros de bailes de la Plaza de la República

FM. 6ª 107/138, 1920. Festejos y Espectáculos. D Alejo Bascaran Juarista joven de 20 años ciego solicita autorización para tocar la guitarra por las calles y en La Casilla los domingos y días festivos

FM. 6ª 175/1100, 1921. El encargado de la Banda de la Casilla solicita nuevo aumento de sueldo para el personal de la misma

FM. 6ª 175 /1101, 1921. Cristóbal Cabrajas, ciego, pp. para ser músico ambulante

FM. 6ª 175 /1102, 1921. Blas León, ciego, pp. para ser músico ambulante con otros 2

FM. 6ª 175/1103, 1921. Autorización a T. Jiménez y R. Román para tocar instrumentos por calles

FM. 6ª 160/8, 1922 Memoria de los años 1921-22 de viajes a América

FM. Gobernación 154/27, 1923. Horarios y prohibiciones de los PM

FM. Gobernación 37/272, 1924. Permiso a los ciegos que circulan por la vía pública

FM. Gobernación 37/273, 1924. Reglamentación de los músicos ambulantes

FM. Gobernación 35/151, 1924. Suspensión de autorizaciones a PM y eléctricos

FM. Gobernación 37/292, 1924. El director de la BM Santa Cecilia indica la conveniencia de surtir de de sillas o bancos plegables al kiosco de la Plaza de la República

FM. Gobernación 13/407, 1925. Celebración de la fiesta del 1-V

FM. Gobernación 12/395, 1926. [Petición de corro de acordeón en Deusto]

FM. Gobernación 12/396, 1926. Incumplimiento normativas músicos ambulantes

FM. Gobernación 13/407, 1926. Celebración de la fiesta del 1-V

FM. Gobernación 48/441, 1927. Celebraciones por cumpleaños de Alfonso XIII en LC

FM. Gobernación 48/429, 1928. Pp. traslado de corros de ciegos de LC a Basurto por ferial

FM. Gobernación 48/429, 1928. Solemnidades y Festejos - D José Alonso en nombre de los músicos pide autorización para ejercer sus funciones en la época de ferias en la campa de Basurto

FM. Gobernación 65/540, 1929. Pp. traslado de corros de ciegos de LC a Basurto por ferial

FM. Gobernación 65/541, 1929. Circular referente a la supresión de las fiestas del lunes y martes de Carnaval

FM. Hacienda 72/148, 1930. Exp. incoado a D Juan Rodríguez por no figurar como vendedor de acordeones y afinador de los mismos en su domicilio de Somera 10-2º

FM. Bilbao Ensanche 101/70, 1932. El Director Gerente de la Sociedad Limitada "Jardines de Recreo" (Romualdo López, solicita el deslinde de la propiedad que limita con el camino estrada de San Agustín. [Gazte Leku]

DIMA

Libros de Actas:

Nº 23/1, 1901 – 1912

Nº 21/1, 1912 – 1922

Nº 22/1, 1922 – 1936

LEMOA

Libros de Actas:

Nº L/6, 1899 - 1902

Nº L/7, 1902 - 1905

Nº L/8, 1905 - 1910

Nº L/10, 1910 - 1915

Nº L/11, 1915 - 1918

Nº L/12, 1918 - 1921

Nº L/13, 1921 - 1924

Nº L/14, 1924 - 1931

Nº L/18, 1931 - 1937

ZEANURI

Libros de Actas:

Nº 190/3, 1896 – 1902

Nº 209/1, 1903 – 1909

Nº 208/1, 1909 – 1912

Nº 214/1, 1912 – 1916

Nº 213/1, 1916 – 1920

Nº 188/1, 1920 – 1926

Nº 216/1, 1926 – 1932

Nº 212/1, 1932 – 1939

Expedientes:

Exp. 176/12, 1894

Exp. 176/8, 1898

Exp. 127/22, 1906

Exp. 125/9, 1908

Exp. 125/10, 1908

Exp. 127/19, 1912

Exp. 132/4, 1912

Exp. 182/35, 1931

FB. 1.2. Archivo Municipal Ayuntamiento de Artea

Libro de Actas snº 1931 – 1952

FB. 1.3. Archivo Municipal Ayuntamiento de Igorre

Libros de Actas:

Snº 1901 – 1908

Sn° 1908 – 1916
Sn° 1916 – 1925
Sn° 1925 – 1932
Sn° 1932 - 19

FB.1.4. Archivo Municipal Ayuntamiento de Zeberio

Libros de Actas:

Sn° 1901 - 1909
Sn° 1909 - 1922
Sn° 1922 - 1930
Sn° 1931 - 1933
Sn° 1933 - 1936

Expedientes¹⁹⁶⁰ :

1930-Petición de plaza en propiedad de Juan José Maturana [acordeonista].
1934-Petición de subvención para baile del grupo *Ezpatadantzari*, y exención del pago del baile de acordeón.
1935-Orden del Alcalde para el cobro de los puestos de acordeón.
1941-Pliego de condiciones para subasta pública de la plaza de acordeonista, y Acta de la misma para el año 1942 en el Ayuntamiento de Zeberio.
1945-Subasta para cubrir la plaza de acordeonista, y Acta de la misma para el año 1945 en el Ayuntamiento de Zeberio.
1948-Pliego de condiciones para arriendo de altavoz para el año 1949 en el Ayuntamiento de Zeberio.
1956-Pliego de condiciones para el Concurso Subasta del arriendo del servicio de acordeones para el año 1956 en el Ayuntamiento de Zeberio.

Padrón general de habitantes del Valle de Zeberio de fecha 1-II-1897.

Carpeta nº 13 Índice e inventarios. Música

FB. 2. Fuentes Orales y Musicales

FB. 2.1. Fuentes Orales

FB. 2.1.1. Listado de Fuentes Orales del Valle de Arratia

Para el listado de entrevistas se sigue el mismo sistema que en la documentación municipal presentándolas bajo el encabezamiento de los municipios por orden alfabético de origen de los vecinos.

ARANTZAZU

Ramón Egia (Arantzazu, 1920?), hijo del acordeonista Pedro Egia Etxebarria "Popon" (Arantzazu, 1888-1977).

Entrevista realizada en Lemoa, en euskera, III-1988.

AREATZA

Juan Ipiñazar "Errementari" (Areatza, 1914), acordeonista.

Entrevista realizada en Areatza, en euskera, VIII-1988.

Entrevista realizada en Areatza, bilingüe, 11-XI-2006.

ARTEA

1- Debido a que los expedientes correspondientes a Zeberio solo llevan la anotación del año, les hemos añadido una regesta para poder identificarlos.

León Bilbao (Artea, 1916-1990), *albokari* y componente del grupo de Benantzio Bernaola, Maurizia Aldeiturriaga y Bonifacio Arandia.
Entrevista realizada en Artea, en euskera, VI-1981.

Juan Pedro Bernaola (Artea, ¿?), acordeonista aficionado, hijo del acordeonista Juan Bernaola y sobrino de Benantzio Bernaola y Maurizia Aldeiturriaga.
Entrevista realizada en Artea, en euskera, IX-1988.

Francisco Bernaola Aldeiturriaga (Artea, 1928), acordeonista aficionado, hijo del acordeonista Benantzio Bernaola y de la panderetera Maurizia Aldeiturriaga.
Entrevista realizada en Artea, en euskera, VIII-1988.

BEDIA

María Zorriketa (Bedia?, 1917), hija del acordeonista Pascual Zorriketa (Bedia 1.876- ¿?).
Entrevista realizada en Algorta, en castellano, II-1.997.

DIMA

Hijas del acordeonista Carlos Auzmendi (Ibarrekoa, Dima, 1887-1977).
Entrevista realizada en Dima, en euskera, V-1988.

Sobrinos del acordeonista Antonio Gordejuela (Bikarregi, Dima, 1889-1972).
Entrevista realizada en Deusto, en castellano, V-1988.

Iñaki Ortuondo (Dima, 1930), hijo del acordeonista Antón Ortuondo Azurmendi (Bikarregi, Dima, 1891-1979).
Entrevista realizada en Bedia, en euskera, VII-1988.

Hermano e hija del acordeonista Serafín Aranzeta “Oromiño” (Oromiño, Iurreta, 1899-1974).
Entrevista realizada en Gernika, bilingüe, IV-1990.
Entrevista realizada en Dima, en euskera, XI-1998.

Nietos del acordeonista Enrique Gogenola Bikarregi “Leitoki” (Dima, ¿?).
Entrevista realizada en Dima, en euskera, XI-1988.

Grupo de vecinos del barrio natal del acordeonista Nicolás Abendaño “Azpuru” (Olazábal, Dima, 1907-1964).
Entrevista realizada en Olazábal-Dima, en euskera, XI-1988.

Sobrinos del acordeonista Saturnino Abendaño (Olazábal, Dima, 1907-1964).
Entrevista realizada en Galdakao, en euskera XII-1988.

Luis Biritxinaga (San Cristóbal, Igorre, 1928), acordeonista aficionado.
Entrevista realizada en Orozketa, Iurreta, en euskera, VIII-1987.

Abel Ariznabarreta (Dima, 1958) antropólogo y coordinador del grupo de etnografía “Laratxu” de Dima.
Entrevista realizada en Dima, en castellano, VI-1984.

Alfonso Artaraz (Ugarana, Dima, 1960), acordeonista.
Entrevista en Igorre, en castellano, III-1983.

IGORRE

Jesús Ibarra (Olabarri-Igorre, 1927- 2010?), acordeonista, hijo de Juan Ibarra (Ugariotz, 1900-1945), acordeonista y director musical de Los Bocheros, sobrino de Juan José Maturana Expósito (Zubialde, Zeberio, 1902-1984), también acordeonista.
Entrevista realizada en Las Arenas, en castellano, IV-1983.

Bonifacio Arandia "Fasio" (Igorre, 1909-1987), acordeonista.
Entrevistas en Igorre, en castellano, IX- 1984, VII-1986.
Entrevista a sus 5 hijos en Igorre en euskera, V-2008.

Silvestre Elezkano "Txilibrin" (Igorre, 1912-2003), *albokari*.
Entrevista en Bilbao, en castellano, V-1984.

Ruperto Lekue (Igorre, 1960), organista, compositor y director de banda.
Entrevista en Torre, Igorre, en castellano, III-1983

LEMOA

Mujer del acordeonista Serafín Urquiza "Txotis" (Basarte, Igorre, 1895-1963).
Entrevista en Lemoa, en euskera, V-1988.

Familiares del acordeonista Akilino Bikarregi "Arraño" (Lemoa, 1899-1939).
Entrevista en Lemoa en euskera, VI-1988.

OTXANDIO

Hijo del dulzainero Juan Bengoa "El Turco" (Mekoleta, Otxandio, 1901-1962).
Entrevista en Otxandio, en castellano III-1990.

Vecinos del dulzainero Juan Garmendia "Kamaño" (Zelaieta, Otxandio, ¿?).
Entrevista en Otxandio, en castellano III-1990.

ZEANURI

Mikel Manterola, nieto de Felipe Manterola (Zeanuri, 1886-1977), fotógrafo, comerciante y aficionado al acordeón.
Entrevista en Zeanuri, en castellano, VIII-1978.

Ander Manterola, sobrino de Felipe Manterola (Zeanuri, 1886-1977), fotógrafo, comerciante y aficionado al acordeón.
Entrevista en Derio, en castellano, X-2007.

Pedro Arbe (Landatzi, Zeanuri, 1914- 2004), acordeonista.
Entrevista en Azterria, Zeanuri, en euskera, IX-1984.

ZEBERIO

Hijas de Pedro Etxebarria "Kamiñerue" (Arkulanda, Zeberio, 1884-1964), acordeonista.
Entrevista en Arkulanda, Zeberio, en euskera, VIII-1988.

Hija de Luziano Sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898 - ¿?), acordeonista.
Entrevista en Bilbao, en castellano, III-1988.

Joaquín Goti Alturana (Zeberio, 1900 - 1998), acordeonista.
Entrevistas en Zeberio, en castellano, VI-1984, VII-1986.

Juan José Maturana Expósito (Zubialde, Zeberio, 1902-1984) acordeonista.
Entrevista en Zaratamo, en castellano, IV-1983.

Pedro Artiñano Arozena "Elorri", "Aldai" (Elorria, Zeberio, 1922-2005), acordeonista.
Entrevista en Zeberio, en euskera, VII-1984.

José Goikuria "Lañoa" (Arkulanda, Zeberio, 1898-1982), vecino y antiguo sacristán.
Entrevista en Arbilduburu, Zeberio, en castellano, IX-1980.

FB. 2.1.2. Listado de Fuentes Orales de Bilbao y comarcas limítrofes

AMURRIO

Felipe Mezhorta Lataburu "Txurru" (Amurrio, 1917 - 2002), acordeonista.
Entrevista en Amurrio, en castellano, VI- 1984.

BERANGO

Paulo Apraiz (Berango, 1922), acordeonista.
Entrevista en Berango, en castellano, V-1984.

BILBAO

Celestino Rodríguez (Bilbao, 1904-1985), acordeonista, compositor y fabricante de acordeones.
Entrevista en Artxanda (Bilbao), en castellano, el 15-VI-1984.

Goio Nadal (Bilbao, 1907-1993?), cantante de Los Bocheros y fundador de Los Chimberos en 1942. Entrevista en Bilbao, 1984, en castellano.

León Meabe (Galdakao, 1907-1994), acordeonista y jazzbanista profesional, jefe del Sindicato de acordeonistas de Bilbao en la posguerra. Entrevista en Santutxu (Bilbao), en castellano 1982.

José María Dieguez (Bilbao, 1908-1995?), ebanista fabricante de cajas de acordeones, afinador y constructor de guitarras eléctricas y amplificadores. Entrevista en su comercio JOMADI de Bilbao el 7-III-1984 en castellano.

Dionisio Jiménez (Bilbao, 1921- 1997?), acordeonista profesional. Entrevista en JOMADI de Bilbao, en castellano, el 7-III-1984.

Pedro Mari Virigas (Bilbao, 1929-¿?), acordeonista profesional. Entrevista en Santutxu (Bilbao) el 21-V-1984, en castellano.

José Luis Peciña (Bilbao, 1932-2013), acordeonista profesional y profesor. Entrevistas en Bilbao en castellano 1975, 1985, 1995, 2010).

MUXIKA

Feliziana Ibaranguoitia (Muxika, 1898-¿?), hermana del acordeonista Julián Ibaranguoitia (Muxika, 1887-1967).
Entrevista en Muxika, en castellano, I-1990.

ZOLLO

Eduardo Etxebarria (Zollo, 1900-1999), acordeonista.
Entrevista en Zollo, en castellano, XI-1984.

Junto a estas entrevistas, reseñamos otras fuera del ámbito comentado cuyo contenido informativo ha servido para aclarar puntos importantes de la investigación.

DONOSTIA

Hermanos García-Ariño de Axpe-Marzana (Bizkaia) sucesores y fabricantes de acordeones de la Casa Larrinaga.
Entrevista en Uria (Donostia), en castellano, en las fechas VI-1978, IV-1980 y IX-1986.

IRUÑA

Javier Lakunza, gaitero de Iruñako Gaiteroak .
Entrevista en Pamplona, en castellano, 1-IV-1981.

FB. 2.2. Fuentes Musicales

El presente catálogo de fuentes musicales no pretende ser en ningún sentido un compendio extensivo del material sonoro antiguo que pueda incluirse en el apartado de música popular de los diferentes ámbitos investigados. Solo en el caso de Arratia tiene

visos de profundidad fundamentalmente porque la proximidad con los agentes musicales hizo posible el conocimiento de ese patrimonio inmaterial.

En el caso de Bilbao tenemos noticia de una gran dispersión de editores de cilindros sonoros como Dotesio o la Viuda de Ablanedo e Hijo y probablemente Foto Club fundamentalmente para promocionar las ventas de fonógrafos. Hay tempranos anuncios en el Noticiero Bilbaíno de requerimiento de buenas voces y cantantes para grabar todo tipo de géneros musicales (1898 y ss.) Pero la excesiva fragilidad y perdurabilidad de esos materiales hace que se hayan perdido casi en su totalidad salvo algunos pocos exponentes que se conservan en Eresbil procedentes de la familia Ibarra y que no incluyen música vascongada u otros que obran en poder de coleccionistas especializados.

Por lo que respecta a nuestro ámbito estudiado y a las más consistentes placas gramofónicas manejamos algún dato además de las grabaciones de los hermanos Aranceta/Juan Rodríguez que ya se describirán. Aunque los estudios de la casa Columbia estaban en San Sebastián, había unidades ambulantes que grababan en cualquier local para compañías como Regal y La Voz de su Amo e incluso cuñas publicitarias musicales. De otros artistas antiguos como Los Bocheros y de Los Chimberos (1942) hemos rescatado algunas de sus placas que más abajo se listarán.

También incluiremos un listado de otras grabaciones de música popular vasca de la época como las de acordeonistas guipuzcoanos por la sencilla razón de que desde el momento en que se editaron fueron utilizadas para sonorizar los bailes de las romerías con Gramola. La prueba más evidente de ello es el fondo de archivo que poseemos proveniente del legado de Peito Otxoa, *gramolari* y también acordeonista de Zeberio que los utilizaba en los descansos de las romerías en que era contratado.

FB .2.2.1. Grabaciones históricas de acordeonistas vizcaínos

.- ARANCETA, Antonia. La Voz de su Amo, Regional GY405. (Disco de pizarra, Etiqueta azul), Bilbao, 1927.

Cortes: Bi 1710 "Jota Vasca con acompañamiento de acordeón y pandelo (sic)"; Bi 1711 "Vuelta de romería. Marcha vasca acomp. de acordeón y pandelo (sic)". Solo de acordeón por Juan Rodríguez. [Existe una remasterización producida en los estudios de Lontzo Records (Berriz) para Iurretako Jai Batzordea, Iurreta, 2004.]

.- EGIA, Pedro "Popon".

Cortes: "Lehenengoa (Poponena)"; "Bigarrera (Poponena)". Interpretados por ARANDIA, Fasio (Fil.) y recogidos en *Fasioren Mendea. Bonifazio Arandia Uriarte (Igorre, 1909-1987)*. Aiko/Igorreko Udala/DFB (CD), Igorre, 2010.

.- ELEZKANO, Silvestre "Txilibrin" (Alb.), ELEZKANO, José (Pd.), UGARTE, Salva (Fil.) & UGARTE, Maite (Pd.): "Cancionerillo Folklorico Vasco (García Matos, M.)". HISPAVOX HH 16-331, Madrid, 1962. [Depósito legal 10.169-1962]

Cortes: "Urkiola ganeko ,Ariñ, ariñ" (Alb, y canto); "Fandango vasco de acordeón"

[Los intérpretes de ambos temas están documentados en el panfleto XX.: "Silbestre Elezkano Uribarri *Txilibrin, Gure albokaria*", escrito con motivo del homenaje tributado en el Teatro Arriaga hacia 2010. En él se dice que el LP del que se entresacaron estos temas fue auspiciado por la Unesco y editado en 1960.]

.- BARRENECHEA, Mariano (Alb.), ARRIETA, Marcelo (Fil.) & ZULOAGA, Romualda (Pd.): *Alboka. Bailables vascos*. Cinsa 126A/126B (S), Bilbao, 1.964.
Cortes: "Pandero barria" (Alb.), "Gabeko errondea" (Alb.), "Urkiolako bidean" (Alb.); "Baltza" (Fil.), "Anka luze" (Fil.), "Andra Mari" (Fil.).

.- RODRIGUEZ, Celestino (Fil.) & ECHEVARRIA, Guillermo (Pd.): *Los de Archanda. Música Vasca*. Iberia QEN 1828/9 (S), Bilbao, 1970.

Cortes: "Jota Vasca", "Purrusalda", "Vuelta romería" y "Aupa Athletic".

[C. Rodriguez hizo un segundo single con temas de baile por parejas titulado *Los de Archanda. Música Española*. Iberia QEN 1830/31 (S), Bilbao, 1970.]

.- BERNAOLA, Benantzio "Karakol"(Fil.) & ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.): *Arratia: Herri-Musika Sorta N° 15*. Edigsa / Herri Gogoa, 129 (LP), Barcelona, 1.976.
Cortes: "Martxea", y "Porrué".¹⁹⁶¹

.- BILBAO, León (Alb.), ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.), BILBAO, Juan (Dul.), ARROLA, Rufino (Fil.): *Herriko Musika*. Kardantza & Movieplay, 53-0220/4 (LP), Madrid, 1.977.

Cortes: "Jota" (Alb.), "Purrusaldea" (Alb.), "Biribilketa" (Alb.), "Jota" (Dul.), "Ariñ-ariñ" (Dul.), "Biribilketa" (Dul.), "Jota" (Fil.), "Purrusaldea" (Fil.), "Biribilketa" (Fil.).

.- BILBAO, León (Alb.) , ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.) & ARANDIA, Fasio (Fil.): *Alboka eta Trikitixa*. Xoxoa, 11.115 (LP), Galdakao, 1979.

Cortes: (Alb.) "Ederregia zera zu", "Iguzkia joan da", "Artolak deuko", "Esango bai", "Josetxuk ilko dau" y "Durangon Bazkalduta"; (Fil.) "Itsasoan doanian", "Gizonak bear du", "Martxea", "Abadiñon", "Txikitxu polita", "Jotea" y "Santa Katalinako".

.- BILBAO, Luis (Fil.), ARROLA, Rufino (Fil.) & ARRIZABALAGA, Kepa (Pd.): *Bizkaiko Trikitilariak*. OTS/Herri Gogoa, HG-208, San Sebastián, 1979.

Cortes: (L. Bilbao) "Arrizabalaga zinan", "Atsoak alabea", "Bizkaiko pelotariak", "Errementari baino", "Esan dozu eder hori", "Udaberria da eta" y "Andrakako biribilketa"; (R Arrola) "Isukitzeko aldi", "Txikitxu polit ho4ri", "Esan dozu eder hori", "Mañaritik gora", "Urdulizko biribilketa", "Ai Maritxu joskilea", "Josepa lengusine" y "Gatikako biribilketa".

.- ARANDIA, Fasio (Fil.): *Fasioren Mendea. Bonifazio Arandia Uriarte (Igorre, 1909-1987)*. Aiko/Igorreko Udala/DFB (CD), Igorre, 2010.

¹⁹⁶¹ - En la carátula del LP el editor guipuzcoano Iñaki Beobide aun manteniendo el tipo de aire original de los vizcaínos ejecutantes los bautizó al estilo de su dialecto denominando a ambos "Trikitixa".

Recoge una parte importante de su repertorio sonoro y filmico bajo los formatos de Libro, CD y DVD, con texto de BERGUICES, Aingeru & Aiko.

.- VVAA.: *Erotismoa euskal dantzan. Bizkaiko Jotea eta Porruek: Arratia, Dima eta Zeberioko erara ohiko trasmisiosko azken testigantza*. Andra Mari Eusko Dantzari Taldea (CD), Galdakao, 2010

.- GOTI, Joakintxu (Fil.), ARTIÑANO, Pedro "Aldai" (Fil.) y LARROAKOETXEA, Lontxo (Fil.): *Música de Arratia*. s. edit. Productor: *Iurretako Jai Batzordea* con motivo de los sucesivos *Iurretako Trikitilarien Eguna (1974-1999)*. *Iurreta*, Archivo y formatos desconocidos.

.- GOTI, Joakintxu (Fil.), ARANDIA, Fasio (Fil.); ARROLA, Rufino (Fil.), & UNDAGOITIA, Basilio (Fil.). Grabaciones en U-Matic, s. edit. producidas por Aingeru Berguices, Igorre, 1984.

FB. 2.2.2. Otras grabaciones de música popular vizcaína

.- GOROSTIAGA, Ambrosio (Igorre, 1867-1926) (Alb.) & EALO, Josepa (Pd.): *Alboka y Pandereta de Arratia* (Igorre, 1913). "The Collection of Rudolf Trebitsch", Verlag Osterreichischen Akademie der Wissenschaften" (Original en cilindros de cera. Cortes: "Artolak deuko", "Asiko naz asitzera" y "Adios Atxurite").

.- GOIKOETXEA, Andoni (Alb.) & GOIKOETXEA, Arantza (Pd.): *Alboka y Pandero (Zeanuri, VIII-1953)*. The Alan Lomax Collection: The Spanish Recordings. Basque Country: Biscay and Guipuzcoa. (Originales en bobina. CD remasterizado por Rounder Record Corp., Massachusetts), 2004. Cortes: "Jota", "Porrusalda", "Biribilketa".

.- ELEZKANO, Silvestre "Txilibrin" (Alb.), ELEZKANO, José (Pd.), UGARTE, Salva (Fil.) & UGARTE, Maite (Pd.): *Cancionerillo Folklórico Vasco. García Matos. M. & Hispavox HH 16-331(S)*, Madrid, 1962. Cortes: "Urkiola ganeko" y "Ariñ, ariñ", y "Fandango vasco de acordeón" con Ugarte como acordeonista. Ambos temas vienen incluidos en la *Magna Antología del folklore musical de España interpretado por el pueblo español* producido por García Matos para Hispavox D. L. (LP), Madrid, 1979.¹⁹⁶²

.- ELEZKANO, Silvestre "Txilibrin" (Alb. y Pd.), OJANGUREN, Balbino (Fil.), BILBAO, Patxi (Dul.) & JUBINDO, Pedro (Caja): *Txilibrin y Balbino: Trikititxa*. Columbia, CPS 9224 (LP), Madrid, 1972. Cortes: 3 temas de acordeón mixto y pandereta, tres temas de Alboka y pandereta y tres temas de dulzaina y tambor-caja, todos sin indicación de título.

1962- A estas grabaciones se hace referencia en el panfleto XX.: *Silbestre Elezcano Uribarri "Txilibrin", Gure albokaria*. Teatro Arriaga, Bilbao, 2010, repartido con motivo del homenaje que se le tributó en dicho lugar. En él se dice que su edición fue auspiciada por la Unesco y que fue editado en 1960 aunque esto es erróneo como lo prueba la fecha del ejemplar que obra en mi poder.

.- BILBAO, León (Alb.), ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.), ORUE, R.(Txistu), ZULOAGA, L. (Txistu), BILBAO, Patxi (Dul.), Bilbao, S. (Caja) & AGRUPACIONES VOCALES: *Herri Musika Sorta N° 15*. Edigsa & Herri Gogoa, 129 (LP), Barcelona, 1.976.

Cortes: "Jotea" (Alb.), "Artolak deuko" (Alb.) y "Amar-amaiketako" (Alb.), "Fandangoa" (Dul.), "Arin-arina" (Dul.) y "Biribilketa" (Dul.).¹⁹⁶³

.- BILBAO, León (Alb.), ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.) & UNDAGOITIA, Basilio "Basilio-txiki" (Fil.): *Alboka eta Trikitixa*. Xoxoa, 11.115 (LP), Galdakao, 1979.

Cortes: "Pontepioak", "Jotea (Alb.)", "Porruk (Alb.)", "Martxea (Alb.)", "Martxea ()", "Jotea I ()", "Jotea II ()", "Jotea III ()", "Txikitxuterik (Maurizia kantuan)", "Porruk ()", "Martxea ()", "Fandangoa ()", "Pasodoblea ()", "Txikitxu polit hori (Marizia kantuan)", "Porruk (Alb.)", "Martxea (Alb.)", "Agur Zeberioko (Maurizia kantuan)", "Pontepioak ()".

.- VVAA.: *Música de Arratia*. s. edit. Productor: ATXOTEGI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*. EHESS, Paris, 1975. Material que acompañaba a la Tesis doctoral y que se encuentra depositado en el Museo Vasco de Baiona.

.- VVAA.: *Música de Arratia*. s. edit. Productor: SANTAMARIA, Jabi. Material del trabajo de campo por Arratia del periodo 1980-1990. Archivo particular, Bilbao.

.- VVAA.: *Música de Arratia*. s. edit. Productor: BIKANDI, Sabino. Material del trabajo de campo por Arratia del periodo 1980-1990. Archivo particular, Zaratamo.

FB. 2.2.3. Discografía antigua del ámbito bilbaíno (DP de temática vasca)

.- SAN SEBASTIÁN, Valeriano "Famoso tamburilero de Bilbao. Chisto y tamburil (sic)". COLUMBIA RECORD de Columbia Phonograph Company, Genl. New York-London, T 277 (55347/8) (DP, Etiqueta azul), s.l., s.a.

Cortes: "Yru damacho", "Vals Jota-Deusto"

.- GRUPO TRIKI-TRIKI DE LOS CHIMBEROS (Alberdi y Arroitauregui).

COLUMBIA V 9294 (C 5895-5904), (DP, Etiqueta verde), San Sebastián, s.a.

Cortes: "Para bailar los puerros", "Bebiendo vino me emborraché"

.- LOS CHIMBEROS (Arroitauregui, Isasi, Alberdi, Goyo y Mariano)" Estampa Chimberiana nº 3 y 4". COLUMBIA (DP, Etiqueta verde), V 9349 (c 5889 - c6320), San Sebastián, Impuesto de lujo en metálico nº 856.

Cortes: E.CH. nº 3 "En la feria de Basurto", "E. Ch. nº 4 "Los bilbainitos en los domingos"

.- GRUPO TRIKI-TRIKI DE LOS CHIMBEROS (Alberdi y Arroitauregui).

COLUMBIA ¿? (DP), San Sebastián, 1954

1963- Ídem de la Nota 2 .

Cortes: "Neskatilla polita", "Ya no queda en Bilbao"

.- LOS CHIMBEROS. ODEON 204.442 (SO 11.066/68) (DP, Etiqueta verde deslavazado), s.l., s.a.

Cortes: "De Vigo a San Sebastián", "Cosas del mar" (ambos de G. Nadal y Gamborena)

.- LOS CHIMBEROS. ODEON 204.451 (DP, Etiqueta verde deslavazado), s.l., s.a.

Cortes: "Dña RITA VA DE VIAJE", "Cinco pueblos " (ambos de G. Nadal y Gamborena)

.- LOS CHIMBEROS. ODEON 204.442 (SO 11.066/68) (DP, Etiqueta verde deslavazado), s.l., s.a.

Cortes: "De Vigo a San Sebastián", "Cosas del mar" (ambos de G. Nadal y Gamborena)

.- LOS CHIMBEROS. IBERIA (DP, Etiqueta azul), s.l., s.a.

Cortes: "Brisas Cantábricas", "Cabralera"

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Arias, Tejada y Caballero): *Estampas navarras*. COLUMBIA V 9028 (C 5121/-2) (DP, Etiqueta verde), San Sebastián, s.a.

Cortes: "Los Sanfermines 1ª y 2ª Parte"

.- LOS BOCHEROS (Los Bocheros acompañados por Tejada y su Gran Orquesta). COLUMBIA (Etiqueta azul) V 2502 c 4159 y c 4147 (DP), s.l., s.a.

Cortes: "Las 7 calles de Bilbao, pasodoble bilbaíno coreado " de J. de Orue, "Ti Pi Tin, Vals canción" María Oraves

.- LOS BOCHEROS: "Estampas bilbaínas" COLUMBIA A 2534 (C 4087-2 4088-2) (DP), SS., s.a..

Cortes: " Estampas bilbaínas, Parte 1ª y 2ª" (J. de Orue)

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Montoya, Medina y Cuadrado): "Estampas bilbaínas" COLUMBIA A 4221 (C 4034/35)534 (DP), s.l., s.a.

Cortes: " Canciones populares Parte 1ª y 2ª"

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Montoya, Medina y Cuadrado): "Estampas bilbaínas Nº 2" COLUMBIA A 4242 (C 4085/86) (DP, Galleta con foto con Iturralde al acordeón), San Sebastián, s.a..

Cortes: " Canciones populares Parte 1ª y 2ª"

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Montoya, Medina y Cuadrado): "Estampas bilbaínas Nº 3" COLUMBIA V 2534 (C 4057/58) (DP, Etiqueta verde pardo), San Sebastián, s.a.

Cortes: " Canciones populares Parte 1ª y 2ª"

[Etiqueta del vendedor Vellido, Plaza Moyua, Bilbao.]

.- LOS BOCHEROS. COLUMBIA V 2501 (C 4253/4154) (DP), s.l., s.a.

Cortes: "Cacharros", "Ojos verdes"

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Montoya, Medina y Cuadrado): "Ecos bocheros".
COLUMBIA V 9070 (C 5203/4) (DP, Etiqueta verde), s.l., s.a.

Cortes: "Ecos bocheros Parte 1ª y 2ª"

.- LOS BOCHEROS. COLUMBIA R 6118 (DP, Etiqueta roja), s.l., s.a.

Cortes: "Jalisco nunca pierde", "Guadalajara"

.- LOS BOCHEROS (Garamendi, Arias, Tejada, Caballero e Iturralde). COLUMBIA
1725 C (DP, Etiqueta formato moderno), s.l., s.a.

Cortes: "España a tus pies", "Puertecito"

.- CINCO BILBAINOS. ODEON 184.892 (SO 10.724/28) (DP), Barcelona, s.a.

Cortes: "Niñas bonitas. Estampa bilbaína", "Jotas vascas"

FB. 2.2.4. Discografía antigua vasca cotejada para la investigación (DP de temática vasca)

.- TRIKI-TRIXA DE GUIPUZCOA ([LARRAÑAGA, Joxe "Etxesakorta" & ORIA, Joxe). Regal RS 126 K53-54 (DP), [San Sebastián, 1927].

Cortes: "Andre Madalen, baile popular vasco", "Ariñ ariñ, baile popular vasco"

.- TRIKI-TRIXA DE GUIPUZCOA ([LARRAÑAGA, Joxe "Etxesakorta" & ORIA, Joxe). Regal RS 127 K55-56 (DP), [San Sebastián, 1927].

Cortes: "Erreguiñak guera gu, fandango popular". "Biribilketa, pasacalle",

.- LARRAÑAGA, Joxe "Etxesakorta" & ORIA, Joxe (Pandereta e Irrintzilaris):
Trikitixa de Guipúzkoa. Columbia A 1331 WK 762-767 (DP), San Sebastián, 1927.

Cortes: "Nere maitea", "Txikitxua eta polita".

.- TRIKI-TRIXA DE ELGOIBAR (Dirección Gelatxo con pandereta e irrintzilaris).
COLUMBIA A 1036 WK 3354-6 (DP), s.l., s.a.

Cortes: "Ezkondu eta andik", "Ederra da loria".

.- TRIKI-TRIKI DE ZUMARRAGA (Ejecutado por elementos del). REGAL RS 129
(DP, Etiqueta morada), San Sebastián, 1930 ca.

Cortes: "Amak eguin ninduben. Bailable popular vasco" y "Itsasoan urak aundik.
Bailable popular vasco".

.- TRIKI-TRIKI DE ZUMARRAGA (Ejecutado por elementos del). REGAL RS 130
K66 y 67 (DP, Etiqueta morada / negra), s.l., s.a.

Cortes: "Los vizcaínos el árbol de Guernica. Bailable popular vasco", "Te quiero
bilbaína. Bailable popular vasco"

.- TRIKI-TRIKI DE ZUMARRAGA. COLUMBIA A 1525 VK 1524-25 (DP, Etiqueta turquesa), s.l., s.a.

Cortes: "Porrusalda", "Santa Lutxi egunean"

.- TRIKI-TRIKI DE ZUMARRAGA. COLUMBIA A 1526 (DP, Etiqueta turquesa), s.l., s.a.

Cortes: "Nere Maite polita, "¿?"

.- TRIKI-TRIKI DE ZUMARRAGA. COLUMBIA A 1527 WK 1529-8 (DP, Etiqueta roja), s.l., s.a.

Cortes: "Kriskitin-kraskitin", "Erromeria".

.- TRIKI-TRIXA DE EIBAR (Miguel Sagastume, Fil. y Toribia Narbaiza, Pd.) COLUMBIA, A 5181 c 8156-59 (DP), San Sebastián, s.a.

Cortes: "Fandango, baile popular vasco", "Biribilketa, pasacalle popular vasco"

.- SAGASTUME NARBAIZA, Miguel (Fil.). COLUMBIA A 5180 (DP, Etiqueta fusia), s.l., s.a.

Cortes: "Amparito Roca, Solo de acordeón", "Silencioso" vals.

.- TRIKI-TRIXA DE EIBAR (SAGASTUME, Miguel & NARBAIZA, Toribia. Columbia, A 5181 (DP), San Sebastián. s.a.

Cortes: "Fandango" y "Biribilketa".

.- LOS XEY (Solo de Pepito Yanci de la Agrupación Xey y de Educación y Descanso de Guipuzcoa). COLUMBIA A 6115 (DP), s.l., s.a.

Cortes: "Amanecer", "Royal Flying Coop." (Pietro Deiro)

.- BENITO YSURSA (Guitarra, voz y Pd.): *Grabaciones personales*. Edición de su hijo Benito Ysursa (Boise 1920-2014). Disponible para MP3 en Internet.

FB. 3. Organología

FB. 3.1. Censo de acordeones del Valle de Arratia anteriores a 1940

Para la ordenación del listado hemos seguido el criterio de antigüedad desde la presuntamente más vetusta hasta la más reciente. Al completar las fichas se han descartado los campos sobre los que no poseemos información salvo "Constructor".

PIEZA Nº 1



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Melodeón
Origen: Europa
Constructor: Desconocido
Datación: Fines del s.XIX
Inscripciones: "Fatente" en las cantoneras decorativas

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 10 botones (Do3-Do5)

CMI: 2 botones

2 Registración: 2 tiradores falsos

4 Lengüetas: Latón

5 Fuelle: Partido con 8 pliegues, 4+4

6 Aspecto: Caja con cantoneras decorativas de metal. Dedal de cuero en el CMD. Madera barnizada en color claro. Botones con cabeza de nácar. Fuelles forrados de papel gris oscuro. Yugos de madera en ambos clavijeros. Cierres centrales del fuelle metálicos.

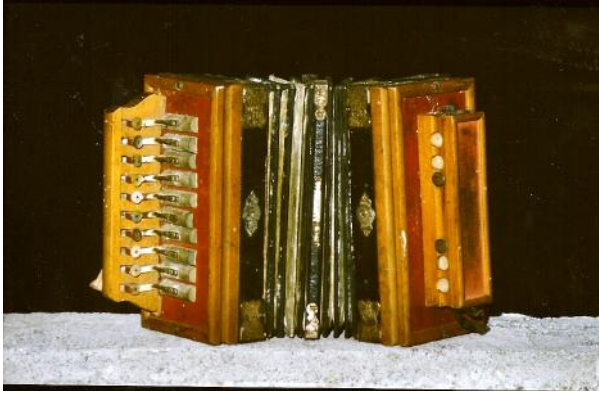
Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar.

Dimensiones: A280, An160, F150

Procedencia: Familia Zorriketa, Algorta, 1991.

Músico: Pascual Zorriketa (Bedia).

PIEZA Nº 2



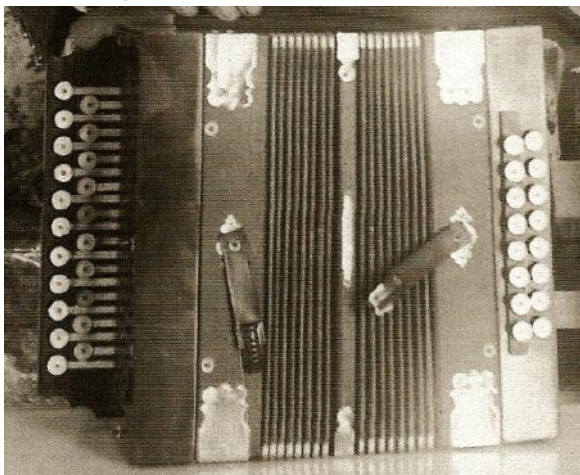
Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Melodeón
 Origen: Valencia
 Constructor: El Cid
 Datación: Comienzos s. XX.
 Incripciones: Chapa en la parte superior de la caja: El Cid. Marca registrada.
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 10 botones (Do3-Do5)
 CMI: 2 botones
 3 Afinación: Do3
 4 Lengüetas: Latón
 5 Fuelle: Partido con 8 pliegues, 4+4
 6 Aspecto: Caja con cantoneras decorativas de metal. Dedal de cuero en el CMD. Madera barnizada en color claro. Botones con cabeza de nácar. Fuelles forrados de papel negro. Yugos de madera en ambos clavijeros. Cierres centrales del fuelle en cuero (desparecidos)
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar
 Dimensiones: L245, A265, An 125
 Procedencia: Familia Ortuondo, Dima, 1988, desaparecido.

PIEZA Nº 3



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón diatónico
 Origen: Europa del norte
 Constructor: Desconocido
 Datación: Anterior a 1910
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 19 botones en dos hileras
 CMI: Probablemente 8 botones en dos filas
 3 Afinación: Desconocida
 5 Fuelle: Partido con 12 pliegues, 6+6
 6 Aspecto: Caja con cantoneras decorativas de metal. Dedal de cuero en el CMD. Exterior de madera en todo oscuro. Botones con cabeza de nácar. Fuelles forrados de papel oscuro. Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres centrales del fuelle en cuero.
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar
 Procedencia: Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía de estudio (ca. 1910) recogida en un trabajo de campo del grupo Laratxu en Dima
 Músico: Karlos Auzmendi (Dima)

PIEZA N° 4



| | |
|--------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón diatónico |
| Lugar: | Europa del norte |
| Constructor: | Desconocido |
| Datación: | ca. 1910 |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 21 botones en dos hileras |
| CMI: | 16 botones en dos filas |
| 4 Fuelle: | Partido con 16 pliegues 8+8 |
| 5 Aspecto: | Caja con cantoneras decorativas de metal. Dedal de cuero en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones con cabeza de nácar. Fuelles forrados de papel oscuro. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante tirafondos. Cierres centrales del fuelle en cuero. |
| Materiales: | Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar |
| Procedencia: | Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía de estudio (ca.1910) de la colección de Manterola. |
| Músico: | Felipe Manterola (Zeanuri) |

PIEZA N° 5



| | |
|----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón diatónico |
| Lugar: | Alemania |
| Constructor: | Probable Hohner |
| Datación: | Hacia 1915 |
| Inscripciones: | Chapa en la caja: M. Larrinaga (más algo ilegible) |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 19 botones en dos hileras |
| CMI: | 12 botones en dos hileras |
| 6 Aspecto: | Cajas de madera barnizada en color oscuro. Guardaválvulas en madera calada. Cajas y fuelle con cantoneras metálicas de refuerzo. Dedal en el CMD y una correa de fijación en cuero. Botones del CMD en hueso tirafondados y de nácar en el CMI. Fuelle forrado de papel oscuro.. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante tirafondos. Cierres centrales del fuelle en cuero. |
| Materiales: | Madera, metal, cartón, papel, cuero, hueso. |
| Procedencia: | Desaparecido en la guerra. Sabemos de su existencia por una fotografía de estudio (ca. 1915) de la colección de Manterola. |
| Músico: | Pedro Egia (Arantzazu) |
| Observaciones: | Este acordeón nos ha planteado una gran incógnita. <i>A priori</i> , todos los datos parecían indicar que podría haber sido una de las piezas vendidas por Manterola en su establecimiento de Zeanuri, dado que es uno de los modelos que aparecen en su catálogo. Se suma a ello el que la fotografía en la que aparece es de su autoría y |

que la distancia entre Zeanuri y Arantzazu, el pueblo del acordeonista, corta. El análisis de la chapa del frente con una lupa de gran aumento en una foto copia del original de cristal¹⁹⁶⁴, nos deparó una enorme sorpresa: llevaba la inscripción en tipografía orlada “M. Larrinaga”, más algo ilegible. No podemos descartar que Manterola y el también vizcaíno y quinto Marcelino Larrinaga (Axpe, 1885 – San Sebastián, 1969), fundador de la importantísima fábrica de su nombre en San Sebastián, tuvieran algún tipo de relación comercial¹⁹⁶⁵.

PIEZA Nº 6



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón diatónico
 Lugar: Valencia
 Constructor: El Cid
 Datación: Anterior a 1920
 Inscripciones: Chapa en la parte superior de la caja: El Cid. Marca registrada
 Descripción:

1 Tablatura

CMD: 19 botones en dos hileras

CMI: 4 botones en una hilera

4 Lengüetas: Latón

6 Aspecto: Caja con pequeñas cantoneras decorativas de metal. Una correa de cuero en el CMD. Madera barnizada en color claro. Botones con cabeza de nácar. Fuelles forrados de papel oscuro claro. Yugo de madera en el CMD. Cierres centrales del fuelle en cuero.

Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar

Dimensiones: L265, A255, An 14

Procedencia: Familia Biritxinaga, San Cristóbal (Igorre), 1984.

Músico: Luis Biritxinaga (Igorre).

PIEZA Nº 7



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón bisonoro
 Lugar: Alemania

1964- Hemos manejado un original de época. La copia de que se ofrece en BILBAO FULLAONDO, Josu: *Felipe Manterola: Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003, pp. 60-61, a pesar de su tamaño, no ofrece la calidad suficiente como para detectar los datos que ofrecemos. Además, la localización del encuadre según el autor, cerca de la Fonda Manterola en Zeanuri, no coincide con otros testimonios de vecinos que la sitúan en Arantzazu.

1965- Sobre la práctica de adosar placas a acordeones ya se hablo en Cap. III 3.1. La novedad organológica. Fuelle, Lengüetas, la Marca comercial. Hemos de reconocer, sin embargo, que hay muchas lagunas sobre la actividad de Marcelino Larrinaga anterior a 1920. Sabemos, eso sí, que, además de ajustador, era intérprete y componedor de acordeones.

Constructor: Probable Hohner
 Datación: Hacia 1916
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja y fuelle con cantoneras metálicas de refuerzo. Una sola correa de cuero y dedal del mismo material en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones de nácar tirafondeados. Fuelles forrados de papel claro.
 Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres centrales del fuelle en cuero.
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar.
 Procedencia: Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía (ca. 1916) que ha conservado la familia obtenida en la romería de Santa Lucía de Laudio.
 Músico: Luciano Sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898-¿?).

PIEZA Nº 8



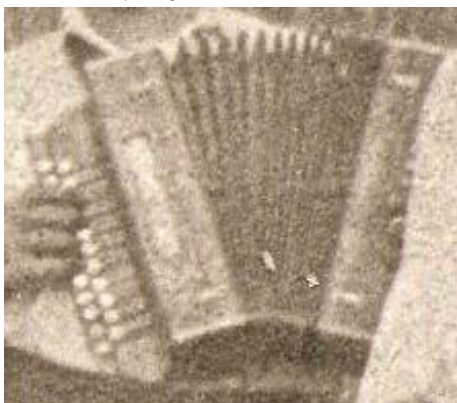
Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón bisonoro
 Lugar: Europa
 Constructor: Probable Hohner
 Datación: 1922
 Inscripciones: Una placa del vendedor en el frente, ilegible.
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja con cantoneras metálicas de refuerzo. Protecciones metálicas en escuadras del fuelle. Una sola correa de cuero y dedal del mismo material en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones de nácar tirafondeados. Fuelles forrados de papel claro. Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres centrales del fuelle en cuero.
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar.
 Procedencia: Desaparecido en la guerra. Sabemos de su existencia por una fotografía (1922) que ha conservado la familia sacada en el balcón de su caserío.
 Músico: Fasio Arandia (Igorre).
 Observaciones: Comprado a Manterola en Zeanuri por 1000 reales.

PIEZA Nº 9



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón bisonoro
 Lugar: Italia
 Constructor: Probable Paolo Soprani
 Datación: ca. 1920
 Inscripciones: Cajetín de marca en el frente y una placa del vendedor también en el frente pero ilegible.
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja con cantoneras metálicas de refuerzo. Protecciones metálicas en escuadras del fuelle. Una sola correa de cuero y dedal del mismo material en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones de nácar tirafondados. Fuellesforrados de papel oscuro. Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar.
 Procedencia: Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía (ca. 1920) que ha conservado la familia.
 Músico: Satur Abendaño (Dima)
 Bibliografía: Acordeón similar en MONICHON, Pierre, *L'Accordéon*. Van de Velde/Payot, Lausanne, 1985, p.109.

PIEZA N° 10



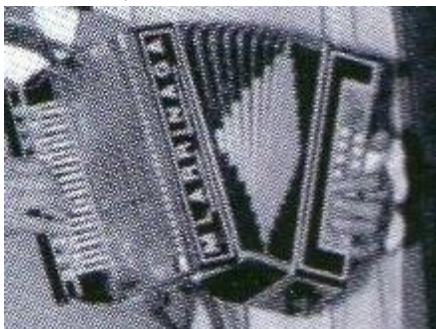
Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón bisonoro
 Lugar: Italia
 Constructor: Probable Paolo Soprani
 Datación: ca. 1920
 Inscripciones: Cajetín de marca en la caja ilegible
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 23 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja con cantoneras metálicas de refuerzo. Protecciones metálicas en escuadras del fuelle. Una sola correa de cuero y dedal del mismo material en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones de nácar tirafondados. Fuellesforrados de papel oscuro. Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
 Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar.
 Procedencia: Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía (ca. 1920) que ha conservado la familia.
 Músico: José Bikarregi (Lemoa).

PIEZA Nº 11



| | |
|----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro) |
| Lugar: | Italia |
| Constructor: | Soprani |
| Datación: | Mediados de los años veinte |
| Inscripciones: | Repujado en frente de la caja: "M. Larrinaga. San Sebastián, Guipúzcoa". |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 21 botones en dos hileras |
| CMI: | 12 botones en dos hileras |
| 3 Afinación: | Do#? |
| 4 Lengüetas: | Acero, 4 voces |
| 6 Aspecto: | Caja acabada en pasta negra, con guardaválvulas metálico y bajos prominentes. Una correa de cuero. Botones de nácar tirafondeados. Fuelle forrado de papel con dibujos en verde. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior. |
| Materiales: | Pasta negra y blanca, madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar terciopelo rojo. |
| Dimensiones: | L 305, A 260, An 190 |
| Procedencia: | Familia Artiñano, Zeberio, 1984. |
| Músico: | Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: Joakin Goti (Zeberio) y Pedro Artiñano (Zeberio). |

PIEZA Nº 12



| | |
|----------------|--|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro) |
| Lugar: | Italia |
| Constructor: | Soprani |
| Datación: | Mediados de los años veinte |
| Inscripciones: | Repujado en frente de la caja y orlado: "M. Larrinaga. San Sebastián, Guipúzcoa". |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 21 botones en dos hileras |
| CMI: | 12 botones en dos hileras |
| 3 Afinación: | Do#? |
| 4 Lengüetas: | Acero, 3 voces |
| 6 Aspecto: | Caja acabada en pasta negra, con guardaválvulas metálico y bajos retraídos. Una correa de cuero. Botones de nácar tirafondeados. Fuelle forrado de papel con dibujos en blanco. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior. |
| Materiales: | Pasta negra y blanca, madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar terciopelo rojo. |
| Procedencia: | Fotografía familiar. |
| Músico: | Juan Ojanguren |

PIEZA N° 13



- Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro)
Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
Constructor: Larrinaga & Guerrini
Datación: ca. 1930
Inscripciones: Repujado en la caja: "Larrinaga, Guerrini, San Sebastián, Guipúzcoa", con lira central verde.
Descripción:
1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
3 Afinación: Do#
4 Lengüetas: Acero
6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color pardo haciendo aguas; presenta, además guardaválvulas metálico y bajos prominentes. Una correa de cuero. Botones de nácar tirafondeados. Fuelle forrado de papel con dibujos en granate. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
- Materiales: Acetato, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, nácar
Dimensiones: L 300, A 300, An 190
Procedencia: Ruperto Lekue, Igorre, 1984.
Músico: Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: Azpuru (Dima), Berasaluce (Igorre).
Observaciones: Los instrumentos de esta marca y época tienen un alto porcentaje de elementos suministrados por la casa italiana Soprani, y fueron montados en el taller de la firma en barrio de Ulia de Donostia.

PIEZA N° 14



- Subdivisión: Lengüeta libre
Familia: Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro)
Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
Constructor: Larrinaga & Guerrini
Datación: 1935 ca.
Inscripciones: Repujado en la caja "Larrinaga Guerrini"
Descripción:
1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
3 Afinación: Do#
4 Lengüetas: Acero
6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color blanco con orla de colores; presenta, además guardaválvulas metálico y bajos hundidos. Una correa de cuero. Botones de nácar tirafondeados. Fuelle forrado de papel con dibujos en granate. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones y cierres del fuelle de metal en la parte superior e inferior.
- Materiales: Pasta negra y blanca, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, nácar

Dimensiones: L 305, A 250, An 190
 Procedencia: Familia Biritxinaga, San Cristóbal (Igorre), 1984.
 Músico propietario: Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: Doroteo Biritxinaga (Berriz) y Luis Biritxinaga (Dima).
 Observaciones: Los instrumentos de esta marca y época tienen un alto porcentaje de elementos suministrados por la casa italiana Soprani, y fueron montados en el taller de la firma en Donostia-San Sebastián.

PIEZA Nº 15



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro)
 Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
 Constructor: Larrinaga & Guerrini
 Datación: Anterior a 1935
 Inscripciones: Repujado en la caja "Larrinaga Guerrini"
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 3 Afinación: Do#
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color crema haciendo aguas con orla de colores; presenta guardaválvulas metálico y bajos hundidos. Una correa de cuero. Botones de pasta blanca y negra tirafondeados en ambos clavijeros que fueron de madreperla en origen. Fuelle forrado de papel claro. Yugo de madera en el CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
 Materiales: Acetato crema, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo.
 Dimensiones: L 305, A 250, An 190
 Procedencia: Aingeru Berguices por compra a Fasio Arandia en 1979 en 27.000 pesetas.
 Músico: Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: Felipe Arana (Abadiño, 1917), Fasio Arandia (Igorre), Aingeru Berguices (Zeberio).
 Observaciones: Los instrumentos de esta marca y época tienen un alto porcentaje de elementos suministrados por la casa italiana Soprani, y fueron montados en el taller de la firma en Donostia-San Sebastián.

PIEZA Nº 16



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro)
 Lugar: Desconocido
 Constructor: Desconocido
 Datación: ca. 1935
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 21 botones en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 3 Afinación: Do
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color pardo haciendo aguas, presenta guardaválvulas metálico, chapa metálica en el yugo del CMD con botones de hueso pulido y bajos prominentes de pasta blanca en el CMD. Fuelle forrado de papel colorado. CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Dos correas para colgar y cierres del fuelle en cuero en caras superior e inferior.
 Materiales: Pasta parda, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, hueso.

Procedencia: Familia Aranzeta, Dima, 1984.
Músico: Serafín Aranzeta (Dima).
Observaciones: Según la familia fue comprado a F. Manterola en Zeanuri.

PIEZA Nº 17



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Acordeón mixto (bisonoro/monosonoro)
Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
Constructor: Larrinaga
Datación: ca. 1940
Inscripciones: Chapas metálicas recortadas: "Larrinaga" y "J. Bernaola".
Descripción:

1 Tablatura

CMD: 23 botones en dos hileras

CMI: 12 botones en dos hileras

2 Registración: 5 registros con 4 juegos de chapas

3 Afinación: Do

4 Lengüetas: Acero

6 Aspecto: Caja acabada completamente en acetato de color gris haciendo aguas; presenta guardaválvulas metálico y bajos hundidos. Botones de nácar tirafondeados en ambos clavijeros. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres metálicos del fuelle en parte superior e inferior.

Materiales: Pasta gris y blanca, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, nácar.

Dimensiones: L 320, A 250, An 195

Procedencia: Familia Goti, Zeberio, 1984.

Músico: Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: J. Bernaola (Artea), Fasio Arandia (Igorre), Joakin Goti (Zeberio).

PIEZA Nº 18



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Acordeón probable semitonada por la disposición del CMI en paralelo
Lugar: Castelfidardo (Italia).
Constructor: Compañía Paolo Soprani
Datación: ca. 1915
Inscripciones: Repujado en caja: "Comm. Paolo Soprani, Castelfidardo, Italia"
Descripción:

1 Tablatura

CMD: 34 botones en tres hileras

CMI: 24 botones en tres hileras

4 Lengüetas: Acero

- 6 Aspecto: Caja con cantoneras metálicas de refuerzo. Protecciones metálicas en escuadras del fuelle. Una sola correa de cuero y dedal del mismo material en el CMD. Madera barnizada en color oscuro. Botones de nácar tirafondeados. Fuelles forrados de papel oscuro. Yugo de madera en el CMD. Cajas y fuelles unidos mediante dobles pasadores metálicos por cada lado. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
- Materiales: Madera, metal, papel, cuero, terciopelo rojo, nácar.
- Procedencia: Desaparecido. Sabemos de su existencia por una fotografía de estudio (ca. 1915) de la colección de Manterola.
- Músico: Felipe Manterola (Zeanuri)
- Bibliografía: En los dos libros siguientes consta un acordeón similar: MONICHON, Pierre: (1985), p. 109, y ZEILO, F, BUGIOLACCHI, B & MORONI, M.: *Castelfidardo e la storia della Fisarmonica*. Amministrazione provinciale di Ancona e Amministrazione comunale di Castelfidardo, Ancona, 1986, p.87.

PIEZA N° 19



- Subdivisión: Lengüeta libre
- Tipo: Acordeón cromático
- Datación: Italia
- Constructor: Soprani [sin marca especificada]
- Fecha: 1933 ca.
- Inscripciones: Grabado en la caja: "Celestino Rodríguez, Juan José Maturana"
- Descripción:
- 1 Tablatura
 - CMD: 46 botones en tres hileras
 - CMI: 80 botones en cinco hileras
 - 3 Afinación: La 440 Hz
 - 4 Lengüetas: Acero
 - 6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color amarillo haciendo aguas con orla de colores; presenta guardaválvulas metálico y bajos hundidos escalonadamente. Botones de nácar tirafondeados en ambos clavijeros. Fuelle forrado de papel colorado. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior.
- Materiales: Acetato amarillo, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, nácar,
- Dimensiones: L 390, A 265, An 210
- Procedencia: Familia Maturana, Arrigorriaga, 1986.
- Músico: Juan José Maturana (Zeberio).
- Observaciones: Celestino Rodríguez fue acordeonista, fabricante y vendedor de acordeones de Bilbao. Con posterioridad a 1945 llegó a tener su propia fábrica de acordeones en Bilbao.

PIEZA N° 20



| | |
|-----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón cromático |
| Lugar: | País Vasco, Donostia-San Sebastián |
| Constructor: | Larrinaga & Guerrini |
| Fecha: | ca. 1940 |
| Inscripciones: | Repujado en la caja: "Larrinaga Guerrini, San Sebastián Guipúzcoa". |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 54 botones en cuatro hileras |
| CMI: | 84 botones en cinco hileras |
| 2 Registración: | Dobles palancas detrás del CMD |
| 3 Afinación: | La 440 Hz |
| 4 Lengüetas: | Acero, 4 voces |
| 6 Aspecto: | Caja acabada en acetato de color verde haciendo aguas con orla de colores; presenta guardaválvulas metálico y bajos hundidos escalonadamente. Botones de pasta blanca en ambos clavijeros. Fuelle forrado de papel gris con dibujo en rombo. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior. |
| Materiales: | Acetato verde, madera, metal, cartón, papel, cuero, terciopelo rojo, pasta blanca. |
| Dimensiones: | L 370; A 280; An 235 |
| Procedencia: | Familia Artiñano, Zeberio, 1984. |
| Músico: | Pedro Artiñano (Zeberio). |
| Observaciones: | Este instrumento ha pasado por varios acordeonistas: Isidro Azurmendi (Basauri) y Pedro Artiñano (Zeberio). |

El censo anterior no agota el cómputo total de acordeones usadas en el Valle de Arratia con anterioridad a la guerra civil española. En efecto, algunas fotografías de comienzos de los años cuarenta y cincuenta nos muestran a acordeonistas provistos de instrumentos que son de clara factura de décadas anteriores y que hoy en día están desaparecidos. La poca calidad de las copias nos ha impedido poder clasificarlas más allá de que sean modelos grandes o pequeños y aventurar alguna conjetura más. A pesar de ello, no queremos dejar de mencionar las que aparecen en las siguientes fuentes iconográficas aunque alguna de ellas no se hallan incorporado a la presente investigación:

- .- Fig. 231. Peito Otxoa, acordeonista de Zeberio con un bisonoro 21/12.
- .- Fig. 239B. Antón Ortuondo, acordeonista de Dima con un acordeón 21/12 mixto (probablemente), irreconocible.
- .- Fig. 241 B. Akilino Bikarregi, acordeonista de Dima con un bisonoro 23/12.
- .- Fig. 251A. Satur Abendaño acordeonista de Dima con un modelo bisonoro 21/12 con marca ilegible frontal..

- .- Pedro Egia, acordeonista de Arantzazu en Gorbea con bisonoro 21/12 de factura desconocida.
- .- Juan Pedro Bernaola acordeonista de Artea en Gorbea con bisonoro 21/12 de marca desconocida.

FB. 3.2. Censo de acordeones tipo presentados en la investigación

FB. 3.2.1 Acordeones Románticos

PIEZA N° 21



| | |
|----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón romántico |
| Lugar: | Francia |
| Constructor: | Desconocido |
| Fecha: | 1840 ca. |
| Inscripciones: | No constan |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 17 + 22 en dos hileras |
| CMI: | 2 botones y válvula de aire |
| 4 Lengüetas: | Latón, 1 voz |
| 5 Fuelle: | Entero de 8 pliegues |
| 6 Aspecto: | Caja pintada a mano con escenas campestres y motivos florales. Todas las válvulas están a la vista. El CMD está compuesto por paletas de nácar. Fuelle forrado con papel floreado. Cajas de los clavijeros encoladas al fuelle. |
| Materiales: | Madera, latón, cartón, papel, cuero, casimir rojo. |
| Dimensiones: | L 300; A 160; An 120 |
| Observaciones: | Fotografía de portada del libro MONICHON, Pierre: <i>L'Accordéon</i> . Van de VeldePayot Lausanne, Lausanne (Suisse), 1985. |

PIEZA N° 22



| | |
|----------------|--|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón romántico |
| Lugar: | Great Britain, Nottingham |
| Constructor: | J. Gregory |
| Fecha: | 1850 ca. |
| Inscripciones: | "J. Gregory, Maker. Nottingham." |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 8 + 8 en dos hileras y dos básculas de armonía en el canto del yugo |
| CMI: | 2 botones y válvula de aire |
| 4 Lengüetas: | Latón, 1 voz |
| 5 Fuelle: | Entero de 6 pliegues |
| 6 Aspecto: | Caja de madera con incrustaciones de marquetería en las cuatro caras. Todas las válvulas están a la vista. El CMD está compuesto por paletas de nácar. Fuelle forrado con papel floreado. Cajas de los clavijeros encoladas al fuelle. |
| Materiales: | Madera, latón, cartón, papel, cuero, casimir rojo. |
| Dimensiones: | L 300; A 150; An 120 |
| Procedencia: | Adquirida a un anticuario catalán, 2008. Colección Aingeru Berguices (Zeberio). |
| Observaciones: | Es habitual que los instrumentos de esta época conserven el arconcito de madera original con su tapa de cierre y cerradura de llave como es este caso. |

FB. 3.2.2. Melodeones

PIEZA N° 23



| | |
|-----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Melodéon |
| Lugar: | Europa central |
| Constructor: | Desconocido |
| Fecha: | 1900 ca. |
| Inscripciones: | No constan |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 10 botones |
| CMI: | 2 botones y válvula de aire |
| 2 Registración: | 1 registro del CMD para dos voces en la cara superior |
| 3 Afinación: | en Fa |
| 4 Lengüetas: | Latón |
| 5 Fuelle: | Partido en dos partes de 4 pliegues |
| 6 Aspecto: | Caja de madera pintada en negro con decoraciones metálicas en forma de vórtices en los dos clavijeros. Con guardaválvulas simple y dos bajos y válvula de aire clásicos en este tipo de modelos. Botones de nácar en el CMD y metálicos en el CMI. Fuelle forrado de papel negro. Bastidores del fuelle forrados con calcomonías floridos y cantoneras metálicas de protección de los primeros estilos incipientes. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante tirafondos. Cierres del fuelle de cuero en parte frontal y trasera. |
| Materiales: | Madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar. |
| Dimensiones: | L 330; A 250; An 170 |

Procedencia: USA, Familia Aldai (Bilbao), 1994.

PIEZA Nº 24



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Melodeón
Origen: Italia, Castelfidardo
Constructor: Paolo Soprani e Figli
Datación: 1900 ca.
Inscripciones: Cajetín con cristal: "Premiata Fabbrica de Armoniche Paolo Soprani e Figli. Castelfidardo, Ancona-Italia".
Descripción:
1 Tablatura
 CMD: 10 paletas + 1
 CMI: 4 botones
3 Afinación: Desconocida
4 Lengüetas: Latón
6 Aspecto: Caja de madera chapeada en palisandro y barnizada con pequeñas incrustaciones de marquetería y calcamonías en los bastidores del fuelle. Sin cantoneras metálicas de protección en cajas ni en fuelle. Dedal de cuero en el CMD y paletas de hueso o marfil, el mismo material de las válvulas a la vista. Botones del CMI en nácar. Fuelles forrados de papel claro. Cierres entre cajas mediante tirafondos. Correa de sujeción al hombro.
Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, hueso o marfil y nácar
Dimensiones: L260, A300, An 150
Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).

PIEZA Nº 25



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Melodeón
Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
Constructor: Mathias Hohner
Fecha: 1905 ca.
Inscripciones: "M. Hohner Accordeon. Steel Bronze Reeds. Gold Medal St. Louis 1904 Highest Award".
Descripción:
1 Tablatura
 CMD: 10 botones
 CMI: 4 botones
3 Afinación: Desconocida
4 Lengüetas: Latón 1voz
5 Fuelle: Entero
6 Aspecto: Caja acabada en madera barnizada. Presenta las válvulas a la vista. Botones de pasta blanca en ambos clavijeros. Fuelle forrado de papel claro y con cantoneras metálicas de protección de los primeros estilos incipientes con calcamonías del constructor. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante pasadores. Cierres del fuelle en cuero en parte frontal y trasera.
Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero y pasta blanca.
Dimensiones: L ¿?; A 380; An ¿?

Procedencia: USA
Observaciones: Subasta en Internet 16-VIII- 2013

FB. 3.2.3. Acordeones Bisonoros PIEZA N° 26



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Acordeón Bisonoro
Lugar: Italia
Constructor: Settimio Soprani & Fratti
Fecha: 1895 ca.
Inscripciones: Etiqueta en cajetín con cristal: "Premiata Fabbrica di Armoniche Settimio Soprani e Fratti. Borgo Cialdini. Castelfidardo, Italia".

Descripción:
1 Tablatura
 CMD: 19 botones en dos hileras
 CMI: 4 botones
3 Afinación: La b
4 Lengüetas: Latón, 2 voces
6 Aspecto: Cajas de madera chapeada en nogal y barnizadas con pequeñas incrustaciones de marquetería. Guardaválvulas de madera calado. Sin cantoneras metálicas de protección en cajas ni en fuelle. Dedal de cuero en el CMD y paletas de hueso o marfil, el mismo material de las válvulas a la vista. Botones del CMI en hueso y Válvula de aire. Fuelle forrado en papel oscuro. Amarre de cajas mediante tirafondos. Correa de sujeción al hombro. Sin cierres de fuelle.

Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero, hueso.
Dimensiones: L 260; A 240; An 150
Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).

PIEZA N° 27



Subdivisión: Lengüeta libre
Tipo: Acordeón Bisonoro
Lugar: Italia
Constructor: Paolo Soprani e Figli
Fecha: 1905 ca.

Inscripciones: Etiqueta en cajetín con cristal: "Premiata Fabrica de Armoniche Paolo Soprani e Ficgli, Castelfidardo, Ancona-Italia".

Descripción:

1 Tablatura
 CMD: 21 botones de madera en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 3 Afinación: Si b
 4 Lengüetas: Latón 2 voces
 6 Aspecto: Caja de madera chapeada en palisandro y barnizada con pequeñas incrustaciones de marquetería. Sin cantoneras metálicas de protección en cajas ni en fuelle. Dedal de cuero en el CMD y paletas de hueso o marfil, el mismo material de las válvulas a la vista. Botones del CMI en nácar y Válvula de aire. Fuelle forrado en papel claro. Amarre de cajas mediante tirafondos. Sin correa de sujeción al hombro. Cierres del fuelle en parte superior e inferior.

Materiales: Madera, metal, cartón, papel, cuero.
 Dimensiones: L 270; A 270; An 150
 Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).

PIEZA Nº 28



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón Bisonoro
 Lugar: Alemania
 Constructor: M. Hohner
 Fecha: 1910 ca.
 Inscripciones: Chapas metálicas: "M. Hohner. Made in Germany" y " Stahlstimmen" (Lengüetas de acero).

Descripción:

1 Tablatura
 CMD: 21 botones de madera en dos hileras
 CMI: 12 botones en dos hileras
 2 Registración: Dobles palancas detrás del CMD
 3 Afinación: Si b
 4 Lengüetas: Acero, 4 voces
 6 Aspecto: Cajas de madera chapeadas en nogal y barnizadas con pequeñas incrustaciones de marquetería. Guardaválvulas en madera calado. Con cantoneras metálicas de protección en cajas y fuelle. Dedal de cuero en el CMD y correa para sujeción al hombro. Botones del CMI en nácar y válvula de aire corrida. Fuelle forrado en papel oscuro. Amarre de cajas mediante tirafondos. Correa de sujeción al hombro. Cierres del fuelle originalmente en frente y trasera.

Materiales: Madera, metal, acero, hierro y latón, cartón, papel, cuero y nácar.
 Dimensiones: L 290; A 290; An 150
 Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).

PIEZA Nº 29



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón Bisonoro
 Lugar: Francia
 Constructor: François Dedenis
 Fecha: 1915 ca.
 Inscripciones: Etiqueta en cajetín con cristal: "Manufacture Française D'Accordéons. François Dedenis. Brive (Corrèze) France".

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 21 paletas en dos hileras

CMI: 12 botones en dos hileras

3 Afinación: La

4 Lengüetas: Acero, 2 voces

6 Aspecto: Caja de madera chapeada en raíz de nogal con calcamonías. Cantoneras metálicas de protección en cajas y fuelle. Dedal de cuero en el CMD y correa para sujeción al hombro. CMI con paletas de pasta blanca (¿?), Guardaválvulas de aluminio, botones del CMI de nácar y un botón de válvula de aire. Fuelle forrado en papel rosa con celdillas. Amarre de cajas mediante pasadores metálicos. Cierres de fuelle en cara superior e inferior.

Materiales:

Madera, metal,(acero, hierro, aluminio), pasta (¿?), cartón, papel, cuero y nácar.

Dimensiones:

L 280; A 330; An 170

Procedencia:

Francia. Colección Aingeru Berquices (Zeberio)

PIEZA N° 30



Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón Bisonoro
 Lugar: Italia
 Constructor: Paolo Soprani e Figli
 Fecha: 1910 ca.
 Inscripciones: Etiqueta en cajetín con cristal: "Premiata Fabrica de Armoniche Paolo Soprani e Figli, Castelfidardo, Ancona-Italia. Reproduzione vietata".

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 31 botones en tres hileras

CMI: 12 botones en dos hileras

3 Afinación: Sol

4 Lengüetas: Latón, 2 voces

6 Aspecto: Caja de madera chapeada en nogal y barnizada con pequeñas incrustaciones de marquetería. Guardaválvulas en madera calado. Con cantoneras metálicas de protección solo en el fuelle. fuelle. Dedal de cuero en el CMD y una correa de sujeción al hombro. Botones de ambos clavijeros en nácar. Válvula de aire tipo palanca. Fuelle forrado en papel claro con motivos colorados. Amarre de cajas mediante tirafondos. Cierres de fuelle en cara superior e inferior.

Materiales: Madera, metal, papel, cuero, nácar..

Dimensiones: L 370; A 280; An 235

Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Observaciones: En el CMI los bajos fundamentales van dispuestos en la fila interior y los acordes mayores en la exterior.

PIEZA N° 31



Subdivisión: Lengüeta libre

Tipo: Acordeón Bisonoro

Lugar: Italia

Constructor: Paolo Soprani & Figli

Fecha: 1930 ca.

Inscripciones: Repujado en la caja: "Comm. Paolo Soprani & Figli. Castelfidardo-Italia".

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 21 botones en dos hileras

CMI: 8 botones en dos hileras

3 Afinación: Desconocida

4 Lengüetas: Acero, 2 voces

6 Aspecto: Caja lacada en blanco con decoraciones florales en todas sus caras. Fuelle con cantoneras metálicas. Guardaválvulas metálico. Botones del CMD en nácar y de pasta blanca en el CMI en hileras escalonadas. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle de cuero en caras superior e inferior.

Materiales: Madera, laca, metal, cartón, papel, cuero, nácar y pasta blanca.

Dimensiones: Desconocidas

Procedencia: Francia. Subasta en Internet III-2016

FB. 3.2.4. Acordeones Cromáticos y Acordeones Piano

PIEZA N° 32



- Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón Cromático
 Lugar: Italia
 Constructor: Paolo Soprani & Figli
 Fecha: 1925 ca.
 Inscripciones: Etiqueta en cajetín con cristal: "Premiata Fabrica de Armoniche Paolo Soprani e Figli, Castelfidardo, Ancona-Italia. Reproduzione vietata".
 Plaqueta metálica adosada: "Instruments de musique Paul Beuscher, 27, Baul. Beaumarchais, Paris (4^e)"
- Descripción:
- 1 Tablatura
 - CMD: 34 botones en tres hileras
 - CMI: 24 botones en tres hileras
 - 2 Registración: Palanca para registro grave en el CMI
 - 3 Afinación: La 440 Hz
 - 4 Lengüetas: Acero, 2 voces
 - 6 Aspecto: Caja de madera chapeada completamente en taracea geométrica. Guardavámulas en madera calado. Con cantoneras metálicas de protección en cajas y fuelle. Correa de sujeción al hombro y de fijación al CMI repujada. Botones de ambos clavijeros en nácar. Botón para válvula de aire. Fuelle forrado en papel azul oscuro con motivos florales. Amarre de cajas al fuelle mediante pasadores metálicos. Cierres de fuelle en caras superior e inferior.
- Materiales: Madera, raíces, madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar..
 Dimensiones: L 330; A 330; An 180
 Procedencia: Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).
 Observaciones: En el CMI la disposición de bajos fundamentales y acordes mayores sigue la alineación vertical.

PIEZA N° 33



- Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón Piano
 Lugar: Italia
 Constructor: François Dedenis
 Fecha: 1920 ca.
 Inscripciones: Repujado en la caja: "François Dedenis, Brive Corrèze, France".

Descripción:

- 1 Tablatura
CMD: 37 teclas Sol2 - Sol5
CMI: 100 botones en cinco hileras
3 Afinación: Desconocida
4 Lengüetas: Acero, 2 voces
6 Aspecto: Caja de madera chapeada en palisandro y barnizada con incrustaciones de marquetería en las cuatro caras. Guardaváculas de aluminio curvado y calado. Con cantoneras metálicas de protección en cajas y fuelle forrado en papel azul oscuro. Correa de sujeción al hombro. Teclas en pasta blanca y negra y botones del CMI en hueso tirafondeados. Cajas de clavijeros unidas al fuelle mediante pasadores metálicos.

Materiales:

Maderas, aluminio, acero, hierro, cartón, papel, cuero, hueso y pasta blanca y negra..

Dimensiones:

L 370; A 400; An 180 (Aproximadas, de un original cromático de la misma casa y época)

Procedencia:

Francia, subasta en Internet.

Observaciones:

Hacia los años veinte comenzaron a circular piezas de estos tipos tanto francesas como alemanas e italianas pero su proporción frente a los modelos cromáticos es casi despreciable.

PIEZA N° 34



Subdivisión:

Lengüeta libre

Tipo:

Acordeón Cromático

Lugar:

Italia

Constructor:

Giorgio Savoia e Figli

Fecha:

1925 ca.

Inscripciones:

Repujado en la caja: "Savoia, Giorgio e Figli. San Giovanni in Croce, Italia".

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 58 botones en cuatro hileras

CMI: 80 botones en cinco hileras

2 Registración: Dobles palancas detrás del CMD

3 Afinación: La 440 Hz

4 Lengüetas: Acero, 4 voces

6 Aspecto: Caja de madera chapeada en raíz marrón repujada con incrustaciones de madreperla, motivos florales y grecas en las cuatro caras. Guardaváculas metalizado, calado y curvo. Con cantoneras metálicas de protección en cajas y fuelle forrado en papel azul oscuro. Botones tirafondeados en nácar pulido en el CMD y del mismo material pero cilíndricos en el CMI. Dos correas de sujeción al hombro. Sin válvula de aire. Cajas de clavijeros unidas al fuelle mediante pasadores metálicos.

Materiales:

Madera, raíz, metal, cartón, papel, cuero, madreperla.

Dimensiones:

L 380; A 390; An 220

Procedencia:

Italia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio).

Observaciones:

Comprado en Sarlat (Francia) en VIII-2014 a emigrados italianos de la guerra mundial.

PIEZA N° 35



| | |
|-----------------|---|
| Subdivisión: | Lengüeta libre |
| Tipo: | Acordeón Cromático |
| Lugar: | Italia |
| Constructor: | Paolo Soprani e Figli |
| Fecha: | ca. 1940 |
| Inscripciones: | Repujado en la caja: "Comm. Paolo Soprani e Figli. Castelfidardo Italia " |
| Descripción: | |
| 1 Tablatura | |
| CMD: | 37 botones en tres hileras |
| CMI: | 80 botones en cinco hileras |
| 2 Registración: | No |
| 3 Afinación: | La 440 Hz |
| 4 Lengüetas: | Acero, 3 voces |
| 6 Aspecto: | Caja acabada en acetato de color amarillo marmolizado. Presenta guardaválvulas metálico curvado y bajos hundidos. Fuelle forrado de papel azul con motivos floreados. Botones del CMD en nácar y de pasta blanca en el CMI y un botón de válvula de aire. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Una correa de cuero para sujeción y cierres del fuelle en cuero en cara superior e inferior. |
| Materiales: | Acetato amarillo, madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar y pasta blanca. |
| Dimensiones: | L 370; A 330; An 210 |
| Procedencia: | Francia. Colección Aingeru Berguices (Zeberio) |

FB. 5. Bibliografía

No se han incluido en el listado bibliográfico los artículos de revistas de publicación periódica o irregular salvo excepciones que se han considerado de interés especial.

Capítulo I

AGIRREAZKUENAGA, Joseba: Vizcaya en el siglo XIX: Las finanzas de un Estado emergente.(1812-1876). UPV-EHU, Bilbao, 1987

AGIRREAZKUENAGA, Joseba: *Bizkaiko errepidegintza*. Giltz liburua, Bilbao, 1987

AGIRREAZKUENAGA, J. & URQUIJO, M.: "La prosopografía, una historia des dels actors", en *Papers del Museu d'Historia de Catalunya- L'Avenç* (279, 2003)

- AGIRREAZKUENAGA, J. & URQUIJO, M.: "Desafíos de la biografía en la Historia Contemporánea", en *Cercles* (10, 2007)
- AGIRREAZKUENAGA, J., ALONSO, E., GRACIA, J., MARTINEZ, F. & URQUIJO, M.(dir.): *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia*. Parlamento Vasco-Eusko Legebiltzarra, Vitoria-Gazteiz, 2007, 3 Vols.
- AYMES, Jean-René: "Las fiestas religiosas y profanas en la época romántica como indicadores de opiniones ideológicas y de mentalidades (1833-1868)", en FUENTES, J.F. & ROURA, L. (Eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje a Alberto Gil Novales*. Milenio, Lleida, 2001
- BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986
- BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990
- BERGUICES, Aingeru, OLAGARAI, Denise & PEREZ URRAZA, Kepa: *Trikitixa egunak Iparraldean*. Edición de los autores, Ezpeleta, 1991
- BILLARD, F. & ROUSSIN, D.: *Histoires de l'Accordéon*. Climats-I.N.A., Castelnau-le-Lez, 1991
- BOADAS, Joan, CASELLAS, Lluís-Esteve & SUQUET, M. Angels: *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Centro de Recerca i Difusió de la Imatge, Girona, 2001
- BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales: Colecciones españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, T I 1999 & T II 2001)
- BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creativo", en *Temps Modernes* (nº 246, 1966)
- BOUDARD, A. & AZZOLA, M.: *La valse musette et l'Accordéon: Bals et Guingettes*. France Loisirs, París, 1999
- BURKE, Peter: "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", en BURKE, Peter (ed.): *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, Madrid, 1993
- CARO BAROJA, Julio: "En torno al centenario de "Vilinch": recuerdos musicales y familiares", en CARO BAROJA, Julio: *Sobre historia y etnografía vasca*. Txertoa, Donostia, 1982
- CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval. Análisis histórico cultural*. Taurus, Madrid, 1983
- CHION, Michel: *Guide des objets sonores. Pierre Shaeffer et la recherche musicale*. Buchet-Chastel, París, 1983
- DEFRANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordeon", en *Etnologie française* (XIV, 1984)

DELGADO GARCIA, Fernando: "Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico", en *Nassarre* (nº XXI, 2005).

DEWAELE, Roland: *Au nord... c'était l'accordéon*. La voix du nord, Lille, 2000

DUEÑAS, Emilio Xabier: "El documento visual heredado y la orla de la tradición", en *Euskonews Multimedia* (455, 3/10-X-2008)

ELORZA INAUSTI, Maddi: *Entorno a la Revista Novedades: Fotografía y Fotógrafos en el País Vasco en el primer tercio del s. XX*. UPV, Tesis doctoral VI-2008

euskomedia.com Consultado 15-VII.2015

FRATI, Z., BUGIOLACCI, B. & MORONI, M.: *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*. Amministrazione provinciale di Ancona e Amministrazione comunale di Castelfidardo, Ancona (Italia), 1998

FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco 1880-1923*. Turner, Madrid, 1975

GARCIA ARNAU, Albert: Convulsiones en el campo musical: Lógicas, conflictos y tomas de posición ante las nuevas realidades tecnológicas. Grupo de trabajo: Sociología de la cultura y de las artes (GT-18) Internet, s.l., s.f.

GARCIA MERINO, Luis Vicente: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*. HAEE/IVAP, Oñati, 1987

GARITAONAINDIA, Carmelo: *La radio en España 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda)*. UPV & Siglo XXI Editores, Madrid, 1988

GONZALEZ DE DURANA, Javier: "Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte Vasco y compromiso político", en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales* (23, 2004)

GONZALEZ PORTILLA, Manuel (dir.): *Bilbao en la Formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Fundación BBV, Bilbao, 1995

GONZALEZ PORTILLA, Manuel (ed.): *Los orígenes de una metrópoli industrial: La Ría de Bilbao (2 Vol.)*. Fundación BBV, Bilbao, 2001

HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Barakaldo contemporáneo", en *Bidebarrieta* (13, 2003)

HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Folklore, socioantropología y fiesta. La licuefacción de la tradición vasca en la modernidad globalizada", en DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak. Basauri, 2008*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009

IBOR MONESMA, Carolina & ESCOLANO GRACIA, Diego: *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del siglo XX*. Rolde de Estudios Aragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003

KORTADI, Edorta: "Horizontes emblemáticos: La postal turística en Euskadi", en *Musiker* (13, 2002)

LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990

LAVAUD, Patrick: *L'Accordéon Diatonique: Des salons Mondains aux bals populaires*. Confluences - Les Nuits Atypiques, Bordeaux, 2014

LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura Vasca*. Artes Gráficas Grijelmo, Bilbao, 1966

MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama, Barcelona, 1994

MARTIN DE RETANA, Jose María: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973-79

MARTINEZ CUADRADO, Miguel: *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Alianza, Madrid, 1973

MONICHON, Pierre: *Petite historire de l'Accordéon*. EGFP, París, 1958

MONICHON, Pierre: *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, París, 1971

MONICHON, Pierre; *L'Accordéon*. Van De Velde, París, 1985

MONICHON, Pierre: "Le triomphe du Paris", en *Rev. Guitare* (XII-1982)

MONTBEL, Eric: "Territoires. Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale", en VVAA: *Souffler, c'est jouer, Chabretaires et Cornemuses à miroirs en Limousin*. FAMDT, Saint-Yrieix-la-Perche (Haut-Vienne), 1999

MONTERO, Manuel: "Modernización económica y desarrollo empresarial en Vizcaya 1890-1905", en *Ekonomiaz* (9-10, IV-1987/I-1988)

NKETIA, J. H. Kwabena: "Contextual strategies of inquiry and sistematization", en *Ethnomusucology* (34, 1990), p.81, citado en REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización*. SB, Buenos Aires, 2006

NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: *Tal como éramos. España hace un siglo*. Espasa, Madrid, 1998

PINGUET, Francis: "L'Accordéon", en *La Revue Musicale* (365-366-367, 1984)

RICROS & MONTBEL: "Bouscatel, le roman d'un cabretaire suivi de Vie des cabreétaires d'Auvergne, créateur des bals musette de Paris", en *AMTA* (2013)

- REYNOSO, Carlos: *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización*. SB, Buenos Aires, 2006
- RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*. Clivis, Barcelona, 2002
- RUZAFRA, Rafael: "Las romerías en Vizcaya en la segunda mitad del siglo XX: Contrastes y cambio social", en CASTELLS, Luis (ed.): *El rumor de lo cotidiano*. UPV, Bilbao, 1999
- SACHS, Curt: *The History of Musical Instruments*. J. M Dent & Sons Ltd., London, 1968 [1942]
- SANCHEZ EKIZA, Karlos: "Euskal Folklore-lkerketa musikalaren hasierak", en DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-lkerketa. Jardunaldiak. Basauri*, 2008. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Madrid, 1988
- SCHUSTER GEBÜDER, "CID": *Musikinstrumente und saiten*. Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemania, 1915 ca., 271 pp.
- SUPICIC, Ivo: "Sociología musical e historia social de la música", en *Papers* (29, 1988)
- URIA, Jorge: *Una Historia Social del ocio. Asturias 1898-1914*. UGT, Madrid, 1996
- URIA LIBANO, Felisa: "Cantos de boda en la montaña astur-leonesa", en *Revista de Folklore* (10-2, 1990)
- URQUIJO, M.: "The Biographical Dictionary of the Spanish Parliamentarians: sources and methodological approach", en *Parliaments, Estates & Representations* (28, 2008)
- URQUIJO GOITIA, Mikel: "Renovación metodológica de los diccionarios biográficos nacionales en el s. XXI", en *Erebea: Revista de humanidades y Ciencias Sociales* (3, 2013)
- VIAR, Javier: *Bilbao en el arte*. BBK, Bilbao, 2005
- VIEUSSENS, Christian: *Fifräire en Gironde: Le fifre instrument de musique populaire. Son histoire et celle de ses utilisateurs hier, et aujourd'hui en Gironde plus particulièrement en Bazadais, Reolais, Langonnais et dans l'Entre-deux-mers*. Edición del autor, Gironde, 1988.
- VILLAR, Félix: *Recuerdos del Botxo*. Internacional Publishing Projects S.A., Las Arenas, 1984
- WADIER, Roger: *Accordéons*. Pierron, Sarreguemines, 1994

XX.: [Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música,...]. Edition H.P. & Co., Deustchland, 1898, 142 pp.

XX.: [Catálogo general de instrumentos de música]. Bruno Stark, Markneukirchen (Berlín), 1920 ca., 478 pp.

XX.: [Catálogo general de instrumentos de música]. Max Adler, Erbalch (Sajonia) 1925 ca., 348 pp.

XX.: *Catalogue général d'instruments de musique et d'accessoires*. Blanchon & Cíe, Lyon, 1922, 80 pp.

XX.: *Manufacture Generale d'Instruments de Musique et de cordes Harmoniques*. Jerome Thibouville-Lamy & Cíe, Paris, 1901, 48 pp.

XX.: *Manufacture Générale d'Instruments de Musique*. Manufacture d'Accordéons Damm, Nancy, 1910, 58 pp.

XX.: *Musique Adresses, Musique et Instruments, 1913 (Première Année)*. Organe Corporative de la Factice Instrumentale et de l'Edition Musicale Française, Paris, 1913

XX.: *Musique Adresses, 1919-20 (Troisième Année)*. Auguste Bosc, Paris, 1919

Capítulo II

AGUIRRE, Adolfo, *Excursiones y recuerdos*, Imp. Delmas, Bilbao, 1871

AGIRREAZKUENAGA, Joseba: "Génesis de la sociabilidad moderna en Bilbao (1800-1876)", en *Bidebarrieta* (II, 1997)

ALEGRIA, Julián & ORUE, Juan: *Humorada Chimberiana*. Ordorika, Bilbao, (Ts. I, II y III) 1936 y , (Ts. IV y V) 1941

ALEGRIA, Julián: *Carnavalescas bilbaínas*. CAV, Bilbao, 1985

ALEGRIA, Julián: *Humorada chimberiana: Semblanza de tipos populares*. Grafor, Bilbao, 1972 (1956)

AMORÓS, Andrés (ed.): *La zarzuela de cerca*. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987

ANSORENA MINER, José I.: "La creación del baile al suelto vasco", en *Txistulari* (235,2013)

ARANA MARTIJA, José Antonio: *Ópera vasca en Vizcaya*. CAV, Bilbao, 1977

ARANA MARTIJA, Jose Antonio: *Bernardo Gabiola* (Berriz, 1880-1944). CAV, Bilbao, 1880

ARANA MARTIJA, José Antonio: *Resurrección María de Azkue*. CAV, Bilbao, 1983

ARANA MARTIJA, José Antonio: *Música vasca*. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao 1987

ARIZNABARRETA, Abel & ARRIZABALAGA, Juan María, "Oles kantak: Santa Ageda bezpera Zeberion", en *Kobie* (2,1985/7),

ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón bilbaíno*. Minotauro, Madrid, 1960 [1896]

ARRILLAGA ARRIOLA: Antonio (recop.): *Lo que se ha dicho de Iparraguirre*. JCV/CAV, 1969

AZURMENDI, Joxe: "Prólogo", en TORREALDAY, Joan Mari: *Euskal idazleak, gaur. Historia social de la lengua y literatura vascas*. Jakin, Oñati, 1977
ATXOTEGI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*. EHESS, Paris, 1975

AYMES, Jean-René: "Las fiestas religiosas y profanas en la época romántica como indicadores de opiniones ideológicas y de mentalidades (1833-1868)", en FUENTES, Juan Francisco & ROURA, Lluís (Eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX*. Milenio, Lleida, 2001

BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao*. Café Baque, Bilbao, T I y II 1995 y T III 1998
BARAIBAR ZUMARRAGA, Federico: *Vocabulario de palabras usadas en Alava y no incluidas en el diccionario de la Real academia española (13ª Edición) o que lo están en otras acepciones o como anticuadas*. Jaime Ratés, Madrid, 1903

BAROJA, Pío: *Memorias de un hombre de acción. Las figuras de cera*. Rafael Caro Raggio, Madrid, 1924

BASAS, Manuel: "La vida musical de Bilbao hace un siglo", en VERGARA, María Jesús (cord.): *La Sociedad Coral de Bilbao. 100 años de historia*. DFV, Bilbao, 1988

BASAS, Manuel, BACIGALUPE, Carlos & CHAPAS, Carlos: *Vida y milagros del Teatro Arriaga*. Laida, Bilbao, 1990

BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el Duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986

BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990

BERGUICES, Aingeru: "Breve historia del Jazban", en HARANA, Mielangel, TAPIA, Joseba & BERGUICES, Aingeru: *Gelatxo*. Haritz Euskal Dantzari Taldea, EHTE & Ongarri, Donostia, 1998

BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012)

BIKANDI, Sabino: "Antzinako danbolindarien sistemaz", en AIKO TALDEA: *Urraska: Dantza jauziak Sagasetaren bidetik*. Center for Basque Studies-University of Nevada, Reno, 2010

BLASCO, Roge: "Historia de la canción moderna en el Bilbao metropolitano", en *Bidebarrieta* (III, 1998)

BOFARULL RODRIGUEZ, Salvador: *Anuario musical de España*, Boileau, Barcelona, 1930

- BOMBIN FERNANDEZ, Luis: *Historia, ciencia y código del juego de la pelota*. Lauro, Barcelona, 1946
- BUERBA ARENA, María: *Bilbao. Visión plástica y documental: Albores del siglo XX*. Edición del autor, Bilbao, 1993
- BURGOS BORDONAU, Esther: *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España 1830-1938*. ONCE & Dirección de Cultura y Deporte, Madrid, 2004
- BUSQUETS I PERET, Simó & SANS i BONET, Fransesc: *Les cornamuses i el sac de gemecs*. Edición de los autores, Barcelona, 1995
- BUSTINZA, Ramón: *Guía de Bilbao y Vizcaya*. Edición del autor, Bilbao, 1903
- CAMPANY, Aurelio: "El baile y la danza", en CARRERAS Y CANDI, F. (dir.): *Folklore y costumbres de España*. Edit. Merino, Madrid, 1944, T II
- CANAL I MORELL, Jordi: "La Sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea", en *Historia Contemporánea* (7, 1992?)
- CARO BAROJA, Julio: *Los pueblos del Norte de la Península Ibérica*. Txertoa, Donostia, 1973 [1943]
- CARO BAROJA, Julio: *De la vida rural vasca*. Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1974, [1944]
- CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*. Taurus, Madrid, 1982 [1965]
- CARO BAROJA, Julio: "Carácter de los bailes vascos hasta fines del siglo XVIII, según Iztueta", en CARO BAROJA, Julio: *Estudios sobre la vida tradicional española*. Península, Barcelona, 1968
- CARO BAROJA, Julio: "En torno al centenario de "Vilinch": recuerdos musicales y familiares", en CARO BAROJA, Julio: *Sobre historia y etnografía vasca*. Txertoa, Donostia, 1982
- CERRA BADA, Yolanda: *Bailes y danzas tradicionales de Asturias*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1991
- COLL Y MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya para el año 1892*. Edición del autor, Establecimiento tipográfico de El Nervión, Bilbao, 1892
- CORDOVA OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Diputación Santander, Santander, 1948, T II
- DAVILA BALSERA, Pauli & EIZAGUIRRE SAGARDIA, Ana: "Las fiestas euskaras en el País Vasco (1879-1936): nuevos espacios de alfabetización", en DAVILA BALSERA, Pauli (cords.): *Lengua, escuela y cultura: El proceso de alfabetización en Euskal Herria siglos XIX y XX*. UPV, Leioa, 1995.
- DE LA CAVADA MENDEZ DE VIGO, Agustín: *Guía de Bilbao para 1882*. E. Delmás, Bilbao, 1882
- DELFIN VAL, José: *Dulzaineros y redoblantes*. Castilla, Valladolid, 2002.

DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmas, Bilbao, 1864

DEFRANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordeon", en *Etnologie française* (XIV, 1984)

DIAGRAM GROU & MIGDLEY, Ruth (ed.): *Musical Instruments of the world*. Paddington Press Ltd., EEUU, 1976

DIAZ, Joaquín: *Instrumentos populares*. Castilla ediciones, Valladolid, 1997

Diccionario Salvat Enciclopédico, Popular e Ilustrado, inventario del saber humano. Salvat, Barcelona, 1921 ca.

DONOSTIA P.: *De música popular vasca. Conferencias leídas en la sala Filarmónica de Bilbao por el R.P José Antonio de Donostia OM CAP*. Edit. Mínima, Bilbao, 1994 [1916-1918]

DONOSTIA, P. José Antonio: *Notas breves acerca del txistu y las danzas vascas*. Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1933

DONOSTIA, P. José Antonio de: *Historia de las danzas de Guipúzcoa con sus melodías antiguas y con sus versos. Instrumentos musicales del País Vasco*. Itxaropena, Zarautz, 1956.

DOTESIO, L.E.: XX: *Catálogo General de la Música Instrumental nº 4*. Casa Dotesio, Madrid, 1910

DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): *Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak*. Basauri, 2008. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009

ECHAVE, Alfredo "El de Iturribide": *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920

ECHEVARRIA, Julián "Camarón": "Tremendismo y chirenismo bilbaíno. Las viejas comparsas del carnaval bilbaíno", en *Vida Vasca* (1951)

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: *Las Músicas del 98: (Re)Construyendo la identidad nacional (Tesis doctoral)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2006

ENRIQUEZ, José Carlos: *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas*. Vizcaya, 1700-1833. Beitia, Bilbao, 1996

ENRIQUEZ, José Carlos: "Los carnavales urbanos vascos del siglo XIX. Las fiestas burguesas de la estabilidad social y política", en IMICOIZ BEUNZA, José M^a (dtor.): *Élites, poder y red social. Las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (Estado de la cuestión y perspectivas)*. UPV, Bilbao, 1996

ENRIQUEZ FERNANDEZ, José Carlos & ENRIQUEZ FERNANDEZ, Javier: "Los aprendizajes tamborileros vascos. De las prácticas sensitivas y notacionales a las experiencias de los ministriles y las sagas musicales (Siglos XVIII y XIX)" en *Letras de Deusto* (127, 2010)

ENRIQUEZ FERNANDEZ, Javier & SESMERO CUTANDA, Enriqueta: "El kiosco del Arenal", en RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006

ESCRITURA DE CAPITULACIONES. Otorgada para el enlace de D. Víctor Ansategui y Dña. María Soledad de Municha, naturales de Durango. Notario D. Tomás Areitio, nº 1357, f. 277, T. 18 del Diario, Durango, 7-XI-1908

GALLOP, Rodney: *Los vascos*. Castilla, Madrid, 1948 [1930]

GAMON, Juan Ignacio (1733-1814): *Noticias históricas de Rentería*. Nueva Editorial SA, San Sebastián, 1930

GARCIA CAMINO, Iñaki: *Arqueología y poblamiento en Bizkaia, siglos VI-XII. La configuración de la sociedad feudal*. BFA, Bilbao, 2002

GARCIA MERINO, Luis Vicente: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*. HAEE/IVAP, Oñati, 1987

GASKUE, Francisco (1844-1920): "Orígenes de la música popular vascongada", en *RIEV* (VII, 1913)

GAWLIKOWSKI: *Bailes de sociedad. Guía completa de la danza*. Saturnino Calleja Edit., Madrid, 1900 c.a

GOMEZ-TABANERA, J.M. (ed.): *El folklore español*. Instituto Español de antropología aplicada, Madrid, 1968

GONZALEZ PORTILLA, Manuel (ed.): *Los orígenes de una metrópoli industrial: La Ría de Bilbao. Vol. I Modernización y mestizaje de la ciudad industrial*. Fundación BBV, Bilbao, 2001

GORTAZAR, Juan Carlos: *Bilbao a mediados del s. XIX según un epistolario de la época*. Imp. Biblioteca Amigos del País, Bilbao, 1920

GUILCHER, Jean-Michael: "*Danses et cortéges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd*", en *Separata du Bulletin du Musée Basque* (46, 1969). También en *Dantzariak* (¿?, 1969).

GUTIERREZ BILBAO, J.: *Historia de Munguía*, Tipografía Bilbaína, Bilbao, 1933

HARANA, Mielanjel, TAPIA, Joseba & BERGUICES, Aingeru: *Gelatxo*. Elgoibarko Udaletxea, Elgoibar, 1990

- HÈBERT, Jean & POTIRON, Henri: *Accompagnement du Kyriale Vatican*. Société Saint Jean L'Évangéliste & Desclée et C^{ie}, Paris, 1929
- HERNANDEZ, Adrian & LAFARGA, Saturnino: *Anuario-Guía de la provincia de Vizcaya*. Edición de los autores, Bilbao, 1913
- HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1971
- HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Baracaldo contemporáneo (1858-1914)", en *Bidebarrieta* (13, 2003)
- HORMAECHE, Francisco: *Origen de los vizcaínos*. Amigos del Libro Vasco, Echebarri, 1985-87 [1852]
- <http://www.elblogdecésarestornés>
- INTXAUSTI, Joseba (dir.): *Euskal Herria*. Caja Laboral Popular, San Sebastián, 1985
- IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2005 [1955]
- IRIGOIEN, Iñaki: "La dulzaina-gaita en Bizkaia", en ARTAL, Alberto, ZUNZUNEGI, Iñaki & ZORRILLA, Iñaki: *La dulzaina en Bizkaia*. BFA/DFB, Bilbao, 1994
- IRIGOIEN: "Dantza Euskal Herrian", en *Dantzariak* (50,1993)
- IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III-2014)
- IRUÑEKO GAITEROAK : *Gaiteros en Pamplona & Gaiteros de Pamplona*. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1993.
- ISLA, José Francisco de: Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes (1758). Joaquín Álvarez Barrientos (ed.) en Planeta, Barcelona, 1991
- ITURRIZA, Juan Ramón (Berriz, 1741-1812): *Historia de Vizcaya comprobada con autoridades y copia de escrituras...escrita en 1785*. Imp. de Vda. EH, de J Subirana, Barcelona, 1884
- IZTUETA, Juan Ignacio: *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia beren soñu zar eta itz-neurtu edo bersoakin, baita berac ongui dantzatzecoo iracaste edo instruczioac ere*. LGEV, Bilbao, 1968 [1826]
- JAUSORO, Casimiro: *Los Carnavales en Bilbao*. Imp. Carlos Frontaira, Madrid, 1870

- KAMPMANN, Bruno: "Les instruments Sax", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (coord.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, París, 1997
- LABAJO, Joaquina: *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Endymion, Madrid, 1988
- LABAYEN, Antonio María: *Elizanburu: Bere bizitza ta lanak. Su vida y obras*. Auñamendi, Donostia, 1978
- LAPOINTE, Savinien: *Mémoires sur Béranger : souvenirs, confidences, opinions, anecdotes, lettres*. Gustave Havard Libraire-Éditeur, Paris, 1857
- LARRINAGA, José Antonio & VILLACORTA, Ana: *Catálogo del patrimonio artístico de la Sociedad Bilbaína*. Sociedad Bilbaína, Bilbao, 2008
- LASUEN SOLOZABAL, Balendin: *Zaldibarko soinujoleak*, Zaldibar Elizateko Udala, Zaldibar, 2009
- LECUONA, Manuel: "Conferencia", en VVAA.: *V Congreso de Estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1930
- LECUONA, Manuel: *Literatura oral vasca*. Auñamendi, San Sebastián, 1965
- LEGARDA, Anselmo: *Lo vizcaíno en la literatura castellana*. Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1953
- LOPEZ-CALO, José: *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Fundación Pedro Barrie de la Maza, Santiago de Compostela, 1993
- LOPEZ CHAVARRI: *Música popular española*. Editorial Labor, Barcelona, 1927
- LOPEZ DE GEREÑO IHOLDI, Gerardo: "Historia de la Federación Vasco-Navarra de Montañismo (1924-1974)", en AYERBE, Enrique (dir.): *Historia del montañismo en Euskalerría*. Etor, Donostia, 1985
- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *El cine en Vizcaya*. CAV, Bilbao, 1977
- LOTI, Pierre: *El País vasco visto por P. Loti*. LGEV (VIII-1974) [1892]
- LOTI, Pierre: *Figuras y cosas que pasaron*. Cervantes, Barcelona, 1924 [1894]
- LUEZ, Philippe: "Aux armes, et caetera... Chansons politiques et sociales dans la rue", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (Cords.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, Paris, 1997
- MANZANO ALONSO, Miguel: *La Jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Alpuerta S.A., Madrid, 1995
- MAÑE Y FLAQUER, Juan: *El oasis. Viaje por Vizcaya al final de su etapa foral*. Librería Villar, Bilbao, 1967 [1876]
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: *Cancionero de Castilla*. Endymión, Madrid, 1997

MARTIN DE RETANA, José María: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. LGEV, Bilbao, 1973

MENDIZABAL, Agustín: *Iparraldeko kantaera zaharra eta intonazioa*. s. edit., Errenteria, 2012

MOGUEL, Juan Antonio: *El doctor Peru Abarca, Catedrático de la lengua Vascongada en la Universidad de Basarte*. Imp. y Lib. Julián de Elizalde, Durango, 1881 [1802 ca]

MONTBEL, Eric & GÈTREAU, Florence (comp.): *Souffler, c'est jouer . Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*. FAMDT, Saint-Juin-de-Milly, 1999

MORALES MUÑOZ, Manuel: "La sociabilidad popular en la Andalucía del s. XIX: Elementos de permanencia y de tradición", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* (nº 15, 1993), p. 384. Traduce a AGULHON, Maurice: *Les Associations au village*. Le Paradou, Actes Sud, 1981

MORAN, GARCIA & CANO: *Cancionero de estudiantes de la tuna: El cantar estudiantil de la edad media al siglo XX*. Universidad de Salamanca, 2003

MOREL BOROTRA, Natalie: "L'opéra basque à Bilbao", en *Bidebarrieta* (III, 1998)

NAGORE FERRER, María: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. ICCMU, Madrid, 2001

NUÑEZ FLORENCIO, Rafael: *Tal como éramos. España hace un siglo*. Espasa, Madrid, 1998

OCAMICA GOTISOLO, Francisco: *La villa de Lekeitio*. DFV, Bilbao, 1966

OLAZARAN DE ESTELLA, P.: *Txistu. Tratado de flauta vasca*. Gráficas Ordorica, Bilbao, 1951

OLMEDA, Federico: *Folk-lore de Castilla. Cancionero popular de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Sevilla, 1903

OLMEDA, Federico: *Pío X y el canto romano*. El monte Carmelo, Burgos, 1904

ORD-HUME, Arthur W.J.G.: *Clockwork Music: An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola from Automaton Lady Virginal Players to Orchestrion*. George Allen & Unwin Edit., 1973

ORUETA, José de: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1952 [1929]

PAPELL, Antonio: *El libro de Vizcaya*. Imp. José Ausín, Iturriza 11, Bilbao, 1936

- PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel: "Los dos ciegos (1855) entremés cómico-lírico de Olona y Barbieri: rumor, noticia, cuento y zarzuela (ATU 1577)", en BRANDENBERGER, Tobías (ed.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. LIT Verlag, Berlín, 2014
- PEILLEN, D.: "Eske pertsuen bilduma", en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* (21, 1975)
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La pelota y los pelotaris*. Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1892
- PEÑA y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*. Alianza, Madrid, 1967 [Selección 1896]
- PEREZ IRACHE, J.: *Curso de 1890-91. Discurso leído por el profesor de piano, órgano, acordeón, canto y armonía del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos en el acto público de la distribución de premios a los alumnos del mismo*. Colegio de Ciegos y Sordomudos, Madrid, 1891
- PORRO FERNANDEZ, Carlos Antonio: "Una dulzaina de los Romano en el Museo provincial de Ávila", en *Revista de Folklore* (202, 1997)
- PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim M.: *La parroquia rural a Catalunya (Segles XVIII-XIX, Bisbat de Girona)*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral, 1990
- RAMOS MARTINEZ, Javier: *El Acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor, San Sebastián, 2008
- REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Edición del autor, Bilbao, 1907
- REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Edición del autor, Bilbao, 1909
- REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Edición del autor, Bilbao, 1921
- REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano. Anuario general de toda la provincia*. CAV, Bilbao, 1930
- RIBETON, Olivier: *Ramiro Arrue 1892-1971: Une Artiste Basque dans les Collections Publiques Francaises*. Musee Basque et J&D Editions, Bayonne, 1991
- RÍOS ALVARO, Koldo: *Lista de Instrumentos de Música Occidentales, anotada desde un punto de vista iconográfico, de Terence Ford, traducida y adaptada al español*. AEDOM, Madrid, 2000
- RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. BBK, Bilbao 1999
- RODRIGUEZ SUSO, Carmen: "De la tradición oral a la escritura musical", en *Prontuario de Musicología*. Clivis, Bilbao, 2002
- RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006.

- ROMERO, Roberto Diego: *La gaita cántabra. Estudio musicológico en el occidente de Cantabria*. Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007
- ROUILLE, Philippe (Coord.): *Musée d'instruments de musique mécanique*. GAAM, Paris, 1987
- RUIZ ARBULO, Isidoro: "La fiesta de Santa Águeda", en *Euskal Erria* (T. XVIII, 1888)
- SADA, Javier M^a: *Goizaldi (XXV Aniversario)*. CAMSS, Donostia, 1974
- SAIZ VALDIVIELSO, Alfonso Carlos (Coord.): *Athletic Club (1898-1998). Crónica de una leyenda*. Everest SA, León, 1998
- SALABERRIA, José María (1873-1940): "Junto a la carretera", en *Alma Vasca*. Rivadeneyra, Madrid, 1920
- SALABERRIA, Miguel: *Órganos de Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao 1992
- SALAÜN, Serge: *El cuplé*. Espasa Calpe, Barcelona, 1990
- SALAZAR, Juan José & SALCEDO, Javier (dirs.): *Recuperación de la memoria colectiva Ludio/Llodio*. Fundación Amalur Fundazioa, Bilbao, 2007
- SANCHEZ ARISTI, Rafael: *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Comares, Granada, 2005
- SANCHEZ EQUIZA, Carlos: "Ideologías , identidades y tradición en la danza tradicional vasca: El caso del auresku" , en *Sukil. Cuadernos de cultura tradicional* (3, 2000)
- SANTACARA, C.: *Navarra 1813: El país que vieron los soldados británicos de Wellington*. Altafaylla, Tafalla, 1998
- SANTAMARIA, Javier: "Juan Aiesta Urkiri", en ARTAL, Alberto, ZUNZUNEGI, Iñaki & ZORRILLA, Iñaki: *La dulzaina en Bizkaia*. BFA/DFB, Bilbao, 1994
- SANTA TERESA, Fray Bartolomé: *Euscal errietako olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpindua*, Hordago, Donostia, 1978 [1816]
- SARDA, Marie-Anne, CHASSAING, Jean-François & GÈTREAU, Florence: *Le vieilleux. Métamorphoses d'une figure d'artiste du XVème au XIXème siècle. Catalogue d'exposition*. Monastère royal de Breu et Fage éditions, Bourg-en-Bresse (Francia), 2008
- SARRIONAINDIA GURTUBAY, Magdalena: *Historia de los balnearios de Bizkaia*. DFB, Bilbao, 1989

- SATRUSTEGI, Jose Maria: "Iparragirre eta Nafarroa", en VVAA.: *Iparragirre*. Euskaltzaindia, Bilbo, 1987
- SCHNEIDER, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, CSIC, Barcelona, 1946
- SERRANO, Susana: "La Peña en la mirada histórica del Bilbao contemporáneo", en ALONSO, E. (Coord.): *Bilbao y sus barrios: una mirada histórica desde la Historia. Auzoz auzo. Bilbao izan*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2009
- SERRANO FATIGATI: "Instrumentos músicos en las miniaturas de los Códices españoles. Siglos X al XIII" (Discurso), en RIVAS MORENO: "La vida intelectual en España. Real Academia de San Fernando: Dos recepciones", en *Nuestro Tiempo* (nº 11, 1901)
- SOROA, Marcelino: "A Loiola, a Loiola", en *La Unión Vascongada?*(1894); citado en <http://www.trikimailua.com>
- SOROA, Marcelino, en *La Unión Vascongada* (27-III-1894)
- THOREAU, Henry David: *Walden*. Edit. Errata Naturae, Madrid, 2013 (1854)
- TORRE, Álvaro de la: *Danzas e instrumentos de la montaña de Huesca*. Edición del autor para los Vº Encuentros Internacionales de Cultura Tradicional, Portugalete, 1989
- TORREALDAY, Joan Mari: *Euskal idazleak, gaur*. Historia social de la lengua y literatura vascas. Jakin, Oñati, 1977
- TRANCHEFORT, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- TRUEBA, Antonio: *Mari Santa. Cuadros de un hogar y sus costumbres*. Edit. A. de Carlos e Hijo, Madrid, 1874
- TURUZETA, Josu: *El Atheltic de Bilbao. Origen de una leyenda o cuando el león era aún un cachorro*. Txertoa, Donostia, 2012
- UNAMUNO, Miguel: *Paz en la guerra*. Lib. Fernando Fe, Madrid, 1897
- URIA, Jorge: *Una historia social del ocio*. Asturias 1898-1914. UGT, Madrid, 1996
- VAL, José Delfín: *Dulzaineros y redoblantes*. Castilla Ediciones, Valladolid, 2002
- VALLE, Julián: *Mi calle*. Edit. Arturo, Bilbao, 1968
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista: "Anotaciones históricas sobre el albugue", en *Revista de Folklore* (4,1981)
- VEITIA, Fausto Antonio & ECHEZARRETA, Ramón: *Noticias históricas de la N. y L. villa de Tavira de Durango*. Asociación Gerediaga de amigos de la Merindad de Durango, Durango, 1967 [1868]

- VELEZ DE MENDIZABAL, José Mari: *Sebero Altube*. CAMSS, San Sebastián, 1979
- VERGARA, Maria Jesús (cord.): *La Sociedad Coral de Bilbao. 100 años de historia*. DFV, Bilbao, 1988
- VEYRIN, Philippe: *Les Basques*. Edit. Arthaud, París, 1947
- VILLAFRANCA BELZUNEGUI, Rosa: *Estella y su música. Julián Romano Ugarte*. Edición del autor?, Estella, 1999
- VILLANUEVA, Carlos (proy. edit.) & Alli: *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y Pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela & Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1988
- VINSON, Julien: *Le folk-lore du pays basque*. Maisonneuve et C^{ie}, París, 1883
- VITORIA ORTIZ, Manuel: "La Gimnasia y los gimnasios en Bizkaia", en *Bidebarrieta* (II, 1997)
- VIZCAINO CASAS, F.: *Contando los cuarenta*. Edición del autor, Madrid, 1971
- VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del santuario de los SS. Antonios de Urkiola*. Imp. Montepío Diocesano, Vitoria, 1932
- VVAA.: *Colegio de ciegos y sordomudos de Vizcaya. Memoria correspondiente al decenio 1909-1919*. Imp. JL Verdes, Deusto, 1919
- VVAA.: *Es Gascons e era musica. Musèu dera Val d'Aran*. Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, Val d'Aran, 1988
- VVAA.: *Iparragirre*. Euskaltzaindia, Bilbo, 1987
- VVAA.: *Revista pintoresca de las provincias Vascongadas por varios literatos de las mismas. Adornada con vistas, paisajes y edificios notables*. Edit. Adolfo Peán y C^{ia}, Bilbao, 1846
- XX.: *Asociación de Alquiladores de Pianos de Manubrio en Cataluña*. Edición de la Asociación, Barcelona, 1932
- XX.: *Catálogo de aparatos marca "Gramófono"*. La Voz de su Amo, Barcelona, 1918
- XX.: *Euskal Herriko Dantza Agerketa*. Ayuntamiento de Basauri, 1998
- XX.: *Grandes festejos organizados por el Ayuntamiento de Baquio para el día 15 de agosto de 1905 festividad de su Excelsa Patrona Ntra. Señora de la Asunción*. Ayuntamiento de Baquio, 1905

XX.: *La Célebre década de Bilbao, o sea, Memoria de los Festejos con que su muy ilustre Ayuntamiento ha procurado obsequiar a SS.MM. los Reyes Nuestros Señores D. Fernando Séptimo y Dña. Josefa Amalia durante su permanencia en esta M.N. y M. L. Villa de regreso para la corte.* Imp. Basozabal, Bilbao, 1828

XX.: "La romería de San Pedro en Izara (Campoo de Suso)", en *Campoo* (2-VII-1896), citado en: DIEGO ROMERO, Roberto: *La Gaita cántabra: Estudio etnomusicológico en el occidente de Cantabria.* Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007

XX.: *Musique-Adresses 1919-1920.* Auguste Bosc, París, 1919

XX.: *Programa de Fiestas conmemorativas de la liberación de Bilbao.* Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1939

XX.: *Teoría del juego de la pelota.* Tipografía de los Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1893

ZOZAYA, María: *Identidades en juego: Formas de representación social del poder de la élite en un espacio de sociabilidad masculino 1836-1936.* Siglo XXI España Editores, Madrid, 2016

ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco.* BFA, Bilbao, 1985

Capítulo III

AGIRRE BADIOLA, Domingo: "Itxaromendi", en *Garoa.* Arantzazuko Frantziskotar Argitaldaria, San Sebastián, 1912

ALEGRIA, Julián: *Carnavalescas bilbaínas.* CAV, Bilbao, 1985

ALGORA AGUILAR, Esteban: "El Acordeón en la España del s. XIX", en *Música y Educación* (46, 2001),

ANSOLA, Txomin: "El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una Aproximación", en *Bidebarrieta* (III, 1898)

ARANA MARTIJA, J.A: "La edición musical en Bilbao", en *Bidebarrieta* (III-1998)

ARANBURU URTASUN, Mikel: *Ttunttuneros de iruña.* Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1993

ARANZADI, Telésforo: "Problemas de etnografía de los vascos", en *RIEV* (I, 1907)

ARMENDARIZ, Rosa, IRIGARAY, Susana & MATEO, María: "La colección musical de Gregorio Iribas Yeregui en los fondos del Museo Etnológico de Navarra Julio Caro Baroja", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (nº 77, 2002)

ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón bilbaíno.* Minotauro, Madrid, 1960 [1896]

ARRIAGA, Emiliano: *Chimberiana.* Edición del autor, Bibao, 1918.

- ARTAZA, Cesareo: *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico comercial*. Imp. J M^a Vivancos, Bilbao, 1896
- AZKUE ABERASTURI, Resurrección M^a: *Cancionero Popular Vasco*. LGEV, Zalla, 1968 [1919]
- BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: Del Romanticismo a la Belle Epoque*. Café Baque, Bilbao, 1995
- BAGÜES, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aranzazu*. CAPG, San Sebastián, 1979
- BAINES, Anthony: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus, Madrid, 1988 [1961]
- BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el Acordeón de un teclado de 8, 10 y 12 teclas, sin necesidad de maestro*. Dotesio, Bilbao, 1892
- BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Método de acordeón por cifra*. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid, ca. 1914
- BAROJA, Pío: "Elogio sentimental del Acordeón", en *Paradox Rey*. Sucesores Hernando, Madrid, 1906
- BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986
- BERGUICES, PEREZ URRAZA & ABASOLO "TILIÑO": *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988
- BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990
- BILBAO SALSIDUA, Mikel: "Discos Regal. Aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España (1923-1935)", en *Musiker* (20, 2013)
- BILLARD, François & ROUSSIN, Didier: *Histoires de l'Accordeón*. Climats-I.N.A., 1991
- BOFARULL RODRIGUEZ, Salvador: *Anuario musical de España*, Boileau, Barcelona, 1930
- BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales. Colecciones españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, (T. 1) 1999 y (T. 2) 2001
- BORDES, Charles: "La musique populaire basque", en VVAA.: *La Tradition au Pays Basque*. Aux bureaux de la tradition Nationale, Paris, 1899
- BURKE, Peter: *Formas de hacer Historia*. Alianza Universidad, Madrid, 1993

- CASTRO, Félix: "*Dúas referencias sobre o acordeón na Galiza do século XIX no xornal O Tío Marcos da Portela e a súa contextualización no ámbito da evolución do instrumento en Europa*", en *Murgía* (4, 2003)
- CICCO, Ana María del Valle: "Aspectos histórico-geográficos de la emigración italiana", en *Contribuciones Científicas GAEA* (23, 2011)
- COLL MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya*. Edición del autor, Imp. El Nervión, Bilbao, 1892
- CUISENIER, Jean: *L'instrument de musique populaire: usages et symboles, Reunión des musées nationaux*. Paris, 1980
- DEFRANCE, Yves: "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordeon", en *Etnologie française* (XIV, 1984)
- DIAZ PEÑALBA, Tomás: *Legado musical de Julián Romano*. Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1989
- ECHAVE, Alfredo "El de Iturribide": *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920
- ECHEGARAY, Bonifacio: *Cuadros*. Fermín Herrán, Bilbao, 1900
- FONTAN & LARRAÑAGA: *El libro de Bilbao y sus cercanías*. El Porvenir Vascongado, Bilbao, 1893
- FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco*. Turner, Madrid, 1975
- GARCIA, Román: *Basauri, mi pueblo*. Ayuntamiento de Basauri, Basauri, 1993
- GARCI-ARCELUS, Félix: *Cuentos de Klin-klón nº 5*. Tipografía del Nervión, Bilbao, 1918
- GARCIA DE CORTAZAR, Fernando, & MONTERO, Manuel: *Historia contemporánea del País Vasco*. Txertoa, San Sebastián, 1984
- GIANNATASIO, Francesco: *L'Organello: Uno strumento musicale contadin dell'era industriale*. Bulzoni, Roma, 1979
- GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS": *Pasavolantes*. Delmas, Bilbao, 1883. Se ha consultado la reedición GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS": *Recuerdos leyendas y tradiciones del País Vasco*. Editorial Amigos del libro vasco, Echevarri, 1984.
- GOICOECHEA ETXEBARRIA, Sabino "ARGOS": *Últimos pasavolantes (Retratos sin retoque)*. El Nervión, Bilbao, 1895

- GONSALVEZ LARA, C.J.: *La edición musical española hasta 1936: Guía para la datación de partituras*. Asociación española de Documentación musical, Madrid, 1995.
- GOZATEGI, Asier, CUEVAS, Ritxar & MARTINEZ DE GEREÑU, Oscar: *Soinu txikirako ariketak*. Gazteizko Trikitixa Eskola, Gasteiz, 1994
- GUERRA, Juan Carlos: "La romería de San Antonio", en *Euskal Erria* (20, 1889)
- HARANA, Mielangel, TAPIA, Joseba & BERGUICES, Aingeru: *Gelatxo*. Haritz Euskal Dantzari Taldea, EHTE & Ongarri, Donostia, 1998
- HERNANDEZ, Miguel: "El niño yuntero" (1937).
- HERELLE, G.: "Les Mascarades souletines", en *RIEV* (XIV, 1923)
- HERMOSA, Gorka: *El acordeón en Cantabria*. Fundación Botín, Cantabria, 2012
- HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1971
- HOWARTH, James: "Los instrumentos de lengüeta libre", en BAINES, Anthony: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus, Madrid, 1988 [1961],
- IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III-2014)
- IRUÑEKO GAITEROAK: *Julián Romano Ugarte. Aproximación a su vida y obra musical*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990
- ITURRALDE GARAI, Jesús: *Anecdotario de Durango*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 2001
- JIMENO GIL, Julio: *250 Acordeonistas de Castilla-La Mancha*. Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha, Madrid, 2010
- JUAN I NEBOT, M. Antonia, "Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs", en *Nassarre* (14/1, 1998)
- LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Edición del autor, Bilbao, 1990
- LASUEN, Balentin: *Crónica de las Fiestas Euskaras*. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao 1986
- LECUONA, Manuel: "La poesía popular vasca", en *Vº Congreso de Estudios Vascos*, Eusko Ikaskuntza, Bergara, 1930

- LOTI, Pierre: *El País vasco visto por P. Loti*. LGEV (VIII-1974) [1892]
- LOTI, Pierre: *Figuras y cosas que pasaron*. Cervantes, Barcelona, 1924 [1894]
- MACHADO, Antonio: "Guitarra del mesón", en *Soledades, Galerías. Otros poemas*. Gregorio Pueyo, Madrid, 1907
- MARIMON I BUSQUE, Fransec: *Métode d'acordió diatònic*. Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1987
- MARTI, Josep: *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996
- MARTINEZ DE GERENÚ, Oscar: *Infernuko Hauspoa*. S. e., Gazteiz, 1988
- MONICHON Pierre: *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, París, 1971
- MONICHON Pierre: *L'Accordéon*. Van De Velde, París, 1985
- MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Establ. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916
- NABARRA ORDOÑO, Andreu: *José María Salaverria: escritor y periodista*. Tesis Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010
- ORUETA, José de: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1952 [1929]
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894
- RAMOS MARTINEZ, Javier: "El Acordeón: origen y evolución", en *Revista de Folklore* (173, 1995)
- RAMOS MARTINEZ, Javier: *El Acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor, San Sebastián, 2008
- REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Vivanco y Cía., Bilbao 1899
- REPARAZ OLAGÜE, Valentín: *Vizcaya en la mano*, Imp. Ugalde, Bilbao, 1921
- REPARAZ, Valentín: *Vizcaya y Guipúzcoa en la mano*. Viuda e hijos de Hernández, Bilbao 1924
- RÍOS ALVARO, Koldo: *Lista de Instrumentos de Música Occidentales, anotada desde un punto de vista iconográfico, de Terence Ford, traducida y adaptada al español*. AEDOM, Madrid, 2000
- ROMERO, Roberto Diego: *La gaita cántabra. Estudio musicológico en el occidente de Cantabria*. Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007
- ROTH, Ernst: *L'accordéon schwyois, un instrument suisse de musique populaire. Adaptation française par A.O, Clerc et Georges Dussuet*. Aarau, AT Verlag, 1979

ROURE, José: "Lo que se salva", en *La Vasconia* (98, 20-VI-1896)

RUIZ DE LA PEÑA, Francisco: "La romería de San Ignacio en Algorta", *N.B.* (12-VIII-1892).

RUZAFRA, Rafael: "Las romerías en Vizcaya en la segunda mitad del siglo XIX: contrastes y cambio social", en CASTELLS, Luis (ed.): *El rumor de lo cotidiano*. UPV, Bilbao, 1999

SACHS, Curt: *Historia universal de los instrumentos musicales*. Centurión, Buenos Aires, 1947

SALABERRIA, José María: "Junto a la carretera", en *Alma Vasca*. Rivadeneyra, Madrid, 1920

SANCHEZ EKIZA, Carlos: "Dos polémicas sobre música tradicional en la Navarra de principios de siglo", en *Txistulari* (168, 1996)

TRUFFAUT, Thierry: "Les instruments de musique utilisés dans la Labourd á travers les textes anciens et l'iconographie", en Cuadernos de Etnografía y Etnología de Navarra (nº 52, 1988)
VVAA.: *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio*. Fundación Amalur, Llodio, 2007

VVAA.: *Vº Congreso de estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Bergara, 1930

VILLAFRANCA BELZUNEGUI, Rosa: *Estella y su música. Julián Romano Ugarte*. Edición del autor?, Estella, 1999

XX.: *Catálogo de comerciantes e industriales de Vizcaya*. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, Bilbao, 1929

XX.: *Catálogo general de las obras musicales publicadas por la Casa Dotesio, Catálogo nº 4 correspondiente a la Música Instrumental*. Casa Dotesio, Imp. Ducazcal, Madrid, 1910

XX.: *Crónica del primer Congreso Eucarístico de Vizcaya (14-21 Mayo de 1944)*. S.e., Vitoria, 1946

ZUAZO & CIA.: *Anuario de la Industria y Comercio de Vizcaya*. Edición del autor, Bilbao, 1920

Capítulo IV

A. [AZKUE?]: "Itsu soñulariak eta ostantzekoak", en *Euskaltzale* (11-V-1899)

AGUIRRE, Adolfo: *Excursiones y recuerdos*. Imp. Delmas, Bilbao, 1871

AGUIRRE BADIOLA, Domingo: "Itxaromendi", en *Garoa*. Arantzatzuko Frantziskotar Argitalaria, Donostia, 1996 [1912]

- AGUIRREAZKUENAGA, Joseba: "Génesis de la sociabilidad urbana en el Bilbao de 1800-1876", en *Bidebarrieta* (II, 1997)
- AGIRREAZKUENAGA, Joseba & SERRANO, Susana: *Bilbao desde sus alcaldes*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2002
- ALEGRIA, Julián & ORUE, Juan: *Humorada Chimberiana*. Ordorika, Bilbao, (Ts. I, II y III) 1936, (Ts. IV y V) 1937
- ALEGRIA, Julián: *Humorada chimberiana: Semblanzas de tipos populares*. Grafor, Bilbao, 1972 [1955]
- ALZOLA MINONDO, Pablo: Monografía de los caminos y ferrocarriles de Vizcaya. DFV, Bilbao, 1898
- ALZUA, Luis: *Postales antiguas de San Sebastián*. Gráficas Semi, San Sebastián, 1998
- ANSOLA, Txomin: "El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una Aproximación", en *Bidebarrieta* (III, 1898)
- ARANA MARTIJA, José Antonio: *Música Vasca*. CAV, Bilbao, 1987
- ARANA MARTIJA, J.A: "La edición musical en Bilbao", en *Bidebarrieta* (III-1998)
- ARANAZ CASTELLANOS, Manuel: *Cuadros Bilbaínos*. El Tilo, Bilbao, 1996 [1904-1924]
- ARANAZ CASTELLANOS, Manuel: *Cuadros Vascos*. Biblioteca vascongada Villar, Bilbao, 1969 [1904-1924]
- ARISTEGUI, Jesús: *Valor higiénico de las aguas potables*. Imp. Librería de Manuel Fuentes, Bilbao, 1916
- ARRIAGA, Emiliano: *Vuelos cortos de un chimbo*. El Tilo, Bilbao, 1994
- ARRIAGA, Emiliano: *Lexicón bilbaíno*. Minotauro, Madrid, 1960 [1896]
- ARTAZA, Cesáreo: *El libro de Bilbao y sus cercanías. Guía artístico comercial*. Vivanco, Bilbao, 1896
- ASTIAZARAN ACHABAL, Maia: "Una propuesta de Alejo Miranda para habilitar el comercio de Bilbao en Abando", en *Bidebarrieta* (II, 1997)
- AZURMENDI GARRAMIOLA, Jesús M^a: *Bilbao y sus fontones*. Edición del autor, Bilbao, 2011
- BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: Del Romanticismo a la Belle Epoque*. Café Baque, Bilbao, 1995

- BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: Del Gobierno de la República a la Dictadura de la televisión*. Café Baque, Bilbao, 1998
- BACIGALUPE, Carlos: *Cafés parlantes de Bilbao: De lo que no se dijo y había que decir*. Café Baque, Bilbao, 1998
- BAERTEL, Daniel: ["Sermón de 1886"], extractado de IBAN, Amagoia: "*Grafía askorik gabeko historia apur bat*", en VVAA: *Inpernuko poza: Trikitixaren jardunaldiak*. Euskal Herriko Trikitilarien Elkarte, Zarutz, 2003
- BAROJA, Pío: *La busca*. Lib. Fernando Fé, Madrid, 1904
- BASAS FERNANDEZ, Manuel: *Economía y Sociedad bilbaínas en torno al Sitio de 1874*. Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao 1978
- BASAS, Manuel, BACIGALUPE, Carlos & CHAPA, Alvaro: *Vida y milagros del Teatro Arriaga*. Laga, Bilbao, 1995
- BENGOA, Gabriel de: "Variedades. Una romería en Vizcaya", en *La Época* (17-VII-1858).
- BERGUICES, Aingeru: *Dos siglos de música culta y tradicional en el duranguesado 1800-1986*. Edición del autor, Durango, 1986
- BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990
- BERGUICES, Aingeru: *Notas sobre Acordeón. Trabajo de campo por Bizkaia*. Sin publicar, Bilbao, 1992
- BERGUICES JAUSORO, Aingeru: *El acordeón en Arratia: Introducción, expansión y desarrollo hasta 1936*. Suficiencia investigadora UPV, Bilbao, 2007
- BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012)
- BILBAO, Jon: *Eusko Bibliografía*. Auñamendi, San Sebastián, 1970, T. III
- BILBAO SALSIDUA, Mikel: "Discos Regal. Aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España (1923-1935)", en *Musiker* (20, 2013), pp. 143-166.
- BLASCO, Rogelio: "Historia de la canción moderna en el Bilbao Metropolitano", en *Bidebarrieta* (III, 1998)
- BOFARULL RODRIGUEZ, Salvador: *Anuario Musical de España 1º Año*. Boileau, Barcelona, 1930
- BRAMSEN, Jhon: "Remarks of the North Spain (1822)", en URQUIJO, Julio: "Bilbao visto por dos extranjeros", en *RIEV* (T XIV, 1923)
- BUERBA ARENA, María: *Bilbao. Visión plástica y documental: Siglo XX - Usos y costumbres*. Edición del autor, Bilbao, 1997

- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad, Madrid, 1991
- BUSTINZA, Ramón: *Guía de Bilbao y de Vizcaya*. Imp. Casa de Misericordia, Bilbao, 1903
- CAPMANY, Aurelio: *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y dónde bailaban los barceloneses el siglo XIX*. Librería Milla, Barcelona, 1947
- CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Sarpe, Madrid, 1985
- CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Círculo de lectores, Barcelona, 1988 [1969]
- CARO BAROJA, Julio: *Historia de los molinos de viento, ruedas hidráulicas y norias*. IDAE, Madrid, 1995
- CAVA MESA, Begoña: *Historia del tranvía urbano en la villa de Bilbao (1884-1954)*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990
- CAVA MESA, María Jesús, "Vida cotidiana en el Bilbao de 1860-1890: Los años cruciales" en VVAA.: *Pedro Telésforo de Errazquin, Bilbao 1860 - 1895*. Museo arqueológico, etnográfico e histórico vasco, Bilbao, 2000
- CICCO, Ana María del Valle: "Aspectos histórico-geográficos de la emigración italiana", en *Contribuciones Científicas GAEA* (23, 2011)
- COLL MAIGNAN, Enrique: *Guía de Vizcaya*. Edición del autor, Imp. El Nervión, Bilbao, 1892
- DE LA CAVADA MENDEZ DE VIGO, Agustín: *Guía de Bilbao para 1882*. Delmás, Bilbao, 1882
- DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmás, Bilbao, 1864
- DEMANGE, Christian: *Le Dos de Mayo. Mythe et fête nationale. Contribution à l'étude de la symbolique nationale en Espagne (1808-1936)*, 2 vols. Université de Paris-Sorbonne/Paris IV, París, XII-1997
- DIEZ, Nieves: "Crónica de cien años: 1880-1980", en *Cuadernos de Historia de Durango* (1981)
- ECHAVE, Alfredo "El de Iturribide": *El Bilbao del maestro Valle, visto desde La Coral (Cuadros de la vida bilbaína)*. Edit. Vasca, Bilbao, 1920

- ECHEVARRIA, Julián "Camarón": *Bilbao pintoresco, recopilación de charlas radiadas desde la emisora Radio España de Bilbao*. Edición del autor, Bilbao, 1953
- ECHEVARRIA, Julián "Camarón": *Cancionero Bilbaíno*. CAM, Bilbao, 1973
- ECHEVARRIA BURGUI, Ireneo: *Nuevo Método de Acordeón*. Antonio Romero Andía, Zaragoza, 1878
- ELORZA ARRIETA, Germán: *Nuestro Bilbao de antaño*. Laiz S.A., Bilbao, 1981
- ENRIQUEZ, Javier & SESMERO, Enriqueta: "El kiosco del Arenal", en RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006
- ENRIQUEZ, José Carlos: "La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos", en *Bidebarrieta* (III, 1998)
- ESNARRIZAGA, Fermín: "Ráfagas", en BUERVA ARENA: (1997)
- FESTA CAMPANILE, Pasqual: *El ladrón*. Luis de Caralt, Barcelona, 1985.
- FISCHER, Christian August: "Descripción de Bilbao en el verano de 1797", en *Estudios Vizcaínos* (7-8, 1973), citado por IRIGOIEN, Iñaki: "El Auresku en Bilbao", en *Bidebarrieta* (1, 1996)
- FUSI, Juan Pablo: *Política obrera en el País Vasco*. Turner, Madrid, 1975
- GALLARDO LAUREDA, Antonio: *Banda Municipal de Música de Barakaldo*. Librería San Antonio, Barakaldo, 2000
- GARCIA MERINO, Luis Vicente: *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*. HAEE/IVAP, Oñati, 1987
- GIESE, W.: "Bailes tradicionales de origen anticristiano entre los vascos de hoy", en *RIEV* (T XVII, 1926)
- GOICOECHEA ECHEBARRIA, Sabino "Argos": *Pasavolantes*. Delmás, Bilbao, 1883
- GOICOECHEA ECHEBARRIA, Sabino "Argos": *Otros Pasavolantes*. Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1889
- GOICOECHEA ECHEBARRIA, Sabino "Argos": *Últimos pasavolantes (Retratos sin retoque)*. El Nervión, Bilbao, 1895
- GOMEZ TEJEDOR, Jacinto: *Remembranzas de un viejo bilbaíno*. BBK, Bilbao, 1993
- GONZALEZ GARCIA, Sonia: "La prostitución en Bilbao. Último tercio del s. XIX y primeros decenios del XX", en *Vasconia* (35, 2006)

- GONZALEZ OREJAS, Rafael: *San Vicente Mártir de Abando*. CAV, Bilbao, 1977
- GONZALEZ PORTILLA, Manuel (dir.): *Bilbao en la Formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*. Fundación BBV, Bilbao, 1995
- GORTAZAR, Juan Carlos: *Bilbao a mediados del s. XIX según un epistolario de la época*. Imp. Biblioteca Amigos del País, Bilbao, 1920
- GUERRA, Juan Carlos: "La romería de San Antonio", en *Euskal-Erria* (T 20, 1889)
- GUIARD, Teófilo: "La Villa de Bilbao", en ECHEGARAY, Carmelo: *Geografía general del País Vasco-Navarro. Provincia de Vizcaya*. Alberto Martín, Barcelona, 1921
- GUIARD LARRAURI, Teófilo: *Compendio e Índices de la Historia de Bilbao*. CAMB, Bilbao, 1978 [1905-1912]
- H.: "Las Fiestas Euskaras de Durango", en *Revista de Vizcaya* (18,1886)
- HERMOSA, Gorka: *El acordeón en Cantabria*. Fundación Botín, Cantabria, 2012
- <http://www.elblogdecésarestornés> Consultado 15-VII-2015
- HOMOBONO MARTINEZ, José Ignacio: "Participación del vecindario de Bilbao en festividades supralocales. Casuística del Baracaldo contemporáneo (1858-1914)", en *Bidebarrieta* (13, 2003)
- HORMAECHE, Francisco: *Origen de los vizcaínos*. Amigos del Libro Vasco, Echebarri, 1985-87 [1852]
- <http://www.comerciosdonostiarras.com> Consultado 15-VII-2015
- HUMBOLDT, G.: "Diario del viaje vasco (1801)", en *RIEV* (T. XIII, 1922)
- HUMBOLDT, G.: "Diario del viaje vasco (1801)", en *RIEV* (T. XIV, 1923)
- IRIGOIEN, Iñaki: "Tamborileros en Bilbao durante el siglo XIX", en *Txistulari* (239, III-2014)
- ITURRIZA ZABALA, Juan Ramón: *Historia General de Vizcaya comprobada con autoridades y copias de escrituras y privilegios fehacientes*. Imp. Vda. e Hijos de Subirana, Barcelona, 1884 (1785)
- ITURRIZA Y ZABALA, J.R.: *Historia de Vizcaya general de todo el Señorío... desde su fundación...y ampliada hasta nuestros días por Manuel de Azcarraga y Régil*. Imp. Cipriano Lucena, Bilbao, 1885

- JAUSORO, Casimiro: *Los Carnavales en Bilbao*. Imp. Carlos Frontaura, Madrid, 1870
- JEREMIAS DE LAS SAGRADAS ESPINAS C.P.: *¿Grave inmoralidad del baile agarrado? Estudio teológico*. La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1949
- KORTADI, Edorta: "Horizontes emblemáticos", en *Mundaiz* (50, 2012)
- K-TOÑO FRADE: *Recuerdos Bocheros*. CAV, Bilbao, 1976
- K-TOÑO FRADE: *El piar de un chimbo*. CAV, Bilbao, 1980
- K-TOÑO FRADE: *Ensaladilla bilbaína de tipos populares*. CAV, Bilbao, 1985
- K-TOÑO FRADE: *Crónicas de un bilbaíno (El piar de un chimbo)*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990
- K-TOÑO FRADE: "El piar de un chimbo: Origen del baile y quiosco de La Casilla", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (14-I-1990)
- LABAJO VALDES, Joaquina: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: Valladolid 1890-1923*. Valladolid, 1987
- LARRAÑAGA, Luis: *El libro de Bilbao y sus cercanías*. Imp. Antonio Apellániz, Bilbao, 1895
- LARRINAGA ZUGADI, Josu: "La encrucijada cultural de una anteiglesia: Deusto", en *Jentilbaratz* (2007)
- M. [MANTEROLA?]: "Croquis vascongados", en *Euskal-Erria* (T.V, 1882)
- MAÑE Y FLAQUER, Juan: *El Oasis: Viaje por Vizcaya al final de su etapa foral*. Librería Villar, Bilbao, 1967 [1876]
- MARTI, Josep: *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996
- MAZAS, Diego: *La Sociedad de Bilbao en 1887*. Imp. Emeterio Verdes, 1918
- MONICHON, Pierre: *L'Accordeon*. Presses Universitaires de France, Paris, 1971
- MONTERO, Manuel: "Modernización económica y desarrollo empresarial en Vizcaya 1890-1905", en *Ekonomiaz* (nº 9-10, IV-1987 / I-1988)
- MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Establ. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916

- MUSSAT, Marie-Claire: "Le kiosque à musique: Un lie stratégique", en GÉTREAU, Florence & COLARDELLE, Michel (Cords.): *Musiciens des rues de Paris*. ATP, Paris, 1997
- NASH, M.: "La reforma sexual en el anarquismo español", en HOFFMAN, B., JAON I TOUS, P. & TIEZ, M. (Eds.): *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Iberoamericana, Madrid, 1995
- NOVO LOPEZ, Pedro: "Agua potable a domicilio. ¿Una innovación? Los Municipios de la Ría del Nervión en la transición de los siglos XIX al XX", en *Scripta Nova* (69, 2000)
- OLAZARAN, Juan: *En las fiestas de San Antonio*. Edición del autor, Durango, 1983
- ORTIZ, Manuel: "La Gimnasia y los gimnasios en Bizkaia", en *Bidebarrieta* (II, 1997)
- ORUE MATA, Juan: *Canciones populares bilbaínas*. Carmona, Madrid, 1975
- ORUETA, José de: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1952 [1929]
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Torres Oriol, Barcelona, 1894
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La pelota y los pelotaris*. Imp. José M. Ducazcal, Madrid, 1892
- RAMOS MARTINEZ, Javier: *Zumarragako trikitixa eta bere ingurua (1920-2004)*. Zumarragako Udala, Zumarraga, 2004
- RAMOS MARTINEZ, Javier: *El Acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor, San Sebastián, 2009
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Diccionario esencial de la lengua española*. Espasa SA., Madrid, 2006
- REPARAZ, Valentín: *Vizcaya en la mano*. Vivanco y Cía., Bilbao 1899
- REPARAZ, Valentín: *Guía de Vizcaya*. Vivanco y Cía ¿?, Bilbao, 1903
- RODA, Damián: "Alma y paisaje de Bilbao", en CALVO FERNANDEZ, Luis (ed.): *Bilbao*. Exclusivas Triunfo & C.A.M.B., Bilbao, 1954
- RODRIGEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. BBK, Bilbao, 1999
- RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2006.

- SAGASETA TABERNA, Miguel Ángel: *Órganos de Navarra*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1985
- SANTA TERESA, Fray Bartolomé de: *Euscal errijetako olgueeta ta dantzen neurrizco-gatz-ozpindua*. Hordago, Donostia, 1978 [1816]
- SERRANO, Susana: "Felipe Alonso de Celada el Alcalde de Bilbao en el cambio de siglo (1897-1901)", en *Bidebarrieta* (IV, 1999)
- SERRANO, Susana: "Alonso de Celada Las Carreras, Felipe" en VVAA.: *Diccionario biográfico de los Parlamentarios de Vasconia, 1876-1939*. Parlamento Vasco, Vitoria Gazteiz, 2007
- SERRANO, Susana: "Olabeaga, cultura y patrimonio en una ciudad protoindustrial", en ALONSO, E. (Coord.): *Bilbao y sus barrios: una mirada histórica desde la Historia. Auzoz auzo. Bilbao izan*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 2009
- TRUEBA, Antonio: "El árbol de Arbieta", en *La Ilustración española y Americana* (27, 22-VII-1880)
- VALLE, Julián: *Mi calle*. Librería Arturo, Bilbao, 1968 [1922]
- VERA FAJARDO, J.: *La romería de San Antonio de Urquiola. Cuadro de costumbres vascongadas. Primer premio en los Juegos Florales del Ateneo de Vitoria*. Imp. Provincial, Vitoria, 1899
- VILARIÑO, Remigio S.J.: *Caminos de vida. El baile: la plaga de la deshonestidad*. El mensajero del corazón de Jesús, Bilbao, 1926
- VILLABASO, Camilo: *Ordenanzas Municipales de Bilbao*. Imp. J. Delmás, Bilbao, 1873
- VILLAR, Félix: *Recuerdos del Bocho*. Internacional Publishing Projects S.A., Las Arenas, 1984
- VITORIA ORTIZ, Manuel: "La Gimnasia y los gimnasios en Bizkaia", en *Bidebarrieta* (II, 1997)
- VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del multisecular Santuario de los Santos Antonios de Urquiola*. Montepío Diocesano, Vitoria, 1932
- VVAA.: *Homenaje a K-Toño Frade*. BBK, 1993, Bilbao.
- VVAA.: *Pedro Telésforo de Errazquin, Bilbao 1860 - 1895*. Museo arqueológico, etnográfico e histórico vasco, Bilbao, 2000
- XX.: *Catálogo de comerciantes e industriales de Vizcaya*. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, Bilbao, 1925

- XX.: "Chimberiana" de Emilio Arriaga", en *Euskalerrriaren alde* (TVIII, 1918)
- XX.: *Guía oficial de San Sebastián y de la Provincia de Guipúzcoa*. Sindicato de Iniciativa y Fomento, Imp. Vda. de Luis Tasso, Barcelona, 1926
- XX.: *Mungia. Herri baten aldiuneak*. Edit. Iparraguirre SA, Bilbao, 2007
- XX.: "Noticias varias", en *Crónica de la Música* (7-VIII-1879)
- XX.: "Romería de N^a S^a Begoña en Bilbao", en *Irurac Bat* (15-VIII-1857)
- XX. [DOCHAO, Luis?]: *Una visita a la Villa de Bilbao*. Tipografía Viuda de Delmas, Bilbao, 1895

Capítulo V

- ABASOLO "TILIÑO", José Javier: "*San Migelak*" *Iurreta*, (Programas de fiestas, 1974-1999). Iurretako Jai Batzordea, Iurreta, 1974 – 1999
- AGIRRE BADIOLA, Domingo: *Garoa*. Arantzazuko Frantziskotar argitaldaria, San Sebastián, 1996 [1912]
- AGUIRRE FRANCO, Rafael: *Trikitixa*. Martín Musika Etxea, Billabona, 1992
- AIKO & BERGUICES, Aingeru: *Fasioren Mendea. Bonifazio Arandia Uriarte (Igorre, 1909-1987)*. Aiko/Igorreko Udala/DFB, Igorre, 2010
- ALBERRO GOIKOETXEA, Luzia: *Areatzako Euskal Jaialdiak*. 1897, Sabino Arana Fundazioa, Bilbao, 1998
- ALGORA AGUILAR, Esteban: "El Acordeón en la España del s. XIX", en *Música y Educación* (46, 2001)
- ANDRA MARI EUSKO DANTZARI TALDEA: *Erotismoa euskal dantzan. Bizkaiko Jotea eta porruak. Arratia, Dima eta Zeberioako erara ohiko trasmisioko azken testigantza*, Edición del autor, Galdakao, 2010, DVD.
- ARANA MARTIJA, José Antonio: "La edición musical en Vizcaya", en *Bidebarrieta* (3,1998)
- ARENAZA URRUTIA, José María: *Anselmo Guinea (1854-1906): un pintor para la modernidad*. BBK, Bilbao
- ARIZNABARRETA, Abel, & ARRIZABALAGA, Juan María: "Oles kantak: Santa Ageda bezpera Zeberion", en *Kobie* (2, 1985/7)

- ARIZNABARRETA, Abel: "*Dimako elizatearen barrutiko auzuneak, kofradiak eta ermitak*", en JIMENO ARANGUREN R, & HOMOBONO MARTINEZ, J.I (Coord.): "Fiestas Rituales e identidades", en *Zainak* (26, 2004)
- ARREGI, G.: "Función de la Cofradía en el Municipio de Zeanuri", en *Etniker*, (2,1976)
- ARTAL, Alberto, ZUNZUNEGI, Iñaki & ZORRILLA, Iñaki: *La dulzaina en Bizkaia*. DFB/BFA, Bilbao, 1994
- ATXOTEGI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*. EHESS, Paris, 1975
- AZKUE, Resurrección María: *Cancionero popular vasco*. LGEV, Bilbao, 1968 [1919]
- AZKUE, Resurrección María: *Euskalerrriaren Yakintza*. Espasa- Calpe, Madrid, 1987 [1935-1947]
- BAGÜES, Jon: "Las orquestas populares en Euskal Herria", en *Cuadernos de sección. Folklore* (1, 1981)
- BALEZTENA, Dolores & ASTIZ, Miguel Angel: *Romerías Navarras*. Edición del autor, Pamplona, 1944
- BAQUERO LEZAUN, Manuel: *Método de acordeón por cifra*. Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), Madrid, s.a. (1915 ca.)
- BELTRAN, Juan Mari: *Soinutresnak euskal herri musikan*. Orain SA, Donostia, 1996.
- BELTRAN ARGIÑENA, Juan Mari: *Dultzaina Gipuzkoan: 1959. hamarkadan arte*. Herri Musikaren Txokoa& Erviti Argitaletxea, Donostia, 2004
- BENGOA ZUBIZARRETA, José Luis: *Nuestros instrumentos musicales*. Caja Ahorros Vizcaína, Bilbao 1975
- BERGUICES, PEREZ URRAZA & ABASOLO "TILIÑO": *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988
- BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990
- BILBAO FULLAONDO, Josu: *Felipe Manterola: Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003
- CARO BAROJA, Julio: *Los pueblos del Norte*. Txertoa, Donostia, 1973 [1943]
- CARO BAROJA, Julio: *De la vida rural vasca*. Txertoa, San Sebastián, 1974 [1944]

DE PABLO, Santiago: *Trabajo, diversión y vida cotidiana. El País Vasco en los años treinta*. Papeles de Zabalanda, Vitoria, 1995

DIAZ MANCISIDOR, Alberto: *Historia de Radio Bilbao*. Banco Bilbao, Bilbao, 1983

DONOSTIA, P. José Antonio de: *Historia de las danzas de Guipúzcoa con sus melodías antiguas y con sus versos. Instrumentos musicales del País Vasco*. Itxaropena, Zarautz, 1956.

DUEÑAS, Emilio Xabier (ed. lit.): "*Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak. Basauri, 2008*", en *Lankidetzan* (51, 2008)

ECHEVARRIA GOIRI, José Luis: *Bizkaiko Dantzak*. La Editorial Vizcaína, Bilbao, 1969

ETXEBARRIA AYESTA, Juan Manuel: *Zeberrioko kantanak*. Sendoa, Estella (Nafarroa), 1999

ETXEBARRIA AYESTA, Juan Manuel: "Zeberrioko Kampai-Hotsak: bizikeratik mitora", en VVAA.: *Elorria: Antón Artiñano 1945-2000: Amets ederren erromes*. Bilbao, 2001

ETXEBARRIA MIRONES, Jesús y Txomin: *Tradiciones y costumbres de las Encartaciones*. Edición del autor, Bilbao, 1997

GALLOP, Rodney: *Los vascos*. Castilla, Madrid, 1948, [1930]

GARITAONAINDIA, Carmelo: *La radio en España 1923- 1939*. Servicio editorial de la UPV, Bilbao, 1988

GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan: *El Carnaval en Alava*. Haranburu, San Sebastián, 1982

GIESE, W, "Bailes tradicionales de origen antecristiano entre los vascos de hoy", en *RIEV* (T XVII, 1926)

GOJENOLA, Manu: *Albokaren alde batzuk*. Herri Musikaren Txokoa, Oiartzun, 2004

GOJENOLA ONAINDIA, Manu & BELTRAN ARGIÑENA, Juan Mari: *Eugenio Etxebarria albokaria*. HM Zaleak- Herri Musikaren Txolkoa, Oiartzun, 2009

GOROSTIAGA, Eulogio: "Cantares populares recogidos en Zeanuri", en *Anuario de Eusko Folklore* (10, 1930)

GUERRA, Juan Carlos de: "La romería de San Antonio", en *Euskal-Erria* (T. 20, 1889)

- GUTIERREZ BILBAO, J.: *Historia de Munguía*. Tipografía bilbaína, Bilbao, 1933
- HARANA, Mielanjel, TAPIA, Joseba & BERGUICES, Aingeru: *Gelatxo*. Elgoibarko Udaletxea, Elgoibar, 1990
- HOHNER: *Catálogo ilustrado Nº 517*. Hohner, Trossingen, Alemania, 1926
- HUMBOLDT, G, "Diario del viaje vasco (1802)", *Revista Internacional de Estudios Vascos* (T 14,1924)
- IBAN, Amagoia: "Grafia askorik gabeko historia apur bat", en *Inpernuko poza: Trikitixaren jardunaldiak*. Euskal Herriko Trikitilarien Elkarte, Zarautz, 2003
- IGLESIAS, Nieves: *La música en el Boletín de la Propiedad intelectual 1847-1915*. Ministerio de Educación / Biblioteca Nacional, Madrid, 1997
- INTXAURRAGA, Agurtzane: "Maurizia Aldeiturriaga (1904-1988)", en *Bidegileak* (44, 2006).
- IZA ZAMAKOLA, Antonio: "Usos provinciales. Una romería vizcaína", en *Semanario Pintoresco Español* (16, 17-IV-1842)
- IZPITZUA, Tiburcio: "Bedia. Misa del gallo", en *Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore* (2, 1922)
- LABAIEN, Francisco: *Estampas euskaras*. LGEV, Bilbao, 1979 [1952]
- LARUE, Nathalie: "L'Accordéon: Dossier", en *Disc International* (? , 1990)
- LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990
- LARRINAGA ZUGADI, Josu: *Asociaciones de mocerías en Euskal Herria*. Mensajero, Bilbao, 1998
- LECUONA, Manuel: *Literatura oral vasca*. Auñamendi, San Sebastián, 1965
- LOPEZ ALMAGRO, Antonio: *Método completo teórico-práctico de Acordeón*. Unión Musical Española (Antes Casa Dotesio), Madrid, s.a
- MANTEROLA, Ander: *Felipe Manterola. Argazkiak Fotografías (1904-1930)*. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1983
- MARTI, Josep: *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsell, Barcelona, 1996
- MONICHON, Pierre: *L'Accordéon*. Presses Universitaires de France, Paris, 1971

MUGICA, Serapio: "Guipúzcoa", en CARRERAS CANDÍ, F. (dir.): *Geografía del País Vasco-Navarro*. Establ. Edit. Alberto Martín, Barcelona, 1916

OLAIZOLA ELORDUI, Juanjo: *El tranvía eléctrico de Bilbao a Durango y Arratia*. Eusko Trenbideak, S.A., Bilbao, 1990

OLAZARAN, P.: *En las fiestas de S Antonio*. Kurutziaga, Durango, 1973

ORUETA, José: *Memorias de un bilbaíno 1870-1900*. Biblioteca Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1929

PAGOETA, Juan: *Estampas antiguas de una Villa arratiana. Areatza-Villaro*. Edición del autor, Bilbao, 1989

PAIA, Fredi & PAYA, Xabier: *Aupa Maurizia!*. Bizkaiko Trikitixa Elkarte, Bilbao, 2008

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1894

PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro: *Fiestas tradicionales y romerías de Guipúzcoa*. Txertoa, San Sebastián, 1975

PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro: *Fiestas tradicionales y romerías de Navarra*. Txertoa, San Sebastián, 1984

PEREZ URAZA, Kepa: "Zeberioko Santo Tomas Jaubekide Patroien Elkargoa", en *Elorria: Antón Artiñano 1945-2000. Amets ederren erromes*. Elorria Kultur Elkarte, Zeberio, 2001

PLIEGO DE ANDRES, Víctor: *Antonio López Almagro, catedrático de Harmonium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Biblioteca Nacional de Madrid. M-175-2, [Trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1986-87]

RAMOS MARTINEZ, Javier: *El acordeón en España hasta 1936*. Edición del autor. San Sebastián, 2009

REPARAZ, Valentín: *Guía de Vizcaya*. Vivanco y Cía ¿?, Bilbao, 1903

RODRIGUEZ SUSO, Carmen: *Los Txistularis de la villa de Bilbao*. BBK, Bilbao, 1999

ROMÁN, Manuel: "Apuntes para una historia del bandoneón", en PENON, Arturo & GARCIA MENDEZ: Javier, *El bandoneón desde el tango*. COATL, Montreal, 1986

SANCHEZ EQUIZA, Carlos: *Txuntxuneroak*. Altaffaylla, Tafalla, 2005

- SAGASETA, Miguel Ángel: *Danzas de Valcarlos*. Príncipe de Viana. Navarra, 1977
- SARRIONAINDIA GURTUBAY, Magdalena: *Historia de los balnearios de Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1989
- TRANCHEFORT, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1985
- VALLE, Julián: *Mi calle*. Librería Arturo, Bilbao, 1968 [1922]
- VALLS, Manuel: *La música en el abrazo de Eros*. Tusquets, Barcelona, 1982
- VERA FAJARDO, J.: *La romería de San Antonio de Urquiola. Cuadro de costumbres vascongadas*. Primer premio en los Juegos Florales del Ateneo de Vitoria. Imp. Provincial, Vitoria, 1899
- VIOLANT SIMORRA, Ramón: *El pirineo español*. Plus Ultra, Madrid, 1949
- VIZCARRA, Benito: *Reseña histórica del multiseccular Santuario de los Santos Antonios de Urquiola*. Montepío diocesano, Vitoria, 1932
- VVAA.: *Vº Congreso de Estudios Vascos*. Euzko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 1930
- VVAA.: *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio: La esencia de Llodio*. Fundación Amalur Fudazioa, Llodio, 2007
- XX.: *Crónica del primer Congreso Eucarístico de Vizcaya (14-21 Mayo de 1944)*. s. edit., Vitoria, 1946
- XX.: *Euskal Erriko dantza agerketa*. Basauriko Udala, Basauri, 1998
- ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*. BFA, Bilbao, 1985

FB.6. Catálogo de Fuentes Iconográficas

Nº 1 Acordeonista (A1-001)



- Tipo: Pintura
Autor: COT, Pierre Auguste (Bédarieux, Francia, 1837-1883)
Título: "Mireille".
Técnica: Oleo sobre tela
Medidas: 1,30 x 0,95
Fecha: 1882
Museo o colección: Museo Fabre, Montpellier (Francia)
Descripción: Una joven elegante pintada de cuerpo entero da una limosna a un niño tullidovuelto de espaldas a la salida del templo el domingo de Ramos. Desde el fondo observa la escena otra niña de las vendedoras de ramas de olivo Colgada del hombro mediante un cordel el niño porta un acordeón romántico como símbolo de una actividad musical de menesteroso
Observaciones:
Publicaciones: Tarjeta Postal. Original circulado en 1905
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 2 Dúo Cabrette y zanfoña (B2-001)



- Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1915 ca.
Título: "Bal Musette Auvergnate"
Localización: Rue de la Federation 86, Paris (Francia)
Modelo de acordeón: Bisonoro de 12 bajos. Marca en cajetín, cantoneras metálicas

Descripción: Retrato de músicos de zanfoña y cornamusa que posan sentados sobre un escabel elevado. Detrás de ellos cuelga en la pared un título honorífico en el que se llega a leer: "Concurs de Vielle. L. Tarible, Prix... Paris".
 Reposo en el suelo un acordeón bisonoro a la espera de su turno clara alusión al repertorio del gusto de los nuevos tiempos que se ciernen sobre el género de este tipo de baile. Corrección en el vestido

Observaciones: Tarjeta postal publicitaria

Tono: Sepia claro

Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x 9

Nº 3 Acordeonista (A1-002)



Tipo: Fotografía

Autor: GABY

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1930 ca.

Título: "Gaston Riviere et son Orchestre Musette"

Modelo de acordeón: Cooperativa armoniche, Vercelli, Italia. Cromático 4f

Localización: 13 Rue du 1 Mai, Montluçon (Francia)

Descripción: Retrato en pose del acordeonista Gaston Riviere. Posa sentado con un acordeón sobre las piernas y delante un Jazban en cuyo parche está la publicidad del tipo de orquesta de que se trata: dúo de acordeón y banjo. Sin embargo, despliega alrededor otros instrumentos de referencia del género musical en que está especializado: zanfoña, cornamusa y clarinete. Cuidado en el atuendo

Observaciones: Tarjeta postal publicitaria. Describe las diferentes posibilidades de sonorización: "Bals, noces, banquets, concerts, sauteriers soireés"

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x 9

Nº 4 Acordeonista (A1-003)



Tipo: Fotografía

Autor: C.M.

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1908

Título: "Groupe de musiciennes et marchandes ambulantes"

Localización: Rue Simon de Finne?, Paris (Francia)

Modelo de acordeón: Bisonoro 31 paletas 3f/ 12? Soprani?, cantoneras metálicas y sin guardaválvulas. Cajetín de marca en el frente

Descripción: Retrato de cuerpo entero de grupo, dos mujeres y niña, ocupando sus cabezas el punto de fuga de una perspectiva. Recorren una estrecha calle atestada de objetos en venta. Una de ellas en su cesta porta mercancías para la venta ambulante; la otra toca un acordeón para la práctica mendicante de la música

Observaciones: Datación basada en el timbre. El acordeón es de último modelo para la época

Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical

Procedimiento: Fototipia. Tarjeta postal

Formato: 14x9

Nº 5 Acordeonista (A1-004)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1940 ca.

Título: ["Músicos callejeros!].

Localización: París ¿?

Instrumento: Crómico de 3f

Descripción: Retrato de trío de músicos callejeros vestidos muy cuidadosamente instalados sobre una acera. El acordeonista toca sentado y se ayuda con un bombo. Le acompañan dos violinistas para la ocasión. Sobre una silla central se observa la bocina para el canto apoyada en unos paquetes que seguramente contienen partituras y letras de últimos temas de moda para su venta

Observaciones: El bombo lleva inscrita la publicidad de uno de los almacenes musicales más importantes de París: Paul Beuscher

Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción
Formato: 14x9

Nº 6 Catálogo de acordeones (G-001/002)



A Tipo: Impresión
Autor: THIBOUVILLE-LAMY, Jérôme & Cie: *Manufacture Générale d'Instruments de Musique et de Cordes Harmoniques*. Paris, 1901, 48 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaria
Formato: 245x155
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

B Tipo: Impresión
Autor: PAJOT, Jeune: *Manufacture Française d'Instruments de Musique Spécialité d'Accordéons Italiens*. Jenzat (Allier), France, 1927, 22 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaria
Formato: 210x135
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 7 Catálogo de acordeones (G-003)



Tipo: Impresión
Autor: DEDENIS, François: *Manufacture Française d'Accordéons*. Brive (Corrèze), France, 1920, 24 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaria
Formato: 205x 134
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 8 Catálogo de acordeones (G-004)



Tipo: Impresión
Autor: SALAS, Ditta: *Premiata Fabbrica d'Armoniche*. Stradella, Italia, 1928 ca., 36 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaria
Formato: 170x245
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 9 Catálogos (G-005)



Tipo: Impresión
Autor: SOPRANI, Paolo e Figli: Comm. Paolo Soprani e Figli Premiata Fabbrica di Armoniche. Castelfidardo (Ancona), Italia, 1925 ca., 42 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaria
Formato: 190x285
Observaciones: Lleva en la anteúltima página el sello: "Aux 100.000 Accordéons. 57 Rue de Flandre, Paris. Atelier spécial de réparations et transformations"
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 10 Acordeonista ambulante (A1-005)



Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterio desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Acordeonista ambulante"].
Modelo de acordeón: Bisonoro 19/8
Localización: Desconocida, Francia ¿?

Descripción: Retrato de músico ambulante que van recorriendo las zonas rurales en su pequeño carro
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 11 Conjunto de Zanfoñas y Cornamusas (B2-002)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Colección G.G. Châteauroux
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1907 ca.
Título: "Les Gas de Berry. Groupe de Vielleux et des cornemuseux"
Localización: Berry (France)
Descripción: Retrato de grupo de tocadores de zanfoña y gaiteros con sus patrones y estandarte en una población
Observaciones: Pertenece a una tirada muy numerosa que se imprimió con motivo de un movimiento para el refortalecimiento del folklore y las costumbres de la zona central de Francia
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 12 Dúo de Biniou & Cornamusa (B2-003)



Tipo: Fotografía
Autor: L.L. Edit. Levy Fils & Cie, Paris.
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1910 ca.
Título: "Moeurs et types bretons. Les binious. Selecta"
Localización: Bretagne (Francia)
Descripción: Retrato de músicos bretones tocadores de biniou y cornamusa sentados sobre sendos barriles y luciendo los ropajes de la profesión
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 13 Cortejo nupcial con Acordeonista (A1-006)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1905 ca.
Título: "Una noche sur les bois"
Localización: Vendée. Saint Laurent sur Sevre. Barbin (Francia)
Modelo de acordeón: Bisonoro
Descripción: Cortejo nupcial que retorna hacia el banquete doméstico precedidos por el acordeonista que anima y alerta con su música del evento a los parroquianos
Observaciones: Pertenece a los primeros años en que el acordeón comenzaba a usurpar el puesto a instrumentos tradicionales como gaitas y zanfoñas en Francia en estos roles
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 12x9

Nº 14 Cortejo nupcial con Zanfoña y Cornamusa (B2-004)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido. Edit G. G. Châteauroux
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1907 ca.
 Título: "Scene du Berry. Une noce en Berry"
 Localización: Berry (France)
 Descripción: Cortejo nupcial con todos los participantes ataviados con las ropas del país que marchan detras de los músicos por la calle de una población. Uno de ellos toca la zanfoña y el otro la cornamusa
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 15 Boda con Zanfoña (B2-005)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1900 ca.
 Título: ["Boda con músico de zanfoña"]
 Localización: Desconocida
 Descripción: Retrato de gran grupo familiar que celebran una boda e integran al músico de zanfoña como elemento enriquecedor del evento
 Tono: Sepia claro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Albúmina. Reproducción de Tarjeta Postal
 Formato: 14x9

Nº 16 Labores agrícolas. Arratia (G-006)



Tipo: Fotografía
 Autor: MANTEROLA, Felipe (Zeanuri)
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Inglaterra
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Eusko-lugin lanak".
 Localización: Iturriotz (¿?), Dima (Valle de Arratia, Bizkaia)
 Descripción: Fotografía que reproduce el labrado en campos inclinados y zonas de altura en Arratia mediante una yunta. En el horizonte se aprecian la peñas de Itxina y la cubre redondeada del monte Gorbea
 Observaciones: Pertenece a una serie de Manterola sobre costumbres y actividades arratianas muchas de las cuales fueron publicadas en diferentes lugares además de salir en el formato de TP
 Tono: Sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción de Tarjeta Postal
 Formato: 14x9

Nº 17 Paseo del Arenal, Bilbao (G-007)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1908
 Título: "Puente giratorio"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de grupo informal que posa en El Arenal junto a la Ría de Bilbao con el fondo de el puente giratorio que facilitaba el paso entre las dos orillas mediante pago de peaje delante de las recién construidas Casas Consistoriales de la Villa
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción de Tarjeta Postal
 Formato: 14x9

Nº 18 Jardines de Albia, Bilbao (G-008)



Tipo: Fotografía
Autor: Hauser & Menet, Madrid
Procedencia: Coleccionista anticuario
Fecha: 1903
Título: "Bilbao. Jardines de Albia"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Panorámica invernal del espacio de Albia núcleo referencial del antiguo Abando reconvertido en jardines y en tránsito de mutar a ciudad. A la izquierda se aprecian todavía parcelas con chalets ajardinados junto a las nuevas edificaciones de pisos
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9

Nº 19 Plaza Elíptica, Bilbao (G-009)



Tipo: Fotografía
Autor: ROISIN, I., Barcelona
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1915 ca.
Título: "Bilbao. Plaza Elíptica y Gran Vía (Prolongación)"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Panorámica invernal desde la Plaza Elíptica hacia el final oeste de la Gran Vía recientemente urbanizada y progresivamente construida
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción de Tarjeta Postal
Formato: 14x9

Nº 20 Urbanización Gran Vía, Bilbao (G-010)



Tipo: Fotografía
Autor: BUERBA, José María (Bilbao, 1873-1933)
Procedencia: Publicación
Fecha: 1903
Título: "Urbanización de la Gran Vía"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Panorámica de las obras de urbanización de la zona final de la Gran Vía hacia el actual Sagrado Corazón. Aún se aprecia un caserío resto de la reciente explotación agraria de los terrenos del antiguo Abando y una finca arbolada que puede corresponder a Estraunza propiedad del Conde de Aresti
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 18x24
Publicaciones: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*. Edición del autor, Bilbao, 1997, p. 160

Nº 21 Fiesta de las costureras con Acordeonista (A1-007)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Fiesta de la patrona de las modistas"]
Modelo de acordeón: Mixto 21/12
Localización: Ernani (Gipuzkoa)
Descripción: Retrato de conjunto de modistas el día de su fiesta animada por un acordeonista con una pareja de chicas bailando a lo suelto en una zona urbanizada
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9
Publicaciones: Desconocida

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 22 Partida de cartas (G-011)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido. A. Villotte, Edit. Tarbes (Francia)
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1908
Título: "Une partie de cartes. Les Pyrénées, Pays Basque"
Localización: Iparralde
Descripción: Retrato de cuatro ancianas sobre una acera jugando una partida de cartas ante la mirada de un niño y una mujer de mediana edad. Vestidos cotidianos
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 23 Partida de cartas (G-012)



Tipo: Pintura
Autor: GIGNOUX, Ludovic, (Lot sur Garone, 1875-1959) (Francia)
Título: "Partida de cartas".
Técnica: Oleo sobre tela
Medidas: 45 x 55
Fecha: Desconocida
Museo o colección: Privada (Subasta en Bilbao Siglo XXI, 2015)
Descripción: Escena de grupo de mujeres jugando a cartas en un medio rural del País Vasco al atardecer
Observaciones: Gignoux tiene obras en los Museos de Bilbao y Vitoria. Varios cuadros suyos tratan temáticas vascas: "Ferme en Gernika", "Pêcheurs basques" con un grupo de mariñelas cantando en torno a un acordeonista, etc.

Nº 24 Partida de cartas (G-013)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edición: Librería "Elcano", Gran Vía 8, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1905 ca.
Título: "Bilbao. En un chacolí (Jugando a naipes)"
Localización: Alrededores de Bilbao
Descripción: Retrato de grupo en torno a una partida de cartas y vasos de chacolí. Destaca en el fondo la parra como símbolo de las virtudes reparadoras del tipo de negocio.
Observaciones: Datación basada en el reverso sin dividir de la TP.
Tono: Cromotipia
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9

Nº 25 Cortejo fúnebre (G-014)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación anticuario
Fecha: 1905 ca.
Título: "Un entierro por la calle"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato de comitiva mortuoria en preparación. Se aprecia el coche para el fêretro con el tiro de caballos, los curas con bonete y sobrepelliz y algún niño de la Misericordia con velones
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción Fotográfica
Formato: 11x9
Publicaciones: GOMEZ TEJEDOR, Jacinto: *Remembranzas de un viejo bilbaino*. BBK, Bilbao, 1993, p. 62

Nº 26 Txakoli (G-015)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Txakoli de Luciano"]
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Fotografía de chacolí de Capuchinos en Abando con propietaria en la puerta. Es un modelo clásico de edificación de la costa vizcaína occidental con machones adelantados y balcón entre paños. Posee planta baja y piso bajocubierto que entronca con tipologías de Cantabria. En el exteriorla, la planta de uva doméstica en época invernal, recorre la fachada del edificio y el emparrado que avanza dando cobijo a mesas y bancos corridos
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 27 Txakoli (G-016)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Landaburu Hermanas, Cruz 11, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, Inglaterra
Fecha: 1907
Título: "Un chacolí en Bilbao"
Localización: Begoña (Bizkaia)
Descripción: Fotografía con escena preparada de chacolí con parroquianos habituales. Eedificación de planta baja abierta hacia el exterior y piso bajocubierto en cuya fachada se aprecia la planta de uva doméstica a la sazón que recorre toda la fachada del edificio y el emparrado que avanza dando cobijo a mesas y bancos corridos. Los habituales reconstruyen varias actitudes de la sociabilidad tipo: juego de rana en plano central, lectura de periódico, y jarras y vasos con el mosto sobre las mesas
Observaciones: La abundancia de establecimientos de este tipo por las laderas de esa República hizo que sus habitantes fueran apodados como "*Matzorris*" (Hoja de parra)
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 28 Método Acordeón (G-017)



Tipo: Impreso
Autor: DAMM: *Manufacture d'Accordéons Damm. Prix-courant. Manufacture Générale d'Instriments de Musique.* Nancy (France, 1910, 58 pp.
Procedencia: Francia. Librería anticuaría
Observaciones: La portada representa un escena burguesa con la intención de habitualizar el uso de armónicas y acordeones dentro de la costumbre de la práctica y escucha social de la música
Formato: 280x 220
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 29 Lección de piano (G-018)



Tipo: Pintura
Autor: RUSIÑOL I PRATS, Santiago (1861-1931)
Título: "Lliçó de Piano"
Técnica: Oleo sobre lienzo

Medidas: Desconocidas
Fecha: 1910 ca
Museo o colección: Museo de Arte Moderno de Barcelona
Descripción: Clásica escena de lección de piano en un salón doméstico a una joven de la burguesía.

Nº 30 Arpista (B2-006)



Tipo: Fotografía
Autor: REMBRANDT, Gran Vía 30, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1910
Título: "Retrato de la arpista Lolita Vercruysse".
Localización: Bilbao
Descripción: Retrato de estudio de arpista en pose de perfil y con artificio de espejo. Viste con las galas de concertista en un ambiente burgués. Firma y dedicatoria para el Presidente y la Sociedad Coral
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fototipia
Formato: 240x140

Nº 31 Estampas musicales burguesas (G-019/020/021)



Tipo: Fotografía
Autor: BERGERET, A. & Cie, Nancy, (Francia)
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1904
Título: "La Musique a travers des ages: Le violon, Le piano, La Harpe"
Descripción: Tres retratos reconstruyendo poses y usos burgueses de la música con poses afectadas de pretendidas intérpretes de violín, piano y harpa
Observaciones: Pertenecen a una tirada más amplia con otros músicos como zanfoña, gaitero, etc.
Tono: Blanco, negro y rojo
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fototipia. Tarjeta Postal.
Formato: 14x9

Nº 32 Salida de los toros (G-022)



Tipo: Fotografía
Autor: BUERBA, José María (Bilbao, 1873-1933)
Procedencia: Publicación
Fecha: 1903
Título: "¡A los toros!"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato del espacio de aparcamiento de los coches de caballos junto a la plaza de toros de Vista Alegre en Amezola de Abando esperando el fin de la corrida. Un gentío observa el impresionante despliegue de poderío económico. En la vega de Indautxu se observa la progresiva ocupación de los terrenos con casas de pisos
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 20x17
Publicaciones: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*, Edición del autor, Bilbao, 1997, p. 355

Nº 33 Osos domesticados (G-023)



A Tipo: Fotografía

Autor: DELBOY, M., Edit. Bordeaux (Francia)
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Au Pays Basque. Montreurs d'ours"
 Localización: Baiona;? (Francia)
 Descripción: Varias mujeres (probablemente gitanas) exhiben un oso domesticado azulado por el toque de panderetas. También llevan un mono atado con un cordel para el mismo fin en un entorno urbanizado delante de público
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fototipia Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Les Pyrénées. Ours du pays. Excursion au pays natal"
 Localización: Pirineos
 Descripción: Una *troupe* (probables gitanos) con carromato muestra ante un público observador tres osos domesticados y un mono
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fototipia Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 34 Ferial de ganados en Basurto (G-024)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1915
 Título: "Ferial de ganados"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica del histórico ferial de ganados de Abando en las proximidades del Hospital de Basurto. Animales, tratantes, tableros y curiosos se extienden hacia los terrenos de Indautxu antes de que se plantaran árboles
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 11x8
 Publicaciones: Mundo Gráfico (¿?, 1915)

Nº 35 Frontones y pelota (G-025/026/027)



A Tipo: Fotografía
 Autor: BRANDT, Carlos, Edit.
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1902
 Título: "Concepción. Plaza Euskara"
 Localización: Concepción (Chile)
 Descripción: Retrato de conjunto de dos equipos de juego a lo largo con *Txistera* con sus distintos colores con el fondo de el frontis de rebote. Acompañan en los flancos el público vestido con trajes y sombreros de copa probable indicación del sector social de espectadores habituales
 Tono: Blanco, negro y rojo
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fototipia, Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: DELBOY, Marcel
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Ascain. B.P. (Bajos Pirineos). Fronton de la place de l'Eglise"
 Localización: Ascain (Iparralde)
 Descripción: Vista general de partido de pelota a mano con público y comensalidad periférica en la plaza de la iglesia de Askain. Una tropa de automóviles ha acercado para asistir al evento a turistas provenientes de San Juan de Luz
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal

Procedimiento: Fototipia, Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

 C Tipo: Fotografía
 Autor: J.S. M.D. (Marcel Delboy) Editeur
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Ascain. La Rhûne Funiculaire. Le grand Hôtel où Pierre Loti a écrit Ramuntcho" et partié de Pelote basque au rebot sur la place de l'Eglise. J.S. artiste-amateur photo Ascain"
 Localización: Ascain (Iparralde)
 Descripción: Fotografía del antiguo juego de Laxoa a lo largo con público en los márgenes del campo en la Plaza de la iglesia de Askain
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fototipia, Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 36 Cuadrilla de Santa Águeda con Acordeonista (A1-008)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Familia Okamika (Bedaro)
 Fecha: 194 ca.
 Título: ["Ronda de Santa Águeda en Bedarona con el acordeonista Okamika (Olabe, 1915-¿?)"]
 Instrumento: Larrinaga-Guerrini, Mixto
 Localización: Bedarona (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de cuadrilla en ronda de cuestación con acordeonista y panderetero en el centro de la localidad. Además de algunas cachavas llevan detalles como pañuelos y sombreros típicos de estas actividades cuadrillares
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original
 Formato: 11x 8
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: BERGUICES, Aingeru: *Trikitixa (Farrea) y acordeón en Busturialdea: Historia y hombres*. Edición del autor, Gernika, 1990, p. 30.

Nº 37 Presentación Tuna (B2-007)



Tipo: Fotografía
 Autor: AMADO
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1940 ca.
 Título: ["Recepción de tuna por el Ayuntamiento de Bilbao"]
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de conjunto de la Corporación Municipal de Bilbao con Tuna de procedencia desconocida en las escaleras de acceso al Ayuntamiento de Bilbao. El Alcalde esta investido con la capa y sombrero que lo acreditan como Tuno Mayor con lo que la tuna ha ganado el apadrinamiento que la autoriza a rondar por la Villa
 Observaciones: Datación basada en los trajes de la Corporación Municipal y público periférico. la rareza de la circunstancia avala la posibilidad de algún tipo de invitación dentro del Movimiento Nacional franquista
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción
 Formato: 140x100

Nº 38 Carnaval (G-028)



Tipo: Fotografía
 Autor: BUERBA, Jose María (Bilbao 1873-1933)
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1902
 Título: "Desfile de coches de caballos por la Gran Vía"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Instantánea del paso de coches de caballos con burgueses disfrazados lanzando confetti y serpentinas por la Gran Vía

Observaciones: En la publicación que se cita se muestran varias tomas de esta actividad social y unas cuantas joyas de Fermín Esnarrizaga, reportero de La Gaceta del Norte echando loas a toda aquella clase social y denostando las actitudes del resto (pp. 233-256)

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Reproducción fotográfica

Formato: 20x14

Publicaciones: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*, Edición del autor, Bilbao, 1997, p. 249

Nº 39 Parada de comparsas (G-029)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Publicación

Fecha: 1910 ca.

Título: "Concurso comparsas de Carnaval"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Retrato de la comparsa "Los Guitarricos" frente al balcón del Club Náutico en el edificio del Teatro Arriaga de Bilbao. Hacen la parada final dentro del concurso de comparsas organizado por aquella sociedad con motivo de las fiestas de Carnaval

Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical

Procedimiento: Reproducción fotográfica

Formato: 10x7

Publicaciones: ALEGRIA, Julián., *Carnavalescas bilbaínas*. CAV, Bilbao, 1985, p.39.

Nº 40 Bando sobre Ordenanzas de Carnaval (G-030)



Tipo: Impreso

Autor: Alcalde OTADUY ARZUAGA, Alberto

Procedencia: Ayuntamiento de Bilbao (Bizkaia).

Fecha: 1913

Título: "Hago saber...".

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Bando de la Alcaldía de Bilbao sobre Ordenanzas de Carnaval

Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2º 614/35, 1913

Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical

Procedimiento: Reproducción fotográfica

Formato: 80x54

Nº 41 Barrio de La Peña (G-031)



Tipo: Fotografía

Autor: XX. Edit. Landaburu Hermanas, Cruz 11, Bilbao

Procedencia: Coleccionista anticuario

Fecha: 1905 ca.

Título: "Barrio de La Peña"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Panorámica general de barrio de La Peña antiguo pertenecido a Abando que alcanza aguas arriba de Ibaizaba hasta las minas de hierro de Montefuerte de Ollargan antigua propiedad del Señor de Bizkaia. Se observan en plena explotación en el fondo central de la imagen

Observaciones: Situado a unos 2 km del centro antiguo de Bilbao hemos llegado a conocer a nativos que todavía hablaban euskera como lengua habitual doméstica

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 42 Cuadrilla en Iturrigorri (G-032)



Tipo: Fotografía
Autor: ESTEVEZ, P.
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 4-VI-1916.
Título: "Iturrigorri".
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Foto de cuadrilla de celebración comensal en el entorno de la fuente de Iturrigorri del antiguo Abando. Distribuidos por la hierba se hallan los restos de la comida, cazuelas, garraiones, etc., y en actitudes postpandriales los participantes recuperan el canto colectivo acompañados de guitarras
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 43 Fiestas de Bilbao (G-033)



Tipo: Fotografía
Autor: GANGOITI ¿?, Foto
Procedencia: Publicación
Fecha: 1927
Título: "Costumbres Vascongadas. Cucañas en Urazurrutia"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Panorámica colectiva de un gentío inmenso que sigue las evoluciones del juego de cucaña acuática en el Muelle de Ibeni del barrio de Atxuri junto al Puente de San Antón durante las celebraciones de las Fiestas Mayores de Bilbao
Tono: Sepia
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fotoimpresión. Reproducción fotográfica
Formato: 25x15
Publicaciones: Blanco y Negro (¿?, 1927)

Nº 44 Regatas en el Abra (G-034)



Tipo: Pintura
Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885 – 1977)
Fecha: VIII-1908
Título: "Regatas en el Abra. Alfonso XII en el faro de Algorta"
Técnica: Gouache sobre papel
Medidas: 43x48+58+48
Fecha: VIII-1908
Museo o colección: Fondo de la Sociedad Bilbaína de Bilbao
Descripción: Tríptico con escena panorámica tomada desde la punta del rompeolas de Algorta. Recoje una de las regatas en las que participó Alfonso XII que se organizaron con motivo de las fiestas de Bilbao de 1908.
Publicaciones: LARRINAGA, José Antonio & VILLACORTA, Ana: *Catálogo del patrimonio artístico de la Sociedad Bilbaína*. Sociedad Bilbaína, Bilbao, 2008, pp. 30-31

Nº 45 Paradas en fiestas de Bilbao (G-035)

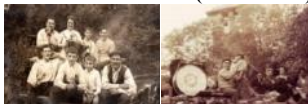


A Tipo: Fotografía
Autor: BUERBA, José María (Bilbao 1873-1933)
Procedencia: Publicación
Fecha: 1903
Título: "Batalla de flores en la Gran Vía"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Instantánea del paso de coches de caballos con burgueses lanzando flores a troche y moche en pleno divertimento por la Gran Vía con público y tribuna de autoridades. Evento de las Fiestas Mayores de Bilbao
 Observaciones: En la publicación que se cita se muestran varias tomas de esta actividad social (pp. 380-393)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 20x17
 Publicaciones: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*, Edición del autor, Bilbao, 1997, 384

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 27-VII-1919
 Título: "Desfile de la Banda de Música de Portugaleta"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Fotografía con la Banda de Música de Portugaleta desfilando hacia la PLaza Circular desde el Casco Viejo con motivo de participar en el Concurso de Bandas de ese año. Una abigarrada multitud asiste al paso de los músicos con portaestandarte y director al frente
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 46 Acordeonistas (A1-009/010)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuterero desconocido
 Procedencia: Archivo Familia Sagardui (Galdakao)
 Fecha: 1926
 Título: "Familia Sagardui en la fiesta de Santa Lucía"
 Modelo de acordeón: Mixto 21/12
 Localización: Santa Lucía de Eremu (Laudio)
 Descripción: Retrato de grupo en forma de pirámide con el acordeonista Luciano sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898-1973), su esposa que sostiene el acordeón y familiares tras la comida de la fiesta en Santa Lucía de Eremu (Laudio)
 Observaciones: Datación basada en la edad del acordeonista e informaciones familiares
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta postal
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Exposiciones: "Fasio trikitilariari omenaldia", Igorre 11-13 Noviembre 1988
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.9.

B Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1950 ca.
 Título: "La Orquesta Beti Alai en la romería de Santa Lucía de Eremu"
 Modelo de acordeón: Larrinaga-Guerrini, Cromático
 Localización: Santa Lucía de Eremu (Laudio)
 Descripción: Retrato de conjunto de llos músicos de la orquesta Beti Alai en un pequeño promontorio que hace de escenario con el fondo del campanario exento del santuario el día de la romería de Santa Lucía. Se aprecian las cabezas de los bailarines y público que sigue la evoluciones de la romería
 Observaciones: El acordeonista puede ser Felipe Mezkorta "Txurru" (Olabezar, Amurrio, 1917-¿?)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9,5
 Publicaciones: SALAZAR, Juan José & SALCEDO, Javier (dirs.): *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio*. Fundación Amalur Fundazioa, Bilbao, 2007, p. 60

Nº 47 Cuadro de Jumelage (G-036)



Tipo: Pintura
 Autor: GOMEZ, M.
 Título: "La Sociedad Expedicionaria a Santa Lucía del Yermo dedica este recuerdo al ayuntamiento de Llodio"
 Técnica: Óleo
 Medidas: Deconocidas

Fecha: 25-V-1896
 Museo o colección: Ayuntamiento de Laudio - Sociedad Gastronómica.
 Descripción: Cuadro conmemorativo de la fiesta de hermandad entre la cuadrilla de parroquianos del bar-restaurante La Paloca de Atxuri-Bilbao con el Ayuntamiento de Laudio como cabeza visible de su vecindario. Figuran los emblemas políticos de los territorios históricos vascos y de los ayuntamientos en fraternidad con sus diplomas encomiásticos
 Publicaciones: SALAZAR, Juan José & SALCEDO, Javier (dirs.): *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio*. Fundación Amalur Fundazioa, Bilbao, 2007, p. 60

Nº 48 Comparsa con Acordeonistas (A1-011)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Familia Bengoa (Gardea, Laudio)
 Fecha: 1918 ca.
 Título: ["Cuadrilla Rakataplan con murga hacia los carnavales de Bilbao."]
 Modelo de acordeón: Mixtos
 Localización: Carretera Laudio-Bilbao
 Descripción: Retrato de los componentes de la cuadrilla Rakataplan de Laudio con carroza, los acordeonistas Ambrosio y Pedro Bengoa y cuatro guitarristas más
 Observaciones: Datación basada en la edad de los acordeonistas; Pedro Bengoa (Gardea, 1892-1979) y Ambrosio Bengoa (Gardea, 1895-1961). Sobre las evoluciones de esta cuadrilla puede consultarse SALAZAR, Juan José & SALCEDO, Javier (dirs.): *Recuperación de la memoria colectiva Laudio/Llodio*. Fundación Amalur Fundazioa, Bilbao, 2007, pp. 253, 317 y 349
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 49 Charivari (G-037/038)



Tipo: Pintura
 Autor: COURRIER & IVES
 Título: "Dartown sociables. A fancy dress Surprise & Hoodoo".
 Técnica: Cromolitografía
 Medidas: 17x11
 Fecha: 1890.
 Museo o colección: Librería del Congreso, EEUU
 Descripción: Viñetas que reflejan una anécdota caricaturizada con motivo de molestias producidas por la fiesta de una Compañía de teatro de ambientación musical y disfraz. En la composición se maneja un trasfondo que acentúa tópicos raciales de los afroamericanos y sus supersticiones como colectivo
 Observaciones: Entre los músicos hay un acordeonista con melodeón
 Publicaciones: COURRIER & IVES: *Darktown Comics series*. New York, 1890 ca.

Nº 50 Baile del Fandango (G-039)



Tipo: Fotografía
 Autor: GORCE, Photo-Edit, París
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "On danse le fandango"
 Localización: Donibane Lohitzun (Lapurdi)
 Descripción: Retrato de exhibición de baile a lo suelto previa al partido de Laxoa. Los jugadores pelotean en el frontis junto a los jueces y *kantulari*. El grupo de hombres va vestido de dantzaris mientras que las mujeres usan ropa común. Mientras el público observa hay varias niñas a las que se les permite bailar junto a los adultos para que vayan aprendiendo los pasos
 Tono: Sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 51 Acordeonista (A1-012)



Tipo: Fotografía
Autor: LATIEULE, J., Edit.
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1905 (Copia circulada)
Título: "San Sebastián. Bailando la jota en un caserío"
Instrumento: Bisonoro
Localización: Donostia (Gipuzkoa)
Descripción: Instantánea con parejas de jóvenes que bailan a lo suelto mientras toca un acordeonista junto a una taberna de barriada. Vestimenta de domingo
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9
Publicaciones: JZ. DE ABERASTURI, L. M^a.: *Tarjetas postales de ayer. País Vasco: fiestas, tipos, trabajo*. Txertoa, Donostia, 1994

Nº 52 Violinistas Iparralde (B2-008/009)



A Tipo: Dibujo
Autor: BERTOLO
Título: "Faustin Bentaberry"
Técnica: Lápiz y carboncillo
Medidas: 570x425
Fecha: 1910 ca.
Museo o colección: Desconocido
Descripción: Retrato a lápiz (quizás sobre fotografía antigua) del violinista Faustin Bentaberry (Izpurua, 1865-1936)
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

B Tipo: Fotografía
Autor: DELBOY, Marcel (M.D.), Edit. Bordeaux
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1903
Título: "Type basque. Le Saut Basque"
Localización: Eaux Bonnes (Valle de Ossau, Francia)
Descripción: Cinco dantzaris practican jauzis al son de de dos *txirularis* diestros con *ttun-ttun* y un violinista. Desde el balcon de una casa observa una sirvienta y desde la distancia se aproxima un coche de caballos
Observaciones: Reverso sin dividir. TP enviada desde Donibane Lohitzun a Nantes
Tono: Sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Nº 53 Fanfarre / Pistón (B2-010/011/012)



A Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivo familiar Iparralde
Fecha: 1905 ca.
Título: "Herriko bestak"
Localización: Itsasu (Iparralde)
Descripción: Fotografía de la plaza de Itsasu en la que se va a celebrar la romería de fiestas cuando termine el partido que se está celebrando en el frontón del fondo. La orquestina con instrumentos de viento, madera y percusión espera sentada mientras todo el público expectante mira hacia el fotógrafo
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9
Publicaciones: BERGUICES, OLAGARAI & PEREZ URRAZA: *Trikitixa egunak Iparraldean*. Edición de los autores, Ezpeleta, 1991, p. 11

B Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edition du Magazin: Au Souvenir, 14 rue Mazagran, Biarritz
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1910 ca.
 Título: "Une fête de la tradition basque. Dantza luzia par les Bas-Navarrais".
 Localización: Donibane Garazi (Benafarroa)
 Descripción: Fotografía de *Karrika-dantza* sobre un escenario mientras toca una fanfarria con *txirula*, instrumentos de metal y percusión
 Observaciones: Pertenece a una serie de varias instantáneas diferentes de la misma exhibición.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
 Autor: DELBOY, Marcel. Edit M.D. Bordeaux
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1908
 Título: "Au Pays Basque. Danse du Fandango"
 Localización: Donibane Lohitzun
 Descripción: Retrato de una romería de calle en plena evolución del baile a lo suelto. Sobre un estrado a la derecha del espectador se encuentra la fanfarria con instrumentos de metal en la que se aprecian dos bombardinos al menos
 Observaciones: Pertenece a una serie de varias instantáneas diferentes de la misma ocasión
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 54 Acordeonista (A1-013/014/015)



A Tipo: Fotografía
 Autor: NELS
 Procedencia: Coleccionista anticuario
 Fecha: 1920 ca.
 Título: "Congo. Boys Bengala"
 Modelo de acordeón: Melodeón
 Localización: Congo
 Descripción: Retrato de familia congoleña. Los hombres de pie visten a la europea mientras que la dama sentada mantiene la colorida vestimenta tradicional. Sostiene en su regazo un pequeño acordeón
 Observaciones: El acordeón opera como referente simpático de estar alineados con la modernidad de la metrópoli aunque hay pruebas de su utilización dentro de la música-danza local
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: HOBES, F.
 Procedencia: Coleccionista anticuario
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Océanie Française. Tahiti, Upa-Upa danse indigénne a Papeena"
 Modelo de acordeón: Melodeón
 Localización: Tahiti
 Descripción: Retrato de grupo de indígenas en una ambiente de exuberancia tropical. Van ataviados a la usanza tradicional para el baile ritual. Hay dos personas que portan melodeones
 Observaciones: Son verdaderos acordeonistas ya que está constatada la temprana incorporación de los mismos a la música local. Hay otras de la misma serie en LAVAUD, Patrick: *L'Accordéon diatonique: Des salons mondains aux bals populaires*. E. Confluences/Les Nuits Atypiques, Bordeaux, 2014, pp. 40-41
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario
 Fecha: 1915 ca.
 Título: ["Retrato de joven japonesa con acordeón"]
 Modelo de acordeón: Hohner, Made in germany, Melodeón
 Localización: Japón

Descripción: Retrato de 3/4 de mujer joven japonesa hecho en estudio. Viste con elegancia y semeja interpretar algún aire co un pequeño acordeón

Observaciones: El acordeón opera como síntoma simpático de modernidad de occidente en el hecho de incorporarlo a la fotografía a pesar de la temprana introducción del mismo en Japón

Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

Publicaciones: LAVAUD, Patrick: *L'Accordéon diatonique: Des salons mondains aux bals populaires*. E. Confluences/Les Nuits Atypiques, Bordeaux, 2014, p. 38

Nº 55 Marca comercial (G-040)



Tipo: Impreso

Autor: BASAS, M.

Procedencia: Publicación

Fecha: Desconocida

Título: "Arechabaleta & Richter "

Localización: Bilbao (Bizkaia) Calle de la Torre, nº 11, Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Marca comercial apaisada de estilo orlado a la moda de finales del s. XIX. Nombre de los asociados y publicidad de sus productos

Observaciones: Géneros en venta: "Almacén de quincalla y ferretería por mayor y por menor, herramientas de todas clases, cuchillería, alambre de latón, clavazón, crisoles, planchas económicas, baterías de cocina, etc."

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Reproducción fotográfica

Formato: 6x3

Publicaciones: BASAS FERNANDEZ, Manuel: *El crecimiento de Bilbao y su comarca*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1969, p.215

Nº 56 Pianos de mesa (O-001/002)



A Tipo: Fotografía

Constructor: Broadwood & Sons

Procedencia: Londres

Datación: 1838

Materiales: Caoba, ébano, chapas de raíces y otras maderas, marfil, metal, fieltro

Modelo de piano: Piano de mesa, Piano cuadrado

Publicaciones: COLE, Michael: *Broadwood Square piano*. Edición del autor, London, 2013

B Tipo: Pintura

Autor: Desconocido

Procedencia: Publicación. Comercio anticuario de material impreso

Fecha: 1880 ca.

Título: ["Joven embelesada al piano"]

Modelo de piano: Piano de mesa, Piano cuadrado (Fin. s. XIX)

Procedimiento: Acuarela, Tinta negra?. Reproducción fotográfica

Dimensiones: 18x15

Publicaciones: Revista o litografía escrita sin identificar

Nº 57 Banda particular de música de Bilbao (B1-001)



Tipo: Fotogradía

Autor: Fotógrafo minuterero

Procedencia: Colecionista anticuario (Cádiz)

Fecha: 1910 ca.

Título: "Asociación Musical Bilbao".

Localización: Desconocida

Descripción: Retrato en pose en forma de elipse de pequeña banda de música en una romería campestre de los alrededores de Bilbao. Visten uniforme con gorra para como distintivos de la prestancia del oficio para la ocasión

Observaciones: El nombre de la banda figura inscrito en la cintura del bombo. Es la única fotografía que conocemos de una de las varias formaciones que pululaban por Bilbao: BM Santa Cecilia, BM La Lira, BM Unión Vascongada,...

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal original

Formato: 14x9

Deposito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 58 Orquestina (B2-013)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación
Fecha: 1934 ca.
Título: "La Orquesta The Illynois Band".
Localización: Desconocida. Casino Durangués;? (Bizkaia)
Descripción: Retrato de la orquestina The Illynois Band en creciente hacia la izquierda. El director es el pianista Angel Barraincua (Durango, 1916-1986) acompañado de Echaniz, Alberdi y Garay en el escenario de algún centro de baile o local de eventos. Visten uniformados para la ocasión
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 13,5x8,5
Publicaciones: OLAZARAN, Juan: *En las fiestas de San Antonio*. Kurutzia, Durango, 1983, p.177

Nº 59 Orquestina (B2-014)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1930 ca.
Título: "Orchestre Gandolfo"
Modelo de acordeón: Soprani, Piano
Localización: Desconocida
Descripción: Retrato para fines publicitarios de la Orchestre Gandolfo. Conjunto francés de chicas que interpretaba música de baile en un local al uso como tantos llamados actualmente en Francia "Bal a papa"; usan uniforme como corresponde para la ocasión
Observaciones: Junto a los instrumentos a los pies se aprecia perfectamente la bocina para amplificar la voz en el canto
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Deposito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 60 Combo musical (B2-015)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Colección anticuario
Fecha: 1910 ca.
Título: "Pensionnat du Sacré-Coeur. Durango (Vizcaya). 9 Sala de música. Sala de Música"
Localización: Colegio Sagrado Corazón de Durango (Bizkaia)
Descripción: Grupo de alumnas en plena ejecución en la clase de música. Se observan pianos, un arpa, varios instrumentos de púa y cantante
Observaciones: Sobreimpreso se ve el logo del anticuario propietario. El alto precio la hace inasequible para el autor
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción de Tarjeta Postal
Formato: 14x9

Nº 61 Tamborileros aprendices ciegos (A2-001)



Tipo: Fotografía
Autor: GOTI?
Procedencia: Publicación periódica
Fecha: 1911

Título: "Ciegos tocando el chistu"
 Localización: Colegio de ciegos y sordomudos de Deustu (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de trío adolescente de músicos ciegos con uniforme
 Observaciones: La foto pertenece a un artículo de varias páginas que le dedicó al colegio la revista Novedades en 1911. Es uno de los ejemplos de las enseñanzas prácticas que se impartían en aquel momento. Dar clases en el colegio era una de las obligaciones del Txistulari Municipal de Bilbao, en esta ocasión Rogaciano Arzuaga
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción
 Formato: 8x6
 Publicaciones: Revista Novedades (¿?, 1911)

Nº 62 Tamborileros Iparralde (A2-002)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca
 Título: ["Txistularis y kantulari de Lapurdi"]
 Localización: Lapurdi (Iparralde)
 Descripción: Fotografía de trío de txistularis junto al voceador de tantos de un partido de frontón vestidos cada uno para el cumplimiento del cometido correspondiente. Los txistularis hacen el saludo musical previo a la contienda a público y pelotaris
 Observaciones: Parece ser que del tiempo de los orígenes de esta costumbre deriva el famoso canto vasco "Agur Jaunak"
 Tono: Sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fototipia. Tarjeta Postal
 Formato: 14x9

Nº 63 Tamborileros en La Casilla (A2-003)



Tipo: Pintura
 Autor: AMANN, ALONSO DE MIGUEL & SANCHEZ, Edit. Santurtzi, Iru Taldea.
 Título: "Bilbao Naif: Etxetxua/ La Casilla".
 Técnica: Acrílico¿?
 Medidas: 14x9
 Fecha: 2005 ca.
 Museo o colección: Distribución comercial como Tarjeta Postal
 Descripción: Escena de romería en la Plaza de La Casilla con los txistularis amenizando desde el kiosco
 Observaciones: Reconstrucción muy improbable de una romería de época en La Casilla por el tipo de grupo sonizador y por las vestimentas de los asistentes completamente retardatarias e inadecuadas
 Deposito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 64 Dulzaineros (A3-001/002)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1899 ca.
 Título: ["Dulzaineros de Arrasate"]
 Localización: Alrededores de arrasate, (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato de trío de dulzaineros en unas escaleras. Los personajes son Sebero Altube (Arrasate, 1879-1963), Cristóbal Bedia y Benigno Altube (Arrasate, 1878-1941)
 Observaciones: Las dulzainas que muestran son del tipo metálico (en su mismo pueblo residía uno de los fabricantes Pradere). Visten elegantemente e incluso Sebero porta reloj de bolsillo señal de abundancia económica
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 12,5x9
 Publicaciones: VELEZ MENDIZABAL, Josemari: *Sebero Altube*. Sociedad guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones S.A., San Sebastian, 1979, p. 51

B Tipo: Pintura
 Autor: MYRBACH-RHEINFELD, Felician (Zaleszychi, Austria, 1853-1940)

Título: "Gaiteros"
 Técnica: Acuarela?, litografía?
 Medidas: Desconocidas pero pequeño formato
 Fecha: 1920 ca.
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Retrato de trío de dulzaineros con instrumentos metálicos y caja. Se apoyan en una pared y tocan subidos en un escaño algo habitual para que la música llegara más lejos y poder aglutinar un corro de baile alrededor
 Observaciones: Myrbach, ilustrador y pintor, se instaló en Barcelona huyendo de la guerra europea de 1914. En 1918 pasó una temporada en Bilbao momento en el que tomo diferentes motivos para sus estampas localistas: "En la feria", "En la romería", "Gaiteros", "Retratos vascos",... Pronto regresó a Barcelona y montó exposiciones con materiales mediterráneos, militares, etc., por diferentes poblaciones. Cuando estalló en 1936 la guerra en la Península regresó a Austria
 Publicaciones: ELAI ALAI: *Euskal soinu-Tresnak*. Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Bilbao, 1988, portada

Nº 65 Dulzaineros en romería Abadiño (A3-003)



Tipo: Fotografía
 Autor: OJANGUREN, Indalecio (Eibar, 1887-1972)
 Procedencia: Archivo Fotográfico Vasco (Tolosa, Gipuzkoa)
 Fecha: 1920 ca.
 Título: ["Romería en Abadiño"].
 Localización: Plaza de Abadiño
 Descripción: Vista parcial del documento Fig. Nº 246. Detalle de una romería en Abadiño con dos grupos de dulzaineros sonorizando, danzantes bailando a lo suelto y público en general
 Observaciones: Además de los dos tríos de dulzaineros en ese momento había sonorizando un acordeonista con su grupo y un *gramolari* proyectando su sonido todos a la vez hacia el centro de la plaza
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Publicaciones: BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012), p. 100

Nº 66 Dulzaina (O-003/004)



A Tipo: Fotografía
 Constructor: Desconocido
 Procedencia: Familia Ibarra (Aulestia, Bizkaia)
 Datación: 1920 ca.
 Material: Latón con baño de plata
 Modelo de dulzaina: Metálica
 Músico: Pío Marurigaretxana (Ibarrere, 1900-1978)
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

B Tipo: Fotografía
 Autor: BELTRAN, Juan Mari
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 2000 ca.
 Título: ["Marca grabada de una dulzaina Pradere fabricada en Mondragón"].
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 7x3,7
 Publicaciones: BELTRAN ARGIÑENA, Juan Mari: *Dultzaina Gipuzkoan: 1950. hamarkadan arte*. Herri Musikaren Txokoa & Erviti Musika Argitaletxea, Donostia, 2004, p. 78

Nº 67 Dulzaineros (A3-004/005)



Tipo: Fotografía

Autor: LAURENT, Jean (Garchizy, 1816 - 1886 Madrid)
 Procedencia: Fototeca Nacional, Archivo Ruiz Vernacci (Madrid).
 Fecha: 1878
 Título: "Groupe de paysans de Navarre et Bizkaye"
 Localización: Madrid
 Descripción: A Retrato de grupo colocado en prámide y distribuidos en vizcaínos y navarros cada uno con sus vestimentas ad hoc. Hay entre ellos músicos populares y dantzaris. El motivo de la foto tuvo que ver con la concentración de comparsas en Madrid con motivo de la boda de Alfonso XII y su prima María de las Mercedes
 Observaciones: Como se aprecia en la fotografía B, de muchas de estas parejas se editaron Tarjetas Postales para la comercialización bajo el título "Tipos locales". Pero en el caso que nos atañe "Vizcaínos" se hace evidente el error ya que la indumentaria es de la zona de Estella, lo cual se comprueba con otras tiradas de la misma serie
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 24x18

Nº 68 Albokari (A4-001)



Tipo: Fotografía
 Autor: GARCIA, M.?
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1930
 Título: [Exhibición de albokaris en Bergara"
 Localización: Bergara (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero de grupo de *albokaris* en un exterior cubierto alineados en perspectiva fugada hacia la derecha. Procedentes de Bizkaia, Gipuzkoa y Nafarroa se reunieron con motivo del concurso celebrado durante el V Congreso de Estudios Vascos de Bergara. Visten con la elegancia ministerial de la ocasión
 Observaciones: Es el primer testimonio fotográfico de este tipo de músicos del que tenemos noticia y son: Alejo Etxezarraga (Dima, 1887-1958), José Amundarain (Zeanuri (1895-1969), la panderetera Francisca Larrinaga (Dima, 1861-1936), José Manuel Gorrotxategi (Huarte Arakil, 1870-1939) y su hijo Antonio Gorrotxategi (Zegama, 1910-1974)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: VVAA.: *V Congreso de Estudios Vascos*. Eusko Ikaskuntza, Bergara, 1930

Nº 69 Pandereta (A5-001)



Tipo: Pintura
 Autor: BOUGUEREAU, William (1825-1905)
 Título: "Gypsy girl with basque tambourine"
 Técnica: Oleo sobre tela
 Medidas: Desconocidas
 Fecha: 1860 ca
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Retrato idealizado de muchacha gitana tamaño 3/4. Para su realización el pintor academicista Bouguereau manejó los criterios del gusto burgués de la época
 Observaciones: Tiene varias versiones del mismo asunto

Nº 70 Músicos Ambulantes (B2-016)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1908
 Título: "Au Pays basque. Mendiants basques espagnols"

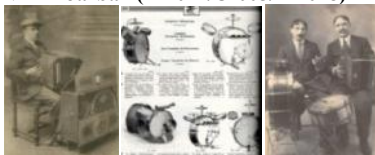
Localización: Iparralde (Hay otra versión en la que están en Kanbo (Lapurdi))
 Descripción: Retrato de cuerpo entero de pareja de músicos el ciego con la guitarra y ella panderetera y postulante en un entorno urbanizado. Vestimentas de diario
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 71 Acordeonista (A1-016)



Tipo: Ilustración
 Autor: FERRATI
 Título: [Pareja de jóvenes camino de la fiesta"]
 Técnica: Pastel¿?
 Medidas: 14x9
 Fecha: 1910 ca.
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Escena con una pareja de acordeonista y panderetera de cuerpo entero en plena acción camino de la romería. El autor los ha pintado con vestidos muy coloristas a la usanza tradicional de alguna región italiana
 Observaciones: Ilustración utilizada para comercializar un modelo de Tarjeta Postal impresa en cromotipia. El tipo de acordeón representado es un melodeón

Nº 72 Jazban (B2-017/O-005/B2-018)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: De 1925 ca.
 Título: "Louis Marron. Le musicien aveugle de Metz"
 Modelo de acordeón: Cromático
 Localización: Metz (Francia)
 Descripción: Retrato con un ligero picado de músico ciego sentado en un estudio. Dentro del cajón que hay delante se encuentran diferentes instrumentos de percusión como bombo y platillos para manejar con los pies. Vestimenta cuidada
 Observaciones: Es una tarjeta postal con fines publicitarios
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Impresión
 Autor: XX, *Catálogo General de Instrumentos de música*. Max Adler, Erbalch (Sajonia) Alemania, 1925, 348 pp.
 Procedencia: Casa Amando, Almacén de música, Bilbao
 Formato: 30.5x24
 Observaciones: Pertenece a la sección del catálogo dedicada a "Juegos completos de Batería, compinaciones a la americana, p. 202
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

C Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: De 1925 ca.
 Título: ["Dúo de jazban"]
 Modelo de acordeón: Cromático
 Localización: Desconocida
 Descripción: Retrato frontal de dúo musical sentado. Vestidos elegantemente para la ocasión posan haciendo importante el momento con sus miradas fijas los cigarrillos apagados de sus labios duran eternamente. Acompaña a un acordeón con marquetería de filigrana una acumulación de instrumentos de percusión rudimentaria que antecede al Jazband
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 73 Orquestina (B2-019)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1925 ca.
 Título: ["Orqueste Jazz Americana y Gaucha"]
 Modelo de acordeón: Bandoneones
 Localización: Desconocida
 Descripción: Retrato de agrupación musical francesa a la moda con dos variantes de repertorio e indumentaria. A falta de piano, posan sobre el tablado de un local de baile en exteriores desplegando todo su instrumental. La sección de percusión aún no se ha agrupado en Jazban. Puede verse en el suelo la bocina que hace de protomicrofófono para el cantante
 Observaciones: Es una tarjeta postal con fines publicitarios
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 74 Jazban (B2-020/021)



A Tipo: Fotografía
 Autor: OJANGUREN, Indalecio (Eibar, 1887-1972)
 Procedencia: Archivo Fotográfico Vasco (Tolosa, Gipuzkoa)
 Fecha: 1930 ca.
 Título: ["Romería en San Cristóbal de Oiz"]
 Modelo de acordeón: Desconocido, presuntamente cromático
 Localización: Ermita de San Cristóbal en el cordal del monte Oiz (Bizkaia)
 Descripción: Vista general de una romería campestre junto a la ermita de San Cristóbal en la fiesta del santo con danzantes bailando a lo suelto en diferentes corros, público que observa y grupos en actividades de comensalidad más industriales de la fiesta. Dos grupos con Jazban tocan sobre unos estrados mientras que un acordeonista solo lo hace desde el suelo a la derecha de la ermita según se aprecia en otra copia de la misma tirada fotográfica
 Observaciones: Datación por las vestimentas de los asistentes e instrumentos que utilizan los músicos
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción Fotográfica
 Publicaciones: Otra vista en plano más corto de la misma escena en VVAA.: *Urdaibai, paisaje = memoria*. Fundación BBK, Bilbao, 2004, pp. 210-211
 BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012), p. 95

B Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuterero desconocido
 Procedencia: Archivo familia Villedabeitia (Mungia)
 Fecha: 1930 ca.
 Título: ["Romería en el Valle de Mungia"]
 Modelo de acordeón: Acordeón cromático y acordeón Mixto
 Localización: Alguna ermita del Valle de Mungia, quizás Trobika
 Descripción: Retrato en pose de los músicos de una romería; el acordeonista de la derecha es Angel Villedabeitia (Vilella, 1911-1978). La escena no representa un conjunto real ya que los músicos se han agrupado para la foto (el dúo de acordeón cromático con Jazband nos es desconocido). Se aprecia el telón de fondo con el dibujo de una gran catedral para dar ínfulas a quien viera la foto de que el retratado ha estado en algún lugar importante. Hay niños que se desbordan como amorcillos por los márgenes queriendo salir en la foto. Vestimentas muy correctas en los músicos y zapatos brillantes como corresponde al rol de sonorizadores que ejecutan
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2014), p. 107

Nº 75 Orquestina (B2-022/023/024)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1920 ca.
 Título: "Orquesta Jazz Marín"
 Localización: Donostia (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato de *big-band* en pose piramidal en un frontón. Visten uniformados para la ocasión y despliegan todo su instrumental como era habitual en este tipo de fotografías. Jazband ya completo
 Observaciones: Es una tarjeta postal con fines publicitarios
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1925 ca.
 Título: "Jazz Bordachak. Euskaldunak Oroc-Bat. Subero"
 Localización: Zuberoa (Iparralde)
 Descripción: Retrato en pose informal de orquestina. Hay intención de elegancia bajo diferentes conceptos de atuendos. Algunos instrumentos jalonan la escena manifestando el sentido de la agrupación. Jazband completo
 Observaciones: Es una tarjeta postal con fines publicitarios
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
 Autor: MARTIN, F.
 Procedencia: Coleccionista anticuario
 Fecha: 1930 ca.
 Título: "Orquesta Americana Phowedanno"
 Modelo de acordeón: Acordeón Piano
 Localización: Donostia
 Descripción: Retrato grupal en geometría de ocho como foco central en el pianista y la fuente luminosa del ventanal. Posan con todos los instrumentos y uniforme impecable en un salón elegante para bailes. Jazband completo
 Observaciones: Es una tarjeta postal con fines publicitarios. El texto completo es: "Esta orquestina ofrece sus servicios para Thes, Bodas, etc., contando con un selecto repertorio, últimas novedades en New York, Londres. Representante Sr. Povedano, c/Usandizaga 13, SS"
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción Fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 76 Comparsas de carnaval (B2-025/026)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1905 ca.
 Título: "Comparsa Los Niños Llorones"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Retrato en dobles filas de comparsa de carnaval con su murga de guitarras disfrazados para la ocasión frente a un mural de arabescos. Se han sumado a la apoteosis los vástagos de los representados
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 11.5x7
 Publicaciones: ALEGRIA, Julián: *Carnavalescas bilbainas*. CAV, Bilbao, 1985, p. 19.

B Tipo: Fotografía
 Autor: KORTAZAR, Jon
 Procedencia: Archivo del autor
 Fecha: 1980
 Título: "Hatorrak haratusten"
 Modelo de acordeón: Acordeón Piano (Aunque no aparece)
 Localización: Mundaka (Bizkaia)
 Descripción: Cabeza de la omparsa masculina del carnaval mundaqués con su director al frente desfilando por el pretil del puerto de Mundaka
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original

Formato: 18x14
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 77 Acordeonista (A1-017)



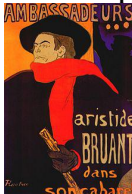
Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivo familia Okamika (Bedaro)
Fecha: 1955 ca.
Título: "Baile vasco en Norteamérica"
Modelo de acordeón: Mixto
Localización: Boise, Idaho (USA)
Descripción: Retrato del ambiente de un local de baile en USA por Navidad con la clásica pareja musical vasca formada por el acordeonista Imanol Okamika (Bedaro, 1915-¿?) y panderetero para la colonia emigrante
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 8x5

Nº 78 Músicos ambulantes (B2-027)



Tipo: Fotografía
Autor: BERROTARAN, Tiburcio
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Músicos ambulantes"]
Localización: Ondarrabi (Gipuzkoa)
Descripción: Fotografía de cuerpo entero de trío de músicos callejeros con guitarrista, bandurrista y postulante con punto de fuga ligeramente desviado a la izquierda
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 79 Cartel publicitario (G-041)



Tipo: Grabado
Autor: TOLOUSE-LAUTREC, Henry (Albi, Francia, 1864-1901)
Título: "Ambassadeurs: Aristides Bruant"
Técnica: Grabado-cartel
Medidas: 137x95
Fecha: 1892
Museo o colección: Art Museo San Diego (USA)
Descripción: Cartel con que se inundaron las paredes de París con motivo de una de las actuaciones del cantautor A. Bruant en su local "Mirliton" que contribuyeron a su gran fama. Está retratado con su vestimenta habitual de terciopelo negro y bufanda roja

Nº 80 Músicos ambulantes (B2-028)



Tipo: Pintura
Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885-1977), Edit Vasco-Americana EVA
Título: "Versolari ciego"
Técnica: Acuarela¿?
Medidas: Desconocidas
Fecha: 1962

Descripción: Un guitarrista ciego con mujer que hace de lazarillo van recabando su óbolo mientras cantan por la periferia de una romería

Observaciones: Pertenece a una serie de pinturas para la edición de tarjetas postales varias veces reeditadas

Nº 81 Murga de serenata (B2-029)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1905
Título: "Serenata"
Modelo de acordeón: Melodeones
Localización: Desconocida, Francia
Descripción: Retrato de artificio de murga de músicos dando una serenata. Son varios los instrumentos que aparecen como clarinete, violín, contrabajo de palo, flautín y dos acordeones. vestimentas cuidadas para agradar a la agasajada que observa enmarcada en una ventana con tios de flores

Observaciones: Pertenece a una serie con varias tiradas parecidas

Tono: Color
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Cromotipia. Tarjeta Postal
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 82 Lección de guitarra (B2-030)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1905 ca.
Título: "Una lección de guitarra"
Localización: Málaga
Descripción: Retrato lleno de dobles sentidos que muestra lo que podía dar de sí una lección de guitarra vista desde una ingeniosa perspectiva de artista-fotógrafo. Un profesor elegantemente vestido recoloca los dedos en los trastes de la guitarra para conseguir la posición correcta de la mano de la joven, uno de los pocos lugares del cuerpo que enseña y centro de sus miradas. Una estampa religiosa sobre la cómoda y más cercanamente, el padre desde una fotografía en la inmediata mesa imponen relativa autoridad ya que la madre o ña se ha dejado llevar por la somnolencia que causa el caluroso clima sureño cayendo en el descuido. Por un lado, las líneas del ajedrezado del suelo convergen hacia el altarcito con floreros pero, más allá, hacia la puerta del salón burgués, la casa; por el otro se dirigen hacia la lozana planta en el tiesto sobre la mesa y detrás de ella, sobre el banco corrido de la pared, hacia el soombrero cordobés del profesor

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 83 Cuadrilla de jornaleros bilbaínos (B2-031/032)



A Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuter desconocido
Procedencia: Archivo familiar Jausoro (Bilbao)
Fecha: 1910
Título: "Jornaleros bilbaínos de celebración cuadrillar"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato de grupo amical en forma de pirámide con personas de todas las edades en un interior festejando algún evento. Se atiende a los signos de la comensalidad reflejados en vasos y bebidas y al canto colectivo popular incentivado por una guitarra. Hay cierto cuidado en el vestir sobre todo en los hombres con las camisas blancas y algún reloj de bolsillo

Observaciones: Entre las personas de la primera fila están los abuelos maternos del autor Félix Jausoro (Bilbao, 1884-1973) y Encarnación Piniella (Gijón, 1889-1971)

Tono: Sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x94
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido.
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Chanson d'autrefois. Airea: Nire maitiarentzat"
 Localización: Pays Basque (enviada de Biarritz a Paris)
 Descripción: Retrato de dúo de 3/4 sentado. Cantan un aire vasco n tan antiguo y el hombre hace que toca una guitarra. Es interesante la aparición de un texto en euskara en portada y otro a pluma en el reverso: "Viva eskual herria millaka goraintzi"
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 84 Músico ambulante (B2-033)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Fecha: 1910 ca.
 Museo o colección: Museo del Pueblo Asturiano
 Título: "Juanín el de Andrín y un bombo"
 Localización: Llanes (Asturias)
 Descripción: Retrato contra un telón de pareja de músicos ambulantes. El ciego Juanín elegantemente vestido y aderezado con reloj de bolsillo adopta pose de violinista mientras es acompañado por un adolescente con blusa al bombo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 85 Músico ambulante (B2-034)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1920 ca.
 Título: "L'Aveugle musicien"
 Localización: Biarritz: Cote d'argent (Lapurdi)
 Descripción: Retrato de violinista ciego sentado. Viste capa y sombrero y mientras ejecuta su instrumento dos paisanas observan una portando su mercancía en una gran cesta sobre la cabeza
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducciónfotográfica
 Formato: 14x9

Nº 86 Romería Deustu (C1-001)



Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Edit Librería Elcano, Gran Vía 8, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1903
 Título: "Romería en Deustu"
 Localización: Deustu (Bizkaia)
 Descripción: Vista general de una romería en Deustu. A la izquierda sobre un escaño un foco sonorizador está compuesto por violinista y dos guitarras; al fondo un segundo grupo toca una guitarra y algún otro instrumento. Algunas parejas bailan al agarrado, otras personas observan y al fondo, detrás del arbolado, se destacan las choznas de restauración con banderolas
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Cromotipia, Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 87 Músicos ciegos (B2-035)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1920 ca.
 Título: "Les musiciens"
 Localización: Institution des jeunes aveugles, Still, Bas-Rhin (Francia)
 Descripción: Retrato de jóvenes músicos ciegos en un salón tipo capilla en disposición circular en torno a su profesor también ciego. Hay cuatro violinistas de pie, un pianista sentado de costado y un ejecutante de armonio sentado y de perfil
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 88 Música Ambulante (B2-036)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1950 ca.
 Título: "Gervas, el trovador del duranguesado"
 Localización: Durango (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de Gervas sentado interpretando al arpa de mano vestido de pana. Observan el presbítero Juan Olazarán y una anciana de pie
 Observaciones: Datación basada en la edad del autor del libro.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción
 Formato: 11x8
 Publicaciones: OLAZARAN, Juan: *En las fiestas de San Antonio*. Kurutzia, Durango, 1983, p. 74

Nº 89 Arpa de mano (O-006)



Tipo: Fotografía
 Constructor: Desconocido
 Procedencia: Recogida en Amurrio (Araba)
 Datación: 1898 ca.
 Materiales: Maderas y metales de varias clases
 Modelo de Cítara: Cítara prima o arpa de mano
 Descripción: Instrumento semi-industrial de un tipo muy común en Europa a comienzos del siglo XX
 Depósito: Colección particular (Bilbao)
 Publicaciones: XX.: [*Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música, ...*]. H.P & Co, Alemania, 1898, p.111. [Este catálogo perteneció a los fondos documentales del almacén de música CASA AMANDO establecido en la Plaza Nueva nº 3 entre 1927 y 1936.]

Nº 90 Música ambulante (B2-0037/038/039)



A Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Edit. Librería General Santander

Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1905
 Título: "Emeterio Agudo, *El Pulga*"
 Localización: Santander
 Descripción: Retrato de cuerpo entero en exteriores de el tocador de zanfoña "El Pulga" músico ambulante junto a dos pasisanos delante de una casa de campo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: ROMERO, Roberto Diego: *La gaita cántabra. Estudio musicológico en el occidente de Cantabria*. Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2007, p. 77

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Fecha: 1910 ca.
 Museo o colección: Museo del Pueblo Asturiano
 Título: "Baltasar Cue, coplero de Llanes"
 Localización: Llanes (Asturias)
 Descripción: Retrato contra un telón de pareja de músicos ambulantes. El ciego Baltasar Cue Fernández (1856-1918) toca la zanfoña y canta coplas que el rapaz secunda mientras que enseña el papel para su venta. Porta capa, bastón colgante del antebrazo y pobres ropajes
 Observaciones: El telón de fondo es el mismo del de la Fig. n.º 84 luego ambas fotos son del mismo autor y procedencia
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: RUBIO MARCOS, Elías: *El año de la gripe*. Edición del autor, Burgos, 2005, portada. [En la solapa de la portada indica: "Foto cartel Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Urrueña, (Valladolid)"].

C Tipo: Fotografía
 Autor: WEISENBARG
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1926
 Título: "Au Pays Basque. Joueur de vielle"
 Localización: Irún
 Descripción: Retrato de ejecutante de zanfoña contra un muro. El instrumento es del modelo guitarra
 Observaciones: Un original más antiguo lleva otras indicaciones: "Viux landais joueur de vielle. Bromotypie Geatreau (Gironde)". Estas informaciones son más verosímiles ya que la escena representada es demasiado anacrónica para el País Vasco y el tipo de calzado más propio de las comarcas del interior de la Occitania. Es un exponente más de la necesidad de una revisión multifocal de las fuentes
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 91 Fiestas folklóricas (B2-040/041)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: onista anticuario, Francia
 Fecha: 1912
 Título: "Fête Berrichonne. Groupe de Reines et des Vielleux"
 Localización: Chateauroux, Berry (Francia)
 Descripción: Retrato de grupo celebrando una exaltación protocolaria de la fiesta con tocadores de zanfoña y cornamusa. Al fondo la filigrana gótico flamígera de algún palacio medieval da marchamo de antigüedad a la representación
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: BERNEDE, F., phot.
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Una noche dans les Landes. Le retour de l'Eglise"
 Localización: Arjuzanx (Landes)
 Descripción: Retrato de cortejo nupcial cumpliendo el protocolo tradicional al regreso al nuevo domicilio en el carro decorado para la ocasión. Es recibido por parientes y músicos. Vestimentas de boda entre los invitados mientras que los músicos calzan los zuecos tradicionales; son un tocador de cornamusa y un joven que toca un clarinete soprano o bombardá
 Observaciones: Hay más tiradas de la misma serie con otras fases de la boda

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 92 Bailarín gallego (G-042/043)



Tipo: Impesión
Autor: DORIS, G. ¿?
Título: "Gallego bailando la Gallegada"
Técnica: Plumilla
Medidas: 20x15
Fecha: 1879
Museo o colección: Publicación desconocida
Descripción: Dibujo de bailarín que evoluciona con un movimiento amplio de los brazos. vestimenta tradicional con el pantalón todavía poco más largo que el antiguo jubón

Tipo: Impesión
Autor: FIERRO
Título: "Costumbres de los aldeanos de Gañicia: La Muñeira"
Técnica: Plumilla
Medidas: Desconocidas
Fecha: 1859
Museo o colección: El Museo Universal, Perea Kapuz
Descripción: Dibujo de cuadrilla de paisanos gallegos en diferentes actitudes con sus vestimentas festivas que observan en un ribazo el baile de una pareja sonorizado por una gaita de odre

Nº 93 Músico ambulante (B2-044/045)



A Tipo: Grabado
Autor: Ilegible
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1905
Título: "Tocador de órgano de Barvarie" y "Tocador de organillo"
Descripción: Dibujos coloreados de una escena parecida en disposición y elementos. Anciano barbudo accionando un instrumento musical de reproducción mecánica y corro de niños curiosos escuchando

Observaciones: Pertenece a una misma serie de Tarjetas Postales

Tono: Color
Disposición: Vertical
Procedimiento: Cromotipia. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1920 ca.
Título: ["Baile con órgano de Barvarie"]
Localización: Bélgica
Descripción: Panorámica de grupo planificado en un prado. A la izquierda los industriales de la música con un personaje cojo que acciona el instrumento mecánico y una mujer con el sombrero peticionario en la mano, y a la derecha el grupo que se divide en bailarines al agarrado y público observador de todas las edades. Ropaje cuidado

Tono: Color
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal Cromotipia. Reproducción fotográfica

Nº 94 Músico ambulante (B2-042)



Tipo: Fotografía
 Autor: GONI
 Procedencia: Portada de publicación periódica
 Fecha: 1904
 Título: "Las plagas de Madrid. Los organillos"
 Localización: Madrid
 Descripción: Fotografía de portada con un organillero en acción en medio de una calle. Se aprecia el Piano de Manubrio bien estibado sobre un carro para su transporte
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Formato: 18x24
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: Revista Nuevo Mundo (¿?, 1904)

Nº 95 Chiste de El Liberal (G-046)



Tipo: Dibujo
 Autor: SUSJE
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1912
 Título: "Las romerías de ayer. Cómo bailan los Jelkides"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Chiste gráfico a pluma con un organillo y varias parejas bailando "al agarrao". Las mujeres separan al hombre con la postura de "la carabina" interponiendo el codo derecho entre el hombro de él y el pecho de ella
 Observaciones: El texto dice así: "Yo, la verdad, el tamboril y sin agarrar prefiero. Pero un día es un día, ¡que concho!"
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Formato: 10x8
 Publicaciones: El Liberal (1-VIII-1912)

Nº 96 Autopiano - Piano Player (O-007)



Tipo: Impresión
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periodica
 Fecha: 1886
 Título: "El Pianista. Almacén de Música y Pianos L.E. Dotesio, c/ Mariá Muñoz 8"
 Localización: Bilbao
 Descripción: Anuncio de gran formato de un modelo de Autopiano procedente de USA que comercializó Dotesio en Bilbao
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Cuadrada
 Formato: 150x150
 Publicación: Noticiero Bilbaíno (30-XII-1886)
 ORD-HUME, Arthur W.J.G.: *Clockwork Music: An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola from Automaton Lady Virginal Players to Orchestrion*. George Allen & Unwin Edit., 1973, pp. 255-278

Nº 97 Pianola Aeolian (O-008)



Tipo: Impresión
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1910
 Título: "Almacén de Música y Pianos Manuel Vellido, Gran Vía 46".
 Localización: Bilbao
 Descripción: Anuncio de gran formato con campo de texto y campo gráfico. Se muestra a una joven burguesa áccionando el mecanismo de una pianola en una reunión social en la que la escucha de música es importante

Observaciones: En el texto se listan algunos géneros disponibles en el almacén como pianos en venta y alquiler, armoniums, instrumentos de todas clases, pianolas Aeolian, rollos para ellas y gramófonos

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Formato: 18x14

Publicaciones: Noticiero Bilbaíno (30-XII-1910)
 ORD-HUME, Arthur W.J.G.: *Clockwork Music: An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola from Automaton Lady Virginal Players to Orchestrion*. George Allen & Unwin Edit., 1973, pp. 255-278

Nº 98 Orchestrión (O-009)



Tipo: Grabado

Autor: Desconocido

Procedencia: Publicación

Fecha: 1898

Título: "Edition H. P. & Com. "

Descripción: Catálogo ilustrado de autómatas e instrumentos musicales compuesto en el interior del imperio alemán ("pero ni en Bremen ni en Hamburgo"). Ofrece un gran surtido de Polifonos, Orquestrones, Organillos, pianos, armoniums, acordeones, bandonenes, concertinas, armónicas, ocarinas, mecanismos y cajas de música, relojes de caja y toda una serie de motores calóricos

Tono: Blanco y negro, Portada a color

Formato: 26x18

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Publicaciones: XX.: [*Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música, ...*]. H.P & Co, Alemania, 1898, p.45
 [Este catálogo perteneció a los fondos documentales del almacén de música CASA AMANDO establecido en la Plaza Nueva nº 3 entre 1927 y 1936.]

Nº 99 Aristón (O-010)



Tipo: Fotografía

Constructor: Symphonion, Alemania

Procedencia: Antiguo convento de monjas de Lizaso (Nafarroa)

Datación: 1890-1910

Materiales: Maderas, metal, cartón

Modelo de Aristón: Symphonion

Publicaciones: XX.: [*Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música, ...*]. H.P & Co, Alemania, 1898, p.2-15.
 Catálogo de los fondos documentales de la CASA AMANDO, c/ Plaza Nueva nº 3, entre 1927 y 1936
 ORD-HUME, Arthur W.J.G.: *Clockwork Music: An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola from Automaton Lady Virginal Players to Orchestrion*. George Allen & Unwin Edit., 1973, pp. 103-193

Nº 100 Músico ambulante (B2-043)



Tipo: Fotografía

Autor: Fotógrafo minuterero

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1910 ca.

Título: ["Músico ambulante con aristón"]

Localización: Desconocida

Descripción: Retrato de un personaje con pata de palo que hace sonar un aristón en busca de su óbolo. Guarda en una bolsa que se ve en el frente del aparato los discos perforados con otras piezas del repertorio a reproducir

Observaciones: Texto impreso del reverso: "Tarjeta postal. Union postale universelle. España". Sin circular

Tono: Sepia

Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal original

Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

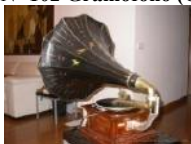
Nº 101 Fonógrafo (O-011/012)



A Tipo: Grabado
Procedencia: Publicación
Fecha: 1900
Título: "Véritable Graphophon Parisien"
Localización: Alemania
Descripción: Catálogo con la presentación de algunos los primeros modelos grabadores y reproductores de cilindros de cera con sus tubos auditivos correspondientes
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fotoimresión
Formato: 300x210
Publicaciones: ERNST KAPS: *Instruments de musique*. Edit Erns Kaps, Dresde, 1900, pp. 252-253
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

B Tipo: Fotografía
Constructor: Edison, M.
Procedencia: Bibliothèque Nationale de France
Datación: 1900 ca.
Materiales: Madera, metal, goma y cera
Modelo de Fonógrafo: Phonographe à cylindre con auditivos múltiples
Publicaciones: VVAA.: *Musée de la musique. Guide*. Musée de la Musique, Cité de la musique, Paris, 1997, p. 243

Nº 102 Gramófono (O-013)



Tipo: Fotografía
Constructor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Datación: 1901
Materiales: Madera, metal, fieltro, pizarra, barniz y pintura
Modelo de Gramófono: Gran bocina
Publicaciones: GOMES MONTELEJANO, M.: *El fonógrafo en España, Cilindros españoles*. Edición del autor, Madrid, 2005

Nº 103 Representante de fruslerías (G-048)



Tipo: Pintura
Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885-1977)
Título: "Charlatán de pueblo"
Técnica: Acuarela
Medidas: Desconocidas
Fecha: 1913
Descripción: Pintura costumbrista que ejemplariza a un protorepresentante del tan hispánico viajante comercial de gira por el agro vasco. Pertrechado de telones, gramófono y desenfrenada labia, trata de engatusar a los paisanos con crecepelos, dentífricos y demás misceláneas de productos de dudosas eficacias. Al fondo varios grupos de jóvenes ensayan unos pasos de "baile a lo suelto"
Observaciones: Primer modelo que sirvió para la tirada comercial de postales de la Edit. Casa Lux, Bilbao
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal Cromotipia original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Nº 104 Romería con Gramola (C1-003)



Tipo: Fotografía
 Autor: OJANGUREN, Indalecio (Eibar, 1887-1972)
 Procedencia: Archivo Fotográfico Vasco (Tolosa, Gipuzkoa)
 Fecha: 1920 ca.
 Título: ["Romería en Abadiño"].
 Localización: Plaza de Abadiño (Bizkaia)
 Descripción: Vista parcial del documento Fig. N° 246. Detalle de una romería en Abadiño con dos grupos de dulzaineros y un *gramolari* sonorizando, danzantes bailando a lo suelto y público en general
 Observaciones: Además de los músicos que pueden apreciarse en la lupa fotográfica, en ese momento también sonorizaba un acordeonista con su grupo. Todos ellos proyectaban sus emisiones a la vez hacia el centro de la plaza
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción
 Publicaciones: BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012), p. 100

N° 105 Anuncio Gramola (G-049)



Tipo: Impresión
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1921
 Título: "Gramola de venta en Photo-Club, Bilbao"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Anuncio de prensa en gran formato de este aparato de reproducción musical mecánica. Argumenta como sugerencias para su compra el que promueve las bondades de la expansión en la naturaleza con la escucha de la música dentro de la corriente que comenzaba a estimular el consumo de música y sus aparatos de reproducción mecánica en la sociedad de masas
 Observaciones: Texto completo: "No vaya a la playa o al campo sin un aparato portátil marca "Gramola". Sólido y elegante mueble que puede llevarse cómodamente en la mano y le proporciona en plena naturaleza un extenso repertorio musical interpretado por los más eminentes artistas, bandas y orquestas mundiales. Compañía del Gramófono S.A.E., Balmes 56 y 58, Barcelona. Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España. Gramolas La Voz de su Amo (Marca Registrada), agencia en Bilbao Photo- Club, Bidebarrieta 3"
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Fotoimpresión
 Formato: 180x120
 Publicaciones: Noticiero Bilbaino (14-VIII-1921)

N° 106 Coplas de ciego (G-050)



Tipo: Impresión
 Autor: Ilegible
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1906
 Título: "El ciego de las coplas"
 Descripción: Asunto de actualidad que recogía la revista. Cuartetos de Joaquín Aguilera junto a un dibujo al carboncillo de ciego con guitarra y bastón colgando del antebrazo probable copia de un natural
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Fotoimpresión
 Formato: 200x80
 Publicaciones: Revista Blanco y Negro (¿?, 1906)

N° 107 Bando de Ordenanzas Municipales (G-051)



Tipo: Impresión

Autor: Alcalde ALONSO DE CELADA, Felipe
 Procedencia: Auntamiento de Bilbao (Bizkaia)
 Fecha: 1897
 Título: "Hago saber..."
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Bando de la Alcaldía de Bilbao promulgado como declaración de intenciones en todos los temas tras ser elegido un nuevo alcalde
 Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2º 395/30, 1897 . En el art. 31 se prohibía el relato público de los romances de los papeles que vendían los ciegos por la calle
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 100x75

Nº 108 Sonidos de la urbe (G-051/052/053/054/055)



A Tipo: Fotografía
 Autor: OUVREARD, Photo
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1906
 Título: "Rémouleur Basque"
 Localización: Biarritz-Baiona (Iparralde)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero de oficial afilador con su máquina portátil en plena acción en un entorno urbano
 Observaciones: Se ha de suponer que además del siseo del deslizamiento del metal por la piedra, estos industriales transeuntes usarían los silbatos armónicos que han llegado en uso hasta hoy en día como reclamo. Los catálogos de instrumentos de comienzos del siglo XX los suministran
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Aida, gorri"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Carretero que baja con su yuntade bueyes por el camino real de Basurto hacia Bilbao en busca de trabajo de transporte. Pueden apreciarse las ruedas macizas de madera y hierro características del País Vasco, el toldillo a dos aguas para proteger la carga en caso de lluvia y el fanal para vislumbrar algo en la anochecida
 Observaciones: Son muchas las referencias literarias al estridente chillido que producía el rozamiento de los ejes de los carros en las abrazaderas y cuñas de la cama al ir madera contra madera sin engrase. Como la mayor parte del traslado del mineral y mercancías por la ciudad y el campos se hacía mediante este medio de transporte, el nivel de ruido por ese motivo y por el golpeteo de las llantas de hierro de las ruedas macizas en el adoquinado debía de ser considerable y habitual. "Aida" y "Gorri" son dos apelativos muy corrientes para particularizar al ganado bovino
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
 Autor: N.D. Phot
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Bueyes atados a una tranaira (¿?) arrastrando por las calles"
 Localización: Puerto de Donostía (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato de yuntero con sus animales de tiro que trasladan equipaje en una narria sobre el empedrado de las calles de Donostia
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 D Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Plaza del mercado"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Panorámica general de los exteriores del mercado de la Plaza Vieja de Bilbao. El tumulto de la abigarrada multitud de personas con el griterío (supuesto) de campesinas que incitan a explorar los géneros de la vendeja y el tira y afloja del regateo dan hilo sonoro a la escena detenida un momento ante el disparador del fotógrafo

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

E Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido, (Errasquin¿?)
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1880
Título: "Vista de Albia desde El Arenal"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Paisaje urbano junto a la Ría. Un continuo e intensísimo flujo de barcos fletaba mercancías desde y para muchos puertos de Europa e Inglaterra

Observaciones: Como en el caso anterior se ha de suponer un trajín constante de golpes de vela y jarcias, griterío de capataces, sirgueras, estibadores, cargadores y cargadoras de carbón, bacalao, mineral, etc. Desde antes de 1900 los trenes que llegaban y partían de la estación de cercanías de Ripa añadieron más decibelios al sonido de la ciudad, incrementado por el constante trasiego de carruajes y tranvías por el puente que unió Abando con Bilbao

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Albúmina. Reproducción fotográfica
Formato: 10x6

Nº 109 Sokadantza (G-056)



Tipo: Pintura
Autor: CIGA, Javier (Pamplona-Iruña, 1877-1960)
Título: "Sokadantza"
Técnica: Oleo sobre tela
Medidas: 162x170
Fecha: 1914
Museo o colección: Museo Etnográfico Jorge Oteiza, Elizondo (Nafarroa)
Localización: Baztan (Nafarroa)
Descripción: Escena de baile en una romería del Baztan con tamborilero sobre un escaño. Los participantes evolucionan en aire de Martxa sin que se lleguen a tocar sus manos ya que van enlazados mediante pañuelos

Nº 110 Aragoneses bailando la Jota (G-057/058)



A Tipo: Fotografía
Autor: ESCOLA, L.
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1908.
Título: "Aragón. La Jota".
Localización: Alrededores de Zaragoza
Descripción: Retrato de pareja de baile de Jota exhibiéndose ante un grupo de todas las edades colocado en posición semicircular en un paisaje de campo junto a la arboleda de un río al atardecer. Una mujer de edad toca la guitarra y otras mujeres con las manos en los ijares parecen ser las encargadas del canto. Todas las personas visten de manera tradicional y popular aragonesa

Observaciones: Matasellada en Zaragoza capital.
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Fototipia. Reproducción Tarjeta Postal
Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1909
Título: "Bailando la Jota"
Localización: Desconocida
Descripción: Retrato en pose preparada de pequeño grupo con guitarrista y dos parejas de baile vestidos a la usanza folklórica en un patio

Observaciones: Matasellada en Madrid capital
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Fototipia. Reproducción Tarjeta Postal
Formato: 14x9

Nº 111 Baile de Jota fúnebre (G-059)



Tipo: Impresión
Autor: Diseño de DORE, Gustave
Procedencia: Publicación. Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1868
Título: "Une danse funebre (Jota) a Jijona (Province d'Alicante)"
Localización: Jijona (Alicante)
Descripción: Extraña composición de baile en el velatorio de un niño en el salón interior de una vivienda. Siguiendo la música de un guitarrista un grupo mixto evoluciona tocando castañuelas y con semblantes muy apesadumbrados en torno al catafalco de un infante y sus afligidos parientes
Observaciones: La concreción de informaciones del título dan verosimilitud a esta costumbre sin que podamos comprobar su certeza por el momento
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Litografía de Fournier
Formato: 18x24
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
Publicaciones: Revista francesa si identificar

Nº 112 Baile de Jota (G-060)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivo de comercio fotográfico de Begoña, Bilbao (Bizkaia)
Fecha: 1915 ca.
Título: ["Baile en Amorebieta-Etxano"]
Localización: Antigua plaza de Amorebieta-Etxano (Bizkaia)
Descripción: Panorámica en picado sobre ocho parejas de dantzaris populares en plena jota rodeados de numeroso público que ocupan el coso de correr novillos del centro del pueblo. Sonoriza el tamborilero
Observaciones: El tamborilero se aprecia justo en el margen del lateral izquierdo de la fotografía
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción
Formato: 18x24

Nº 113 Baile de Jota (G-061)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación
Fecha: 1905 ca.
Título: ["Jotero espontáneo"]
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato en picado y de cuerpo entero del jotalari espontáneo y buen bebedor Zacarías Uranga "Chistu" que se luce entre un ceñido grupo de público mientras interpretan tamborilero y atabal bajo un arbolado
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 12,5x8
Publicaciones: ALEGRIA, Julián: *Humorada chimberiana. Semblanza de tipos populares*. Grafor, Bilbao, 1972 (1956), p. 193

Nº 114 Baile de Jota (G-062)



Tipo: Fotografía
Autor: F.VON. Edit. d'Art, 15, Rue Martel, Paris
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1950 ca.

Título: "Jour de fête. Le fandango"
 Localización: Desconocida (Iparralde)
 Descripción: Retrato de cuadrilla bailando una jota delante de una casa en cuya puerta han colocado enramados y varios familiares se asoman a las ventanas. Es el día de fiesta en la localidad y los jóvenes visten con la elegancia que se requiere en esa hora de tarde próxima a la verbena
 Observaciones: El instrumentista sonorizador no sale en el campo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 115 Aurreku (G-063)



Tipo: Pintura
 Autor: LECUONA José (Tolosa, 1831-1907)
 Título: "Romería en Salbatore (Gipuzkoa)"
 Técnica: Oleo sobre lienzo
 Medidas: 111x168
 Fecha: 1860
 Museo o colección: Museo de bellas Artes de Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Esparcimientos tras la misa en la fiesta de la ermita de Salbatore (11-V). En el espacio central de hierba se desarrolla un *Aurreku* sonorizado por tamborilero y *atabalari*. Al fondo se ve jugar a bolos, hay choznas de restauración con sus géneros y grupos que se socializan en distintas categorías sociales según sus vestimentas y más en la distancia la villa de Tolosa y la línea del mar en el horizonte
 Publicaciones: LERCHUNDI GALIANA, Mikel: *Antón M^o de Lecuona. Pionero del costumbrismo vasco*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2015, p. 10

Nº 116 Músico ambulante (B2-044/045)



A Tipo: Pintura
 Autor: GOYA, Francisco (Fuentetodos, Zaragoza, 1746-1828)
 Título: "El ciego de la guitarra".
 Técnica: Oleo sobre lienzo
 Medidas: 260x311
 Fecha: 1778
 Museo o colección: Museo del Prado (Madrid)
 Descripción: Un ciego que canta sus coplas acompañándose a la guitarra es escuchado con atención por gentes de variada condición entre las que el colorido y la posición central son acaparados por un caballero y la sorpresa por un aguador subsahariano

B Tipo: Pintura
 Autor: BAYEU, Francisco (Zaragoza, 1734-1795)
 Título: "El ciego cantor"
 Técnica: Oleo sobre lienzo
 Medidas: 93x145
 Fecha: 1786
 Museo o colección: Museo del Prado (Madrid)
 Descripción: Cantor ciego que se acompaña con zanfoña, lazarillo a las castañuelas y perro amaestrado

Nº 117 Músico ambulante (B2-046/047)



A Tipo: Pintura
 Autor: SOLANA, José (Madrid, 1886-1945)
 Título: "El ciego de los romances"
 Técnica: Carboncillo y pastel sobre cartulina

Medidas: 66,5x50,5
 Fecha: 1915 ca.
 Museo o colección: Museo reina Sofía (Madrid)
 Descripción: Versión tardía del tema abundantemente tratado del ciego cantor de coplas que se acompaña con zanfoña mientras enseña el pliego donde supuestamente está descrito el caso de la cantnela

B Tipo: Fotografía
 Autor: XX. RAGOZINO, E. edit. Napoli (Italia)
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1903
 Título: "Tipi e costumi napoletani. Canta la canzone di Musolino"
 Localización: Nápoles (Italia)
 Descripción: Joven cantor que se apoya musicalmente en el resultado sonoro reproducido por un "Orgue de Barbérie" como consta escrito por la persona que envió la postal
 Procedimiento: Trarjeta Postal cromotipia. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 118 Ezpatadantzaris (G-064)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Gerediaga Elkartea, Durango (Bizkaia).
 Fecha: 1910 ca.
 Título: ["Ezpatadantzaris del duranguesado con autoridades"
 Localización: Duranguesado (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de comparsa del *dantzaris* adultos que muestran las herramientas de sus habilidades (*Makilak eta epatak*) posando en estrictas hileras tras la bandera de la Merindad. En el renglón bajo las autoridades sentadas portan el chuzo símbolo de la autoridad y contienen al grupo por los dos extremos el tamborilero y el atabalari. Cada cual viste los ropajes de su condición
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: Cartel anunciador del "25. Ezpatadantzari Eguna. 26-X-1990? Izurtza"

Nº 119 Ezpatadantzaris (G-065/066/067)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo de Juan de Pagoeta (Bilbao)
 Fecha: 1908
 Título: "El tamborilero Jose M^a Azpeitia con el grupo de danzas vascas de Areatza"
 Localización: Sevilla
 Descripción: Retrato de conjunto en perspectiva fugada del tamborilero J.M. Azpeitia (Areatza, 1875-1949) , niño *atabalari*, *banderari* y *dantzaris* con atuendos y accesorios para la ocasión posando junto a la caseta de la Diputación de Bizkaia en la Exposición de Sevilla de dicho año
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: PAGOETA, Juan: Estampas antiguas de una villa arratiana. Caja Laboral Popular, Areatza, 1989, p.58

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 19010 ca.
 Título: "Ezpatadantzaris de Amorebieta-Etxano"
 Localización: Amorebieta-Etxano (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de comparsa infantil de *ezpatadantzaris* en el centro de Amorenieta-Etxano a punto de iniciar su exhibición. Portan las herramientas con que se exhibirán la danza ritual (*Makilak eta epatak*) arropados por tamborilero, atabalari y alguaciles. Numeroso público, mayormente infantil, observa el acontecimiento
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Copia de original
 Formato: 15x10,5
 Depositario: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

C Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido

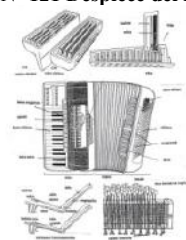
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1905 ca.
 Título: "Colegio de Orduña. Ezpatadantzaris"
 Localización: Orduña (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de comparsa infantil de *ezpatadantzaris* detenidos en plena figura de alzar al compañero. Tamborilero y atabalari niños posando todos frente a un paramento de sillería. Vestimenta de rigor
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Trajeta Postal coloreada. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 120 Ezpatadantzari (G-068)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1932
 Título: "Concentración de dantzaris".
 Localización: Ibaiondo, Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Concentración de dantzaris de inspiración nacionalista en pleno auge del movimiento de construcción ideológica de un pasado bailado
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Fotoimpresión.
 Formato: 23,5x7
 Depositario: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: La Hormiga de Oro (4-VIII-1932)

Nº 121 Despiece del Acordeón (O-014)



Tipo: Impresión
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1970 ca.
 Título: "Diferentes partes de un acordeón con sus nombres en euskara"
 Descripción: Despiece de los diferentes componentes de un acordeón con sus elementos desmontables y mecanismos móviles accionadores
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción Fotográfica
 Formato: 29x21

Nº 122 Marcas comerciales de Acordeón (O-015/016)



A Tipo: Fotografía
 Fecha: 1915 ca
 Texto: "Royal Standard, Stradella, Trade Mark Saxony "
 Modelo de acordeón: Bisonoro 21/8
 Descripción: Marca de fabricante alemán impresa en el frontal de la caja del CMD

B Tipo: Fotografía
 Fecha: De 1905 ca
 Texto: "Premiata Fabbrica de Armoniche Paolo Soprani e Figli. Castelfidardo, Ancona-Italia".
 Modelo de acordeón: Melodeón 11/4
 Descripción: Marca de fabricante italiano impresa en papel e insertada en cajetín protegido con cristal en el frontal de la caja del CMD

Nº 123 Marcas comerciales de Acordeón (O-017/018)





A Tipo: Fotografía
 Fecha: De 1910 a 1915
 Texto: "G&C. Stahltöne" (Lengüetas de acero).
 Modelo de acordeón: Bisonoro 12/4
 Descripción: Chapa del distribuidor alemán e indicación de tipo de material de las lengüetas internas

B Tipo: Fotografía
 Fecha: De 1910 a 1915
 Texto: "B. C. Strandqvist. Musikhandel Helsingborg"
 Modelo de acordeón: Bisonoro 21/8
 Descripción: Chapa del vendedor alemán

Nº 124 Acordeón Romántico (O-019/020, A1-018/019)



A Tipo: Pieza nº 21

B Tipo: Pieza nº 22

C Tipo: Fotografía
 Autor: THOMAS, Fototipia, Barcelona
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1918
 Título: "Aceites puros de oliva. Droguería Riudor y Parés. Puerta del Ángel 14"
 Modelo de acordeón: Acordeón Romántico
 Localización: Barcelona
 Descripción: Retrato de medio cuerpo en pose de estudio de mujer arrebatada por la música
 Observaciones: Postal con intenciones publicitarias
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

D Tipo: Grabado
 Autor: BOUTILLIE, A.
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1890
 Título: "Attitude correcte de l'Accordéoniste"
 Modelo de acordeón: Acordeón Romántico
 Descripción: Dibujo de señorita burguesa mostrando la posición adecuada de un acordeón de este tipo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Formato: 25x20
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicación: JAVELOT: *Nouvelle Methode d'accordeon*. Edit. Le Bailly, Paris, 1890, p. 3

Nº 125 Melodeón (O-021/022/023)



A Tipo: Pieza nº 23

B Tipo: Pieza nº 24

C Tipo: Pieza nº 25

Nº 126 Acordeón bisonoro (O-024/025/026/027/028/029)



- A Tipo: Pieza nº 26
- B Tipo: Pieza nº 27
- C Tipo: Pieza nº 28
- D Tipo: Pieza nº 29
- E Tipo: Pieza nº 30
- F Tipo: Pieza nº 31

Nº 127 Acordeón Cromático y Acordeón Piano (O-030/031/032/033)



- A Tipo: Pieza nº 32
- B Tipo: Pieza nº 33
- C Tipo: Pieza nº 34
- D Tipo: Pieza nº 35

Nº 128 Romería (C1-004)



- Tipo: Pintura
- Autor: DIAZ OLANO, Ignacio (Vitoria, 1860-1937)
- Título: "Vuelta de la romería del Calvario"
- Técnica: Oleo sobre lienzo
- Medidas: 308x208
- Fecha: 1903
- Museo o colección: Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gazteiz (Araba)
- Descripción: Grandioso cuadro tanto por su tamaño como por el derroche de realismo costumbrista que impregna elementos y actitudes. La multitud regresa del Calvario de Urkiola (en la bajada por el antiguo camino de Atxarte hay parajes calcados) hacia Abadiño o Durango si es el caso. En segundo término pero centrales están los tamborileros uno de blanco y otro de negro; las gentes danzan gozosas apreciándose las culadas y transmitiendo el brincar de la *biribiketa*. Sobresalen las rosquillas, los escapularios adquiridos en el Santuario, los coloristas vestidos de las aldeanas y presuntas aldeanas. Algún autor ya ha señalado a las dos jóvenes del primer plano de la derecha modelos habituales del pintor que en este caso están como sobrepuestas al plano del cuadro tratando de ocupar, momentáneamente, el lugar que rellenará en breve el tropel animoso

Nº 129 Acordeonista (A1-020)



- Tipo: Fotografía
- Autor: Desconocido
- Procedencia: Altsasu (Nafarroa)
- Fecha: 1889
- Título: "Cuadrilla en Altsasu"
- Modelo de acordeón: Melodeón
- Localización: Altsasu

Descripción: Retrato de cuadrilla con acordeonista desconocido en configuración elíptica. Posan exhibiendo los elementos de rigor tras los postres de una suculenta comida (café, copa y puro) ya que festejan algún evento particular para cuya "inmortalización" han contratado fotógrafo. Trajes elegantes

Observaciones: Fecha y lugar han sido garrapateados en el negativo de cristal. La presencia del acordeón en el conjunto ha de considerarse un síntoma de modernidad entre los jóvenes; un modelo de parecidas características es la Pieza nº 23 del listado organológico. Por el momento es el documento fotográfico más antiguo que corrobora la presencia del acordeón en el País Vasco. La presente imagen ha sido copiada de un original que durante muchos años estuvo colgada de una pared de la Sociedad "Lagun Artean" de la localidad

Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 30x17
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 130 Acordeonista (A1-021)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1900 ca.
 Título: ["Cuadrilla de celebración"]
 Modelo de acordeón: Bisonoro¿?, 19/12]Posible Cengotita de la primera época]
 Localización: Desconocida (Gipuzkoa¿?)
 Descripción: Retrato de cuadrilla con acordeonista desconocido central adoptando una configuración elíptica en un exterior montuoso. Posan con el puro en la mano símbolo de una comida que ha concluido como debe ser. La variedad de tipos y detalles de elegancias en el atuendo (Visera, gorra de jefe de estación, alguna insignia, pajaritas, relojes de bolsillo,...) inducen a pensar en veteranos de la guerra carlista que tras una larga andadura vital han alcanzado cierta posición social. La importancia del evento ha merecido la comparecencia del fotógrafo

Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal ¿?. Reproducción fotográfica
 Formato: 11,5x9
 Publicaciones: Zazpika (351, 16-X-2005)

Nº 131 Acordeonista (A1-022)



Tipo: Fotografía
 Autor: ELOSEGI ANSOLA, Policarpo
 Procedencia: Archivo familia Artxipiaga de, Tolosa
 Fecha: 28-VII-1898
 Título: ["Extravagantes de la familia"]
 Instrumento: Melodeón
 Localización: Tolosa (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato no convencional en zona de montaña de personajes de una familia en torno a la figura central del que adopta la posición de *Sirshasana* (postura yógica obre la cabeza) sin perder la compostura sobre una mesa seguramente imitando a algún saltimbamqui ambulante. A su costado un niño trastea con un acordeón enmarcando musicalmente el ejercicio afamiliares en torno a la en pose del acordeonista Karlos Auzmendi (Ibarra, Dima, 1887-1977),

Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 132 Acordeonista (A1-023, B2-048)



A Tipo: Fotografía
 Autor: ERGUY, Cliché
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1903 ca.
 Título: ["Danse Espagnole, Fandango";¿?]
 Modelo de acordeón: Melodeón
 Localización: Donibane Garazi (Iparralde)

Descripción: Retrato preparado en perspectiva picada de un conjunto de personas con el punto de fuga hacia la derecha del horizonte que escenifican un baile. El acordeonista (probablemente Beñat Lasage "Kanbo" (Donibane Garazi, 1879-1950)) posa ligeramente lateralizado en posición más cercana al espectador que el grupo de dantzaris

Observaciones: Pertenece a la misma serie que la siguiente. La copia que se ha manejado para la reproducción tiene recortados los textos informativos

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

Publicaciones: VVAA.: *Euskal Herria*. Caja Laboral Popular, San Sebastián, 1985, T.1, p. 447

B Tipo: Fotografía

Autor: ERGUY, Cliché

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1903

Título: "Danse Espagnole, Fandango"

Localización: Donibane Garazi (Iparralde)

Descripción: Retrato preparado en perspectiva picada de un conjunto de personas con el punto de fuga hacia la derecha del horizonte que escenifican un baile. Son ocho mujeres dantzaris y una más sonorizando desde el primer plano de la izquierda con una guitarra española de clavijas en la que adopta una posición verídica de acorde en los trastes altos del mástil mientras parece cantar. Hay público de niños, jóvenes y adultos que observan desde el fondo la escena.

Observaciones: Postal enviada desde Biarritz a Paris, reverso sin dividir. Reproduce estructura, distribución, personajes y vestimentas de la anterior luego fueron tomadas en la misma sesión. Hay una edición más tardía de otro editor: Phototypie Marcel Delboy. Bordeaux, 48S. Jean de Luz (B.P)

Tono: Leve viraje de color al azul

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal original

Formato: 14x9

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 133 "Bandoleros andaluces" (G-069)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido. BOMMLER & JONAS, Dresde

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1909

Título: ["Bandoleros andaluces de zambra"]

Localización: Arantzazu (Bizkaia)

Descripción: Retrato artificioso de comparsa que simulan ser bandoleros andaluces en disposición luna creciente. La componen tres guitarristas, dos bailarines que gesticulan simétricamente y 8 palmeros; todos ellos disfrazados rigurosamente según roles con sus sombreros o pañuelos en la cabeza, chaquetas y pantalones con botonaduras y vivos, botas altas con polainas y flecos chalecos corbatilla o lazillos, fajas, trabucos y algunos con su manta al hombro a pesar del sol de justicia. El escenario es un exterior tipo parque con enormes pitas y pedruscos pero la cuadrilla se enmarca en un banco tipo coso circular, abierto por el lado del fotógrafo, construido con grandes ladrillos planos ensamblados en horizontal en los bajos del asiento y en espiga en los respaldos

Observaciones: Pertenece a una serie más amplia con subconjuntos parciales de la cuadrilla. Ha de enmarcarse en la corriente que seguía sacando partido al tirón del costumbrismo supuestamente andalusí de "Carmen" de Bizet y de las tropelías de Francisco Ríos "El Pinales" (Sevilla, 1879-1907)

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal original

Formato: 14x9

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 134 Acordeonista (A1-024/025/026)



Tipo: Fotografía

Autor: N.D. Phot.

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1903

Título: "Environs de Biarritz. Types de Danseurs Basques"

Modelo de acordeón: Paolo Soprani e Figli, Bisonoro de paletas 19/8 [Pieza nº 27 del listado organológico]

Localización: Biarritz (Lapurdi)

Descripción: Serie de fotografías de grupo de baile de Bolantak que evoluciona con *makilari*, *zuzendari*, *txirulari*, *soinulari* y *atabalari*, todos desconocidos. Se encuadran en el diedro de una casa tipo venta con turistas que observan

Observaciones: las mudanzas de los *dantzaris*. Cierran el horizonte una carretera con coches de caballos y una línea de colinas bajas
 La serie que se completa con dos tiradas más, ha sido editada en varias ocasiones y reproducidas por Truffaut y otros sin citar fuente. La escena tiene su correlato pictórico en obras más tardías de Ramiro Arrue como la Fig. 123B. Ambos corpus documentales son paradigmáticos de "lo que no fe" para el acordeón en el lado sur de los Pirineos: la solidarización del acordeón con otros instrumentos en el baile ritual

Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjetas Postales originales
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: Le Monde Illustré (¿?, 1903)

Nº 135 Contextos del Acordeonista (A1-027/28)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Familiar (Iparalde)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Grupo de boda con acordeonista"
 Modelo de acordeón: Ditta Merlo, Vercelli (Italia), Cromático
 Localización: Bidarra (¿?) (Benafarroa)
 Descripción: Retrato de un nutrido grupo de convidados a una boda dispuestos en hileras con el acordeonista amenizador (probablemente Beñat Lasage "Kanbo" (Donibane Garazi, 1879-1950)) en un exterior invernal con arbolado. Pervive el traje negro nupcial y puede apreciarse la introducción de la costumbre francesa de la flor prendada en solapa o pecho entre los jóvenes fruto, quizás, de la celebración de los "Concrits" y de la inclusión del músico como un elemento de estatus

Observaciones: Es el primer testimonio conocido en el País Vasco de la mencionada costumbre francesa y europea de integrar al músico

Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 24x18
 Publicaciones: XX.: *Trikitixa Bilera'94*. BBK, Bilbao, 1994, s.p.

B Tipo: Pintura
 Autor: ARRUE, Ramiro (Bibao, 1892-1971)
 Título: "Danseurs du Labourd"
 Técnica: Gouache
 Medidas: 46x38
 Fecha: 1927
 Museo o colección: Museo Vasco de Baiona
 Descripción: Pintura costumbrista de evolución hacia la derecha con un acordeonista seguido de dantzaris de Bolantak delante de un fondo de caseríos dispersos

Observaciones: Esta pintura pertenece a una serie de cinco cuadros con diferentes bailes de otros territorios vascos. Ramiro Arrue se afincó en Ziburu en 1911 por lo que el hecho de mostrar un acordeonista en este contexto de baile ritual (se reconoce a un modelo bisonoro) no ha de ser juzgada como reconstrucción si no como algo testimonial en concordancia con la serie de la Fig. 122 veinte años anterior. Arrue hizo más versiones con esta temática como "Bidarraiko dantzariak" de 1935

Publicaciones: Algunas de estas litografías se incorporaron al libro VVAA.: *Arte popular vasco*. Guinea, Bilbao, 1935
 LARRINAGA, José Antonio: *Los cuatro Arrue artistas vasco*. Rontegui, Bilbao, 1990, p. 159

Nº 136 Contextos del Acordeonista (A1-029/30)



A Tipo: Pintura
 Autor: ARTETA, Aurelio (Bilbao, 1879-1940)
 Título: "La ciegucecita del acordeón"
 Técnica: Acuarela
 Medidas: 22,5x35,5
 Fecha: 1896 ca.
 Museo o colección: Patrimonio Familia Arteta ¿?
 Descripción: Pintura naturalista con una joven ciega apoyada en una pared tocando un melodeón para ganarse la vida

Observaciones: Esta obra pertenece a la etapa de formación de Arteta en la Escuela de Arte de Valladolid y según su hijo parece que fue su primera obra. Aunque no frecuente hay más documentación icónica de este contexto del instrumento en el País Vasco

Publicaciones: MARTIN DE RETANA, José María: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. LGEV, Bilbao, 1973, T. II, p. 304

B Tipo: Pintura
Autor: URANGA, Pablo (Vitoria, 1861-1934)
Título: "Fiesta en el caserío"
Técnica: Oleo sobre lienzo
Medidas: 83,5x62
Fecha: 1905 ca.

Museo o colección: Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gazteiz (Araba)
Descripción: Pintura naturalista en disposición elíptica con el foco luminoso desplazado hacia la izquierda. Recoge una reunión en un caserío en la que interrelacionan varias generaciones de una misma familia; abuelo y nieta bailan mientras un adolescente interpreta música con acordeón ante el regocijo general

Observaciones: La pintura recrea el contexto intramuros del acordeón que se atisba también en la Fig. nº 63. Las fuentes orales han dado su confirmación a estas celebraciones en diversos lugares de Bizkaia como colofón a las reuniones para la ejecución de labores invernales que congregaraban a una parte del vecindario como desgrane de maíz, alubia, trabajo del lino, etc.

Publicaciones: MARTIN DE RETANA, José María: *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. LGEV, Bilbao, 1973, T. XIII, p. 378

Nº 137 Programa Fiestas Bakio 1905 (G-070)



Tipo: Impreso
Autor: Comisión de Fiestas de Bakio
Procedencia: Ayuntamiento de Bakio
Fecha: 1905
Título: "Programa de Fiestas Patronales".
Localización: Bakio
Descripción: Impreso con el programa de los distintos festejos que iban a conformar las Fiestas Patronales de Bakio el 16-VIII-1905

Observaciones: En la impresión se utilizó un gran surtido de tipologías de fuentes algo muy del gusto de la época
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 20,5x40

Nº 138 Puerto Donostia (G-071)



Tipo: Fotografía
Autor: HAUSER 6 MENET
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1902
Título: "Entrada del puerto de Donostia"
Localización: Donostia (Gipuzkoa)
Descripción: Panorámica de la boca del puerto de Donostia en el que se encuentran fondeados barcos de vela, de vapor, pesqueros y txanelas

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 139 Capitulaciones matrimoniales (G-072)



Tipo: Impreso
 Autor: AREITIO, Tomás. Notario
 Procedencia: Familia Bilbao, Durango (Bizkaia)
 Fecha: 1908, 7-XI.
 Título: "Escritura de capitulaciones otorgada para el enlace de D Víctor de Asategui y Dña M^o Soledad de Municha naturales y domiciliados en la Villa de Durango"
 Localización: Durango (Bizkaia)
 Descripción: Relación de bienes que aportan las partes al matrimonio entre las cuales consta un acordeón valorado en 75 Ptas.
 Procedimiento: Original
 Formato: 320x220
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 140 Dantzaris Iparralde (G-073/074/075)



A Tipo: Fotografía
 Autor: BR
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1908
 Título: "Scenes et types basques. Le Fandango"
 Localización: Desconocida (Lapurdi)
 Descripción: Grupo de *Zirtzilak* o personajes de relleno de una *Maskarada* en carnaval. A la derecha se aprecia la orquestina y detras del grupo de primer plano destacan los *Kaskarots* en un gran espacio con público
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depositario: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
 Autor: BR
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1908
 Título: "Scenes et types basques. Cortèges de Danseurs Basques"
 Localización: Desconocida (Lapurdi)
 Descripción: Gran parte del cortejo de personajes de una *Maskarada* que van recorriendo un pueblo ordenadamente (normalmente visitando uno que no es el suyo) y dirigiéndose a "tomar la plaza" en donde harán su exhibición
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
 Autor: desconocido, BR¿?
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1908
 Título: ["Dantzaris de Lapurdi"]
 Localización: Desconocida (Lapuedi)
 Descripción: Retrato de los personajes más sobresalientes de una *Maskarada* vasca con el txirulari o músico encargado de sonorizarla al estilo antiguo
 Observaciones: Esta imagen, y las dos anteriores y varias más pertenecen a una misma serie reeditada por Marcel Delboy años más tarde
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal
 Formato: 14x9

Nº 141 Acordeonista (A1-031)



Tipo: Fotografía
 Autor: MARTIN, R., Photo-Carte, San Sebastian
 Procedencia: Casa Larrinaga, barrio Ulia, Donostia (Gipuzkoa)
 Fecha: 1935
 Título: "Finalistas de concurso de acordeón con los Srs. Larrinaga y Guerrini"
 Modelo de acordeón: Mixto, Cromático y A. Piano
 Localización: Kursaal?, Teatro Victoria Eugenia?, Donostia (Gipuzkoa)
 Descripción: Retrato en pose de los acordeonistas finalistas del concurso de acordeón en dos categorías arropando a los fabricantes de sus herramientas los Srs.Larrinaga y Guerrini sentados
 Tono: Sepia y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original

Formato: 600x380
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 142 Acordeonista (A1-032)



Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterero
Procedencia: Familia Etxebarria, Mungia (Bizkaia)
Fecha: 1931 ca.
Título: "El acordeonista Etxebarria con jazbanista"
Modelo de acordeón: Cromático
Localización: Valle de Mungia (Bizkaia)
Descripción: Retrato del dúo formado por el acordeonista Euhenio Etxebarria (Elgezabal, Mungia 1911-1981) y jazbanista fotografiados contra un telón en alguna romería de Mungia
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 143 Txakoli de Mari (G-076)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Landaburu Hermanas, Cruz 11, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1907 ca.
Título: "Bilbao. La parte vieja"
Localización: Cuesta de Zabalbide hacia San Antón, Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Laderas soleadas con las vides del chacolí de Mari, lugar de encuentro de los acordeonistas para el reparto del trabajo desde comienzos de los años 1930
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 144 Acordeonista (A1-033)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivo Familia Artetxe (Gernika)
Fecha: 1942 ca.
Título: ["Kalegira con la orquestina Rafa y sus muchachos"]
Modelo de acordeón: Cromáticos
Localización: Elantxobe (Bizkaia)
Descripción: Retrato de grupo de varios músicos de la orquestina "Rafa y sus muchachos", tocando por el muelle de Elantxobe. Son los acordeonistas los hermanos Artetxe José (Errigoiti, 1911-?) y Esteban (Errigoiti, 1915-1983), junto a Ipiña al clarinete y José Solloa al atabal o Jazban según la ocasión
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 6x4

Nº 145 Acordeón (A1-034)



Tipo: Fotografía
Autor: DELBOY, Marcel (Boordeaux)
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1907
Título: "Types bordelais. Couple connu. Aveugle et sa compagne"
Modelo de acordeón: Melodeón
Localización: Bordeaux

Descripción: Retrato de cuerpo entero de pareja de músicos ambulantes. En actitud de pose el músico ciego muestra su acordeón como un objeto preciado y ella su platillo para las limosnas en un callejón sin salida
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal, Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 146 Cornamusa (O-034/035)



A Tipo: Fotografía
 Autor: BOISVERT, T.
 Procedencia: Limousin (Francia)
 Datación: Varía
 Materiales: Madera, estaño, latón, cristal
 Modelo de gaita de odre: Chabretas del Limousin
 Descripción: Decoraciones de *Boitiers de chabretas* o frontales de cajetines de embcadura de punteros de cornamusa. Van compuestos con diferentes motivos ornamentales, tipo de repujados y diseños geométricos. Es la parte frontal más expuesta a la vista del instrumento y donde se embocan los punteros
 Publicaciones: MONTBEL, Eric & GÉTREAU, Florence (comp.) Souffler, c'est jouer. Cabretaires et cornemuses 'a miroirs en Limousin. FAMDT, Saint.Juin-de Milly, 1999, p. 61

B Tipo: Fotografía
 Autor: BOISVERT, T. & MONTBEL, Eric
 Procedencia: Limoges (Francia)
 Datación: Comienzos del s. XX
 Materiales: Madera (ciruelo, boj,...), estaño, latón, cristal, marfil, cuero
 Modelo de gaita de odre: Chabreta del Limousin
 Publicaciones: MONTBEL, Eric & GÉTREAU, Florence (comp.) Souffler, c'est jouer. Cabretaires et cornemuses 'a miroirs en Limousin. FAMDT, Saint.Juin-de Milly, 1999, p. 20

Nº 147 Marca comercial (G-077)



Tipo: Impreso
 Autor: DOTESIO, L.E.
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1888
 Título: "Manopán" y "Pianos mecánicos"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Anuncios del periódico Noticiero Bilbaíno con productos de novedad y habituales del almacenista de música Dotesio. El primero de ellos incluye un grabado (el de un Manopán) algo muy novedoso en publicidad de estos negocios en Bilbao y que no perderían el carácter de rareza hasta 1900
 Observaciones: Con el segundo de ellos queda demostrada la venta de acordeones alemanas en fecha tan temprana en Bilbao
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x10
 Publicaciones: Noticiero Bilbaíno (4-VIII y 2-IX- 1888)

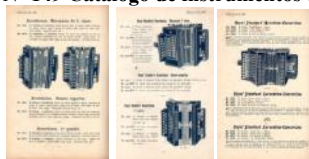
Nº 148 Acordeonista (A1-035)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1905 ca.
 Título: "Joueur d'accordéon des montagnes du Doubs"
 Localización: Francia
 Modelo de acordeón: Settimio Soprani, Melodéon de paletas
 Descripción: Retrato de medio cuerpo de niño presunto acordeonista ambulante
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: LAVAUD, Patrick: *L'Accordéon Diatonique. Des salons mondains aux bals populaires*. Éditions Confluences-Les Nuits Atypiques, Bordeaux, 2014, Portada

Nº 149 Catálogo de instrumentos de música (O-036)



Tipo: Impreso
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Fondo Documental de la Casa Amando Almacén de música, Plaza Nueva 3, Bilbao
 Fecha: 1898
 Título: "Edition H. P. & Com. "
 Descripción: Catálogo ilustrado de autómatas e instrumentos musicales compuesto en el interior del imperio alemán ("pero ni en Bremen ni en Hamburgo"). Ofrece un gran surtido de Polifonos, Orquestriones, Organillos, pianos, armoniums, acordeones, bandoneones, concertinas, armónicas, ocarinas, mecanismos y cajas de música, relojes de caja y toda una serie de motores calóricos
 Tono: Blanco y negro, Portada a color
 Formato: 26x18
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: XX.: [Catálogo de instrumentos musicales, autómatas e instrumentos musicales mecánicos como Polifonos, Organillos, Relojes, Pianos Mecánicos y Eléctricos, cajas de música, ...]. H.P & Co, Alemania, 1898, pp.76, 93 y 94

Nº 150 Banda "El Empastro" (B2-049)



Tipo: Fotografía
 Autor: CECILIO
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1931
 Título: "La Bandade cartón El Empastro de La Casilla"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Melodeón de fuelle partido en tres tramos
 Descripción: Retrato de grupo uniformado en hiladas de la banda de cartón que congregó a vecinos de La Casilla el año 1930 y que salían con su repertorio particular durante las fiestas del barrio por San Ignacio
 Observaciones: Sólo algunos instrumentos sonaban en su modus operandi normal como el violín de la izquierda. No pudimos corroborar si el melodeón tocaba también o no ya que K-Toño Frade no recordaba quién era su usuario
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Deaconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 27x16
 Publicaciones: K-TOÑO FRADE: *Crónicas de un bilbaíno (El píar de un chimbo)*. Ayto. de Bilbao, Bilbao, 1990, pp. 54-56

Nº 151 Acordeonista (A1-036)



Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1905
 Título: "Enrique Sanz Vila. Concerista de acordeón-armonium"
 Localización: Valencia
 Modelo de acordeón: Modelo artesanal 45 3f/ 42 3f. No presenta marca ni cantoneras metálicas, solo protectores esquineros
 Descripción: Retrato de músico en traje de gala posando junto a su acordeón que luce apoyado en un tiestero.
 Observaciones: En el reverso sin dividir lleva un sello: "E Sanz Vila. Concertista de Acordeón; Armonium y Profesor de violín. Sta Teresa 4, Valencia. Tarjeta publicitaria de época.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 152 Militares del regimiento de Garellano (G-078)



Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterero
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1917
Título: "Soldados de Garellano"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato elíptico de grupo de militares mandos y rasos con civiles en algun cuarto de intendencia del cuartel de cuyas paredes parecen colgar menciones encomiásticas. En una extraña mezcolanza convivencial o azarosa figuran el militar de graduación con gorro y sable en torno al que pivota el conjunto, junto a un bandurrista de la compañía o un paisano con perro
Observaciones: En el reverso dividido se describe el objeto de la presente: "Mi querida Consuelito: Te envío esta fotografía como prueba del cariño que te profesó, tu Rafael". Enviada a Gallarta 9-VII-1917
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 153 Militares y acordeón (G-079/080/081)



A Tipo: Fotografía
Autor: [Ilegible] Fotógrafo, Segovia
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Soldados de Caballería"]
Localización: Segovia
Modelo de acordeón: Melodeón de fuelle partido
Descripción: Retrato en forma de vaso de cinco soldados enseñando sus insignias en un estudio fotográfico con tiesteros
Los sentados muestran instrumentos musicales como guitarra y acordeón. Uniformes impolutos
Tono: Ligeramente sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: XX. Librairie Beboulef, Pont-à-Mousson
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1915
Título: "Distraction sur le front"
Localización: Nancy (Visé)
Modelo de acordeón: Melodeón de fuelle en tres partes. Dos hileras y cuatro bajos de palancas metálicas, registro
Descripción: Soldados que se divierten en una pantomima junto a la pared de una casa. Mientras un "actor" lee algo escrito en un papel y sostiene una pandereta rota, desde un primer plano a la izquierda toca un acordeonista sentado y dos soldados ejecutan con varillas metálicas en un instrumento de percusión construido con dos caballetes y una escalera de cuyos peldaños cuelgan botellas rellenas hasta diferente altura configurando un instrumento de percusión de "vasijas colgantes"
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

C Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterero
Procedencia: Coleccionista anticuario, Alemania
Fecha: 1917
Título: ["Descanso en el frente"]
Localización: Feldpost (Alemania)
Modelo de acordeón: Melodeones de fuelle en tres partes y registros
Descripción: Retrato en forma de vaso de cuadrilla que muestran herramientas para preparar el campamento (sierra, palas cavadoras, cantimploras). Responden a la propuesta de fumar y lo hacen bien en pipa o con cigarrillos. Paisaje de campaña invernal
Tono: Ligeramente sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Nº 154 Firma y tarjeta comercial de Florentino Cengotita (G-082/083)



A Tipo: Impreso

Autor: CENGOTITA, Florentino (Eibar, 1865-1929)
 Procedencia: Exp. Ayuntamiento de Bilbao
 Fecha: 1885, 1900 y 1906
 Título: "Firmas del vendedor y recomponedor de acordeones Florentino Cengotita"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Rúbricas del vendedor y componedor de acordeones Florentino Cengotita correspondientes a 1885, 1900 y 1906 entresacadas de diferentes expedientes municipales
 Observaciones: Corresponden a AHDB. JCR 1432/13, 1885; Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 28/54, 1900, y Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 551/68, 1906
 Tono: Blanco y negro; blanco y rojo y blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 6x3

B Tipo: Impreso
 Autor: CENGOTITA, Florentino
 Procedencia: Exp. Ayuntamiento de Bilbao
 Fecha: 1885
 Título: "Tarjeta de la Armería y Grabados Florentino Cengotita"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Pequeña tarjeta publicitaria a todo color del negocio de Florentino Cengotita en 1885. El retrato de busto no es el suyo sino el de Alejandro Dumas (padre) de quien se traslada un texto a todo el reverso
 Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 496/59, 1884 y viene cosida al expediente por tratarse de un pleito entre armerías. Texto completo: "Armería y toda clase de grabados de Florentino Cengotita. Calle de Ascao esquina la de Los Fueros. Bilbao"
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 5x2,5

Nº 155 Acordeones especiales (O-037/A-061/O-038)



A Subdivisión: Lengüeta libre
 Tipo: Acordeón cromático/Piano
 Lugar: País Vasco, Donostia-San Sebastián
 Constructor: Larrinaga & Guerrini
 Fecha: ca. 1940
 Inscripciones: Repujado en la caja: "Larrinaga Guerrini"
 Descripción:
 1 Tablatura
 CMD: 57 botones en tres hileras y 41 teclas
 CMI: 120 botones en seis hileras
 3 Afinación: La 440 Hz
 4 Lengüetas: Acero
 6 Aspecto: Caja preciosista acabada en acetato de color blanco haciendo aguas con orlas de colores, cenefas, enramados, etc; teclado amarfilado y guardaválvulas con todo tipo de calados, bajos hundidos y registros en el canto del CMD. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior
 Materiales: Acetato, madera, metal, cartón, papel, cuero
 Dimensiones: Desconocidas
 Procedencia: Fotografía de la Casa Larrinaga
 Músico: M. Otaegui
 B Tipo: Fotografía
 Autor: ROLDAN, Pamplona-Iruña
 Procedencia: Archivo Casa Larrinaga, Donostia
 Fecha: 1940 ca.
 Título: "M. Otaegui con acordeon"
 Localización: Pamplona-Iruña (Nafarroa)
 Descripción: Retrato de estudio de cuerpo entero de M. Otaegui (Villabona, ¿?) con una acordeón descomunal. Vestido impecable para la ocasión

Observaciones: El acordeón que porta es similar al de la fotografía anterior al que se le han cambiado a blancos todos los botones del CMD

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Original

Formato: 13,5x8,5

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

C Subdivisión: Lengüeta libre

Tipo: Acordeón cromático de paletas

Lugar: Utaia

Constructor: Soprani ¿?

Fecha: 1930 ca.

Inscripciones: Repujado en la caja: "M. Larrinaga. San Sebastián Guipúzcoa"

Descripción:

1 Tablatura

CMD: 51 paletas en cuatro hileras

CMI: 80 botones en cinco hileras

3 Afinación: La 440 Hz

4 Lengüetas: Acero

6 Aspecto: Caja acabada en acetato de color azul con orlas blancas; presenta guardaválvulas metálico y bajos hundidos escalonadamente. Paletas de nácar y bajos del mismo material tirafondeados. Fuelle forrado de papel claro en forma romboidal. Cajas de los clavijeros unidas al fuelle mediante bulones. Cierres del fuelle en cuero en parte superior e inferior

Materiales: Acetato azul y blanco, madera, metal, cartón, papel, cuero, nácar

Dimensiones: Desconocidas

Procedencia: Familia Zabaleta, Altsasu

Músico: Nicolás Zabaleta (Zegama, 1898-1976)

Nº 156 Acordeonista (A1-038)



Tipo: Grabado

Autor: MARTINEZ ABAD, F.

Procedencia: Publicación periódica

Fecha: 1896

Título: "Muchacho tocando el acordeón en la cubierta de barco"

Localización: Ficticia

Descripción: Un mariñela toca el acordeón en la cubierta del barco fondeado en puerto; los compañeros escuchan y admiran su interpretación en un melodeón

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Grabado. Reproducción fotográfica

Formato: 113x10

Publicación: La Vasconia (VI-1896), p. 312

Nº 157 Casa Inurrieta (G-084)



Tipo: Impreso

Autor: Desconocido

Procedencia: Publicación periódica

Fecha: 1912

Título: "Gran colección de discos impresionados bajo la dirección del Maestro Esnaola"

Localización: Donostia (Gipuzkoa)

Descripción: Modulo de revista anunciando la venta de gramófonos y discos impresionados, Máquinas de escribir, Pianos y Armoniums. Taller de reparación de todo ello

Observaciones: Entre los títulos de placas gramofónicas están: *Mendi mendiyán*, *Mirentxu*, *Maitena*, Rigodones euskaros, Tamborrada donostiara, Zortzikos, Opera, Jota, Canciones y romanzas... Esta profusión de repertorio vasco induce a pensar que la empresa ya hacía grabaciones y ediciones propias en estas fechas

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Reprografía. Reproducción fotográfica

Formato: 13x11

Nº 158 Acordeonistas de Gipuzkoa (A1-039/040/041)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1912 ca.
 Título: ["Romería de San Marcial"]
 Localización: Donostia (Gipuzkoa)
 Modelo de acordeón: Bisonoro¿? Mixto¿? 21/12
 Descripción: Panorámica de la romería de San Marcial de Irun en cuyo fondo y centro está la ermita del santo. Acaparando el campo próximo se distinguen varios corros de *Biribilketak* y en un primer plano a la derecha del espectador un acordeonista desconocido interpreta música acompañado quizás al canto y pandereta por la persona que queda oculta detrás
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Potal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x11

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1914
 Título: "Sociedad Deportiva Sartaka"
 Localización: Zubieta (Gipuzkoa)
 Modelo de acordeón: Semitonado ¿? de 3f y Mixto 21/12
 Descripción: Retrato en panorámica con elementos de la Sociedad Sartaka que vienen de jugar futbol en los campos de Zubieta. El motivo del evento que ha congregado a acordeonistas y fotógrafo es la celebración de su primer aniversario con un banquete
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reprografía. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x11
 Publicaciones: Revista Novedades (286, 13-XII-1914)

C Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periodica
 Fecha: 1915
 Título: "Cuadrilla de Oiartzun"
 Localización: Donostia (Gipuzkoa)
 Modelo de acordeón: Crómico 3f 33/¿?
 Descripción: Retrato de grupo de Oiartzun ataviado con trajes folkloricos en el Carnaval de Donostia con acordeonista sentado desconocido
 Observaciones: Datación por biografía del abuelo del autor presente entre los clarinetistas
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reprografía. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x11
 Publicaciones: Revista Novedades (¿?, III-1915)

Nº 159 Acordeonistas de Bizkaia (A1-042/043)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Familia Oleagoitia (Mungia)
 Fecha: 1932
 Título: "Atxuriko Eskota"
 Localización: Atxuri, Mungia (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Cromáticos 3f/ 80 b
 Descripción: Retrato de grupo en forma de serpiente. Los jóvenes del barrio subastan el vino de la romería para costearse la fiesta local. En este caso los músicos contratados fueron Francisco Oleagoitia "Korrontxi" (Mungia, 1906-1987) y su hermano Nicanor Oleagoitia (Mungia, 1912-¿?) que encabezan la cabalgata
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Copia fotográfica
 Formato: 17x12
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Laka (Amorebieta-Etxano)
 Fecha: 1942 ca.
 Título: "Romería en el Bizkargi"
 Localización: Amorebieta-Etxano / Morga/ Muxika (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Cromático de 80 b, Indescifrable y Cromático
 Descripción: Vista parcial de la romería del Bizkaigi del primer domingo de Mayo. Dos focos sonorizadores partidos por las esquinas de la ermita dividen al público bailable en un baile al agarrado. A la izquierda del espectador está Esteban Artetxe (Errigoiti, 1915-1983 con un acordeonista desconocido "Ladrilleru"? y Oporios a la trompeta; los de la derecha nos son desconocidos
 Observaciones: La abundancia de músicos a esta romería obligó a que cada uno tocara en la parcela que le correspondía de la punta del monte coincidente con su municipio de origen
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 60x50

Nº 160 Kiosco de Abando (G-085)



Tipo: Fotografía
 Autor: Publicación periódica
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1954
 Título: ["Plaza de La Casilla, Escuela de Ingenieros y kiosco"]
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista de la Plaza d La Casilla desde el lado sur. En primer término se ve la escuela de Ingenieros, el arbolado y en el margen derecho el kiosco
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 161 Iglesia de Abando (G-086)



Tipo: Pintura
 Autor: Desconocido
 Título: "Iglesia de Abando"
 Técnica: Acuarela
 Medidas: Desconocidas
 Fecha: 1829
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Iglesia de Abando desde la orilla opuesta de la Ría de Bilbao. A la derecha la llamada "Casa de la Brigadiera" y un poco más arriba el arbolado de la Campa de Albia
 Observaciones: Procede de una reproducción en publicación desconocida sacada a la venta por un coleccionista anticuario

Nº 162 Casa de Abando (G-087)



Tipo: Fotografía
 Autor: BERGUICES, Aingeru
 Procedencia: Paño de montante ciego de sobreportal
 Fecha: 1903
 Título: "1ª Edificación del Ensanche"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Cartel del portal en el que se asevera que dicho edificio fue la primera casa de pisos del Ensanche. Se trata de la ubicada en la confluencia de las calles
 Observaciones: El resto del texto dice así: "Se construyó en 1879. se amplió y reformó en 1903"

Nº 163 El árbol gordo (G-088)



Tipo: Grabado
 Autor: ROCHELT, D.R.
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1880
 Título: "El Árbol de Arbieto"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Grabado del árbol gordo próximo a su final. Estaba situado en las estradas que conducían del puente del Arenal a la Campa de Albia
 Observaciones: Muy querido del vecindario por servir su banco circular de descanso a ilustres y enamorados fue el último árbol referencial con muchas reminiscencias históricas
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Hoja de revista original
 Formato: 26x13
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: TRUEBA, Antonio, "El Árbol de Arbieto" en *La Ilustración Española y Americana*, (22-VII-1880) [Madrid]

Nº 164 Astilleros del Nervión (G-089/090)



A Tipo: Pintura
 Autor: LECUONA, José (Tolosa, 1831-1907)
 Título: "Los astilleros de La Salve"
 Técnica: Oleo sobre lienzo
 Medidas: 46x32 m
 Fecha: 1860
 Museo o colección: Propiedad particular
 Descripción: Vista de una de las últimas atarazanas de barcos de madera de la Ría. Se observa en primer plano a las sirgueras que empujan corriente arriba un ganguil con carga antes de enfilarse el tramo recto del Paseo del Volantín. En la otra margen, a lo lejos, puede verse la iglesia de Abando y el arbolado de la Campa de Albia
 Publicaciones: BASAS, Manuel: *Bilbao Vizcaya*. Cámara de Comercio. Industria y Navegación, Bilbao, 1976, p. 98

B Tipo: Pintura
 Autor: LECUONA, José (Tolosa, 1831-1907)
 Título: "Vista de Abando y astilleros de Arana"
 Técnica: Oleo sobre lienzo
 Medidas: 55x41,5
 Fecha: 1870
 Museo o colección: Galería Michel Mejuto, Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista hacia poniente de la iglesia de Abando, la casa y astillero de los Arana
 Publicaciones: LERCHUNDI GALIANA, Mikel: *Antón M^o de Lecuona. Pionero del costumbrismo vasco*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2015, p. 14

Nº 165 Solar del Consistorio de Abando: Estatua de Trueba (G-091/092)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Estatua de Trueba y Escuelas de Berastegi"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista de los Jardines de Albia hacia el este. La estatua de Trueba, el antiguo cronista de la Villa, permanece en su primera orientación
 Observaciones: En el solar de las escuelas mencionadas se levanta ahora el edificio de los Juzgados
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista postales, España
 Fecha: 1990 ca.

Título: "Jardines de albia, estatua de Trueba"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: La estatua de Trueba se ha girado 120 grados y ahora mira hacia el interior de los Jardines. Al fondo se ve la sede bilbaína del PNV edificada en el solar de la antigua casa de los Arana. Permaneció derruida muchos años ya que pesó siempre la amenaza franquista de derribo si se edificaba
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 166 Consistorio de Abando (G-093/094)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido (Errazquin ¿?)
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1870 ca.
 Título: ["Vista de la Campa de Albia sin construcciones de pisos"]
 Localización: Abando, Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica invernal del entorno de la iglesia de San Vicente de Abando sacada desde el punto en donde se encuentra actualmente la iglesia de los jesuitas en Alameda Urkijo. Se puede apreciar detrás de la primera edificación del centro un segundo edificio a cuatro aguas que es el volumen del antiguo Ayuntamiento de Abando y parte del arbolado de Albia; al fondo el monte Artxanda con sus laderas repletas de labrantíos
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 11x6
 Publicaciones: GONZALEZ OREJAS, Rafael: *San Vicente Mártir de Abando*. CAV, Bilbao, 1977, p. 19

B Tipo: Impreso
 Autor: DELMAS
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1864
 Título: "Plano de Bilbao"
 Localización: Abando y Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Plano de pequeño formato inserto en el libro de Delmas. En la parte superior derecha se puede apreciar perfectamente la ubicación del edificio del Ayuntamiento de Abando casi enfrentado a la fachada de la iglesia de San Vicente siendo el resto de los terrenos aún fincas exentas de construcciones
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x10
 Publicaciones: DELMAS, Juan: *Guía histórico descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Imp. J. Delmás, Bilbao, 1864, pp, entre la 34 y la 35

Nº 167 Tinglados de la Plaza Vieja (G-095)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910
 Título: "Plaza del Mercado"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica mostrando la animación de la calle Ribera entre los tinglados del mercado y los bajos porticados de la alineación de casas. Cierra el espacio la iglesia de San Antón y se aprecian en el adoquinado las vías de la línea del tranvía que lo atraviesa y que acerca hasta la estación de tren de Atxuri de las inmediaciones
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 168 Arenal (G-096/097)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1880
 Título: "Vista de Albia"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista del primer arrabal edificado en Albia junto a la Ría. En los muelles de ambas márgenes reposan momentáneamente las mercancías que pronto hallarán destino fletadas en los barcos de vela. Aún no se han construido en Ripa las líneas de trenes de cercanías. Sobre los edificios destaca la mole de la Estación de Abando
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Albúmina. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido (Errazquin ¿?)
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1880
 Título: ["Vista del Arenal"]
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica del Arenal con su muelle lleno de barcos de vela, esquifes y gabarras. En primer término la trinchera de la línea de tren hacia Santander que aún tardará años en concluirse
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Negativo de cristal-Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 169 Baile con parejas del mismo sexo (B1-002/003/C1-005)



A Tipo: Fotografía
 Autor: ELOÉ
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1960
 Título: "Baile de domingo en Pasajes"
 Localización: Pasajes (Gipuzkoa)
 Descripción: Fotografía de la plaza de Pasajes en un baile de domingo clásico. Bailan las mujeres entre sí y copian algunas niñas. Escasos hombres miran mientras la banda de música local interpreta piezas de baile de parejas
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
 Autor: IZEDA, G.
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Bermeo. Pan con pan. La Plaza de la Villa"
 Localización: Bermeo (Bizkaia)
 Descripción: Vista del baile dominical de Bermeo sonorizado por la banda de música local. Son abundantes las parejas de mujeres que bailan entre sí al agarrado. Los músicos tocan de pie siguiendo el estilo antiguo
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal coloreada. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

C Tipo: Pintura
 Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885-1977)
 Título: ["Baile de romería"]
 Técnica: Acuarela
 Medidas: 14x9
 Fecha: 1913
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Pintura costumbrista representando un baile habitual de romería. La autoridad con su chuzo vigila sentada el desenvolvimiento de su desarrollo previniendo incidentes. En primer término se ven varias parejas de hombres bailando al agarrado entre sí con ganas de chanza. Quepa lo dicho en la Fig. 50 sobre lo inviable de un baile al agarrado en presencia de la autoridad en la plaza con tamborileros. Indagando más profundamente en el cuadro, un segundo grupo de músicos de espaldas ameniza para otros corros de baile encaramados en un tablado

Observaciones: Pertenece a la primer serie de postales editada por la Casa Luz

Nº 170 Bando Municipal (G-098)



Tipo: Impreso
Autor: Alcalde VICTORIA DE LECEA, Eduardo
Procedencia: Ayuntamiento de Bilbao (Bizkaia)
Fecha: 16-VIII-1884
Título: "Hago saber..."
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Bando del alcalde de Bilbao "corrigiendo expansiones excesivas" como bailar en El Arenal y sus paseos para infromar al vecindario una vez expuesto públicamente por los lugares de costumbre
Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2ª 496/59, 1884
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 75x54

Nº 171 Mercado de tocinos en El Arenal (G-099)



Tipo: Fotografía
Autor: BENGOCHEA, M. (Firma de Delclaux)
Procedencia: Publicación periódica
Fecha: 1910
Título: "En el Arenal: La feria de los tocinos"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Fotografía de tenderete lleno de embutidos con comensales y animación en El Arenal de Bibao al fin de la Cuaresma
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fotoimoesión. Reproducción fotográfica
Formato: 12x8
Depósito: Archivo Sociedad Bilbaína
Publicaciones: Desconocida

Nº 172 Procesión cívica del Dos de Mayo (G-100)



Tipo: Fotografía
Autor: BUERBA, Jose Mª
Procedencia: Publicación
Fecha: 1903
Título: "Procesión cívica del Dos de Mayo"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Fotografía de la Procesión cívica ascendiendo por las Escaleras de Mallona hacia el moumento a los Auxiliares. Participan autoridades, excombatientes, tamborileros y liberales de amplio espectro con coronas de flores, medallas y banderas
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Negativo cristal. Reproducción fotográfica
Formato: 20x16
Publicación: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*. Edición del Autor, Bilbao, 1997, p. 271

Nº 173 Romería de Anteiglesia (C1-101)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Librería Elcano, Gran Vía 8, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1906
 Título: "Romería en Deustu"
 Localización: Deustu (Bizkaia)
 Descripción: Instantánea de una romería en Deustu con los mismos sonorizadores de la Fig.86, dos guitarras y un violín. Se muestra el sector de la plaza aldeaño a las choznas de restauración con un nutrido grupo de bailarines de baile a lo suelto. Los atuendos de hombres y mujeres con blusas y pañuelos hacen que se diferencien claramente de jornaleros/as quizás porque se trata de las fiestas patronales de San Pedro u otra local y no un baile de domingo. En alguna época de comienzos del s. XX también en la documentación municipal de Deustu se hace esta diferenciación de bailes que se han de tocar según procedencias
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 174 Romería de Anteiglesia (G-102/C1-006)



A Tipo: Fotografía
 Autor: GORBEA, Jose Cruz, Arenal 26, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1895 ca.
 Título: "Bilbao, Begoña. Plaza de la Republica"
 Localización: Begoña (Bizkaia)
 Descripción: Fotografía de la Plaza de la República de Begoña con las Casas Ionsistoriales a la derecha y la basílica todavía sin torre
 Tono: Ligeramente sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: ABAITUA, Eulalia
 Procedencia: Colección Abaitua (Bizkaia)
 Fecha: 1900 ca.
 Título: "Auresku en la Plaza de la República"
 Localización: Begoña (Bizkaia)
 Descripción: Fotografía de cuerpo entero de grupo mixto de jóvenes bailando una jota sin que se aprecie en el plano al músico sonorizador. La bandera y banderola del balcon de las CC inducen a pensar que estamos en alguna de las grandes fiestas del Municipio. fiestas patronales. El alguacil, como representante de la autoridad en el baile sigue de cerca las evoluciones de unos jóvenes que visten elegantemente como se lo merece el día. Puede observarse también el proverbial largo de las trenzas de las jóvenes solteras
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal conmemorativa. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Exposiciones: Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa: "Begoña 1900. Errepubliketa Santutegia. Eulalia Abaitua: Argazkiak". Bilbao 2005

Nº 175 Auresku en Urazurrutia (G-103)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910
 Título: ["Aureskularis en Urazurrutia"]
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: En Bilbao La Vieja, al otro lado del puente de San Antón y de la Plaza del Mercado, en el mismo corte de la Ría se desarrolla un Auresku de arranque de fiestas entre una apelmazade muchedumbre
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 176 Finca de Zumelzu (G-104)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1900 ca.
 Título: "Finca de Zumelzu"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Paisaje absolutamente insospechado de la finca que ocupaba parte de los actuales Institutos centrales de Miguel de Unamuno y Bertendona
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Dsconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 11x10
 Publicaciones: GONZALEZ OREJAS, Rafael: *San Vicente Mártir de Abando*. CAV, Bilbao, 1977, p. 19

Nº 177 Planos de Abando (G-105/106)



A Tipo: Dibujo
 Autor: ALZOLA, ACHUCARRO & HOFFMEYER
 Título: "Proyecto de Ensanche de la Villa de Bilbao"
 Medidas: Desconocidas
 Fecha: 1876
 Museo o colección: AHDB
 Descripción: Plano de las vegas del Elgera, Indautxu y Albia con algunas de las fincas existentes en 1876. Sobreimpresa a esta parte de Abando se plantea en rojo la retícula del futuro Ensanche
 Observaciones: Destaca la enorme superficie que ocupaban los jardines de los Campos Eliseos y fincas aledañas. Como los terrenos anexionados en una primera mordida limitaban con la Alameda San Mamés, la zona de la Plaza de La Casilla quedó fuera de ordenación
 Publicaciones: ALZOLA, P., ACHUCARRO, S. & HOFFMEYER, E.: *Proyecto de Ensanche de la Villa de Bilbao*. Bilbao, 1876

B Tipo: Dibujo
 Autor: DOTESIO, Litografía, María Muñoz 8
 Título: "Plano de Bilbao de El libro de Bilbao y sus cercanías"
 Medidas: Desconocidas
 Fecha: 1894
 Museo o colección: Propiedad particular
 Descripción: Plano de Bilbao y el Ensnache de Abando parcialmente construido. Aparecen en la periferia tres de las zonas de expansión y sociabilidad de la población: la Plaza de toros de Vista Alegre, la plaza de La Casilla con el frontón de Abando y el parque de Doña Casilda de Iturriza
 Publicaciones: LARRAÑAGA, Luis: *El libro de Bilbao y sus cercanías*. Imp. Antonio Apellániz, Bilbao, 1894. Reproducido también en XX.: *Una visita a la Villa de Bilbao*. Tipografía Viuda de Delmas, Bilbao, 1895

Nº 178 Entrada de los Jardines Campos Eliseos (G-107/108)



A Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Grandes Almacenes Amann, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1905 ca.
 Título: "Teatro de los Campos Eliseos"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista de la verja de acceso a los jardines de los Campos Eliseos y al Teatro del mismo nombre. Tras la espesura se intuye la floresta de una umbrosa y agradable finca de entretenimiento
 Observaciones: En primer plano, en un paño de la verja hay una cartelera con la programación: Compañía cómico-lírica Los Angeles: "La suerte loca" [Durán & Serrano, 1907], "Bohemios" [Vives/ Penín, III-1904 Teatro Zarzuela, Madrid], Estreno "La Alegría del batallón" [Serrano/Arniches, III-1909, Teatro Apolo, Madrid]
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: XX. L.G. Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1907 ca.
Título: "Teatro Campos Elíseos"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Vista de los accesos al Teatro Campos Elíseos. Hacia el punto de fuga de la derecha se observa como ya se ha abierto la calle Bertendona cercenando los Jardines aunque aún se aprecian algunos de los antiguos grandes árboles. Parece que la tapia que continúa la línea del teatro es la placeta de toros para capeas y una nueva verja de hierro deslinda hacia el fondo los jardines del exterior

Observaciones: En la cartelera de espectáculos de la pared del Teatro no se llega a preciar más que Plana & Llano, Abono y Repertorio (quizás estaba programado un concierto). Hay una copia circulada del 22-XII-1914. Nuestro documento está matasellado el 25-I-1917 pero en el reverso hay un sello particular impreso con el texto: Santiago Murcia. 11 Plaza del Borne, Barcelona (España) R.E.C.P. 1907 y está enviada de Barcelona a Romilly-s-Seine (Aube, Francia)

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 179 Plano de los Campos Elíseos en La Casilla (G-109)



Tipo: Dibujo
Autor: Desconocido
Procedencia: Ayuntamiento de Bilbao (Bizkaia)
Fecha: 1914
Título: "Los Campos Elíseos de La Casilla"
Localización: Abando, Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Plano de la parcela urbanizada por Ernesto Ercoreca de la esquina de la Plaza de La Casilla esquina con la calle Autonomía. Se aprecian en estos jardines para lugar de baile privado en exteriores instalaciones como pista, kiosco, ambigú, guardaropía y retretes

Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 2º 598/8, 1914

Tono: Blanco, negro y rojo
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 35x35

Nº 180 Los Campos Elíseos en Basurto (G-110/111)



A Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación
Fecha: 1931 ca.
Título: "Los Campos Elíseos de Basurto"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Panorámica general del espacio para esparcimiento de los Campos Elíseos de Basurto. Hay kiosco, fuente, parterres, diferentes paseos, orticadas y edificios de servicios y ambigú

Observaciones: Datación por el texto

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Publicaciones: K-TOÑO FRADE: *Crónicas de un bilbaíno (El píar de un chimbo)*. Ayto. de Bilbao, Bilbao, 1990, p. 83

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivo familiar de Esther Velasco (Bilbao)
Fecha: 1942 ca.
Título: "Puerta de los Campos Elíseos de Basurto"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Portalón de entrada a los Campos Elíseos por Autonomía guardando similitud del estilo arquitectónico de las portaladas interiores. Al fondo se aprecia la trasera del Grupo Escolar Félix Serrano

Observaciones: Datación por biografía de los retratados
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 8x6

Nº 181 Café Cantante con cuadro flamenco (B2-050)



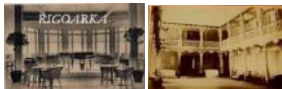
Tipo: Fotografía
Autor: BEAUCHY, E.
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1888
Título: "Café Cantante"
Localización: Sevilla
Descripción: Fotografía en disposición circular de cuadro flamenco femenino con guitarrista en el escenario de un Café Cantante decorado para sainete de interior y público que rellena las mesas del patio. En el proscenio el inevitable piano con candelabros para acompañamiento de géneros con reducciones musicales
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 182 El Olimpo (G-112)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Hermanas Landaburu, c/ Cruz 11, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1903
Título: "Campo de Volantín desde el Ensanche "
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Vista norte desde Albia hacia Artxanda. Lateralizado hacia la izquierda y a media altura sobre el palacio actualmente sede del Puerto Autónomo hay un edificio alargado con una fachada cuadrícula que con sus aterrazamientos constituía El Olimpo
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Nº 183 Balneario. Salón de música (G-113/114)



A Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1913
Título: "Salón de música del Balneario de Ereaga"
Localización: Algorta, Getxo (Bizkaia)
Descripción: Luminosa sala central orientada hacia el mar con su piano de media cola y su mobiliario de ratán para solaz de los bañistas que acudían a este establecimiento
Tono: Ligeramente sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1905 ca.
Título: "Interior. Salón de recreo del Balneario de Urberuaga"
Localización: Urberuaga de Ubilla (Bizkaia)
Descripción: Vista del salón de baile y música del balneario con sus arcadas, columnatas sobrepiso, artesonados, balaustrada, cariátides, ventanales, cortinones e iluminaciones. A la inmediata derecha toma forma el bulto de un piano de cola junto a mecedoras y sofás
Tono: Sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Publicaciones: XX.: *Vistas del Balneario de Urberuaga de Ubilla y sus alrededores*. Serie de Cartas Postales. S.edit. s.l., s.a.

Nº 184 Balneario (G-115)



Tipo: Pintura
Autor: GUIARD, Adolfo (Bilbao, 1860-1916)
Título: "Galería Balnearia de Las arenas"
Técnica: Grabado
Medidas: 46x32
Fecha: 1900
Museo o colección: Desconocido
Descripción: La Galería Balnearia de Las arenas se construyó tan inmediata a la playa que en ocasiones un oleaje un poco más instantáneo dejó el edificio que muestra este grabado casi en ruinas. En la temporada de baños desplegó una actividad inusitada que acabó trasladándose a la plaza de la población crecida en torno a esta actividad

Nº 185 Balneario (G-116)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario
Fecha: 1900
Título: "3º Edificio inaugurado el año 1879 "
Localización: Urberuaga de Ubilla (Bizkaia)
Descripción: Vista de la fachada porticada de uno de los edificios del complejo balneario
Tono: Sepia
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 14x9
Publicaciones: XX.: *Vistas del Balneario de Urberuaga de Ubilla y sus alrededores*. Serie de Cartas Postales. S.edit. s.l., s.a.

Nº 186 Gargantúa (G-117/118/119)



A Tipo: Fotografía
Autor: XX. L. Orland Bazar, Tours
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1908
Título: "Le réveil de Gargantua"
Localización: Tours (Francia)
Descripción: Carroza de carnaval con Gargantúa en Tours disponiéndose a comenzar la cabalgata
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1910 ca.
Título: "Carnaval de Nice. La croisière de Gargantua"
Localización: Nice (Francia)
Descripción: Carroza de carnaval con Gargantúa interpretado por Faraut, A. Rodeada de decorados marinos y con una buena tripulación de extras atraviesa la plaza del Casino Municipal entre las loas de multitudes festejantes
Tono: Color
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Hermanas Landaburu, c/ Cruz 11, Bilbao
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1902
Título: "Gargantúa, Gigantes y Cabezudos"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Parada delante del Teatro Arriaga con Gargantúa, sus acólitos, gigantes y cabezudos en una matinal de las fiestas patronales de Bilbao con gran expectación
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)

Nº 187 Mercado del Ensanche de Albia (G-120/121)



A Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Landaburu Hermanas, c/ Cruzz 11, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1902
 Título: "Plaza del Mercado del Ensanche"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Perspectiva elevada del Mercado del Ensanche entre el entorno todavía con algunos hoteles entre las casas de pisos. En el centro de la plaza la columna del reloj regulador de la vida urbana
 Tono: Ligeramente sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: XX. L. y G. Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1903
 Título: "Mercado del Ensanche"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista transversal del Mercado del Ennsanche con sus estructuras metálicas, filigranas de forja y acristalamientos propios del estilo de la época
 Tono: Ligeramente sepia y rojo
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 188 Iglesia de San Vicente (G-122)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1905 ca.
 Título: "Iglesia de San Vicente"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Fachada de la Iglesia de San Vicente Mártir de Abando que reproduce el mismo modelo de otras de la Villa aún sin la construcción de la espadaña
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 189 Tamborilero antiguo (A2-004)



Tipo: Fotografía
 Autor: GONZALEZ. Edit. G.G. Galarza, San Sebastián
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Baile popular vasco "
 Localización: Donostia (Gipuzkoa)
 Descripción: Tamborilero y mchacho atabalari sonorizan un baile de jota improvisado en una zona de casas populares del extraradio de Donostia. Casi todos las participantes y espectadores visten ropas de diario salvo el dúo sonorizador
 Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 190 Panorámicas de La Casilla (G-123/124)



A Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido [En el reverso logo de corazó blanco sobre pica negra]
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1908
Título: "Escuela de Ingenieros Industriales"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Perspectiva de la Escuela de Ingenieros Industriales de La Casilla y comienzo de las antiguas CC con el arbolado de la plaza que posibilita hacerse una idea del relieve del entorno
Tono: Blanco y negro, butano
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: CASTAÑEIRA & ALVAREZ. Edit. Angulo y Cia.
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1915 ca.
Título: "Panorama de Bilbao desde Elejabarri"
Localización: Otxandio (Bizkaia)
Descripción: Panorámica polar a la anterior viendo el núcleo de La Casilla desde una posición elevada. En la vega del Elgera aún no se ha dado comienzo al puente elevado hacia Rekaldeberi, ni a la Estación intercambiadora de trenes y mercancías de Amezola ni se ha abierto la trinchera para los descargaderos de Olabeaga que partirían en dos los ajardinados de las antiguas CC de Abando y del cuartel de Maria Reina Victoria (1925 ca.)
Observaciones: Datación por biografía del abuelo del autor presente entre los clarinetistas
Tono: Blanco y negro, butano
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 191 Escudo de Abando (G-125)



Tipo: Pintura
Autor: Desconocido
Título: "Escudo de la República de Abando"
Técnica: Desconocida
Medidas: 80x55
Fecha: Desconocida
Museo o colección: Propiedad particular
Observaciones: Escudo puesto a la venta en un comercio del ramo del que no podemos asegurar su exactitud ni pertinencia al ser analfabetos totales en heráldica y emblemática

Nº 192 Panorámicas de La Casilla (G-126/127)



A Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Exclusivas San Cayetano
Procedencia: Comercio del ramo de postales
Fecha: 2000 ca.
Título: "Plaza de La Casilla"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Panorámica en picado sobre la plaza de La Casilla con los nuevos parterres y el kiosco construido en copia al último que tuvo históricamente (todo ello sobre un parking subterráneo de varias plantas). A la izquierda pueden observarse dos de los cinco antiguos plataneros supervivientes de la primitiva plantación
Tono: Color
Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Internet
Fecha: 2010
Título: "Baile actual de La Casilla"
Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Ambiente del baile de los domingos de buen tiempo en el reducido espacio de la plaza de La Casilla. Sobre el kiosco una orquesta interpreta ritmos adecuados para un público afecto cuya edad media ya ha pasado el medio siglo. Detrás del kiosco se ve la mole de un pabellón de deportes que privó de más de la mitad del espacio para esparcimiento del vecindario. A la derecha del rascacielos con andamios se observa una fracción de la Escuela de Ingenieros Técnicos (Peritos) y una torre que era Residencia de estudiantes ya derribados

Tono: Color
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 10x6

Nº 193 Fuente de Iturrigorri (G-128)



Tipo: Fotografía
Autor: ESTEVEZ, P.
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 13-III-1917
Título: "Fuente de Iturrigorri"

Localización: Abando, Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Retrato de cuadrilla de adultos y niños de excursión junto a los caños de la fuente de Iturrigorri
Observaciones: Marcas con datos en el negativo de cristal. El primer personaje de la izquierda del espectador se apoya sobre un curioso maletín con correa

Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 194 Guitarristas de romería (B2-051)



Tipo: Fotografía
Autor: XX. Edit. Librería "Villar", Gran Vía 18
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1903
Título: "Urduliz, romería "
Localización: Urduliz (Bizkaia)

Descripción: Retrato de cuerpo entero de sonorizadores de romerías con instrumentos de cuerda. Aprovechan la prominencia de las raíces de un gran árbol para destacarse por encima de la concurrencia. Atuendo de alpargatas, *gerriko*, chaqueta y *txapela*

Observaciones: El trío interpreta en dos guitarras y una bandurria
Tono: Color
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal coloreada original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 195 Piano Manubrio (B2-052)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, España
Fecha: 1910 ca.
Título: "Un día de romería "
Localización: Candás (Asturias)

Descripción: Panorámica de la plaza de Candás en un día de fiesta importante por la entidad de gallardetes y banderolas . En un descanso de la banda de música el organillo, en un plano más cercano al espectador, reproduce sus sonas a los que bailan varias parejas "al agarrao"

Observaciones: Es una reproducción moderna de La Nueva España & Banco Hermes

Tono: Blanco y grises

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Original Tarjeta Postal

Formato: 14x9

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 196 Mujeres y oficios (G-129/130/131/132)



A Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1905

Título: "Tipos vizcaínos, Sardineras"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Retrato de cuerpo entero de tres sardineras ambulantes con sus banastos para transporte de pescado menudo

Tono: Color

Disposición: Vertical

Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia

Fecha: 1905 ca.

Título: "Escenas vascas. Lecheras camino de Bilbao"

Localización: Artxanda, Bilbao ¿? (Bizkaia)

Descripción: Tropa de lecheras que bien a pie o mantadas en burros acercaban la leche del día para distribuirla por las casas y provinientes, muchas de ellas, del valle del Troriherrri

Tono: Color

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1906

Título: "Muelle de Uribitarte"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Descargadoras de bacaladas del muelle con moño de protección blanco en la cabeza para asentar la carga

Tono: Color

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

D Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1907 ca.

Título: "Paisaje en La Peña"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Lavanderas junto al río Ibaizabal a su paso por La Peña después del segundo represamiento. Se observa la ropa tendida a secar encima de los jaros de la derecha

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

Nº 197 Banda de música (B1-004)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Coleccionista anticuario, España

Fecha: 1914

Título: "Banda en el kiosco del Arenal"

Localización: Bilbao (Bizkaia)

Descripción: Retrato del público escuchando un concierto de banda de música en el antiguo kiosco del Arenal de Bilbao
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 198 Pelotari (G-133)



Tipo: Impreso
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1898
 Título: "El Chiquito de Abando"
 Descripción: Artículo de dos páginas sobre las bondades como pelotari de Ángel Bilbao "Chiquito de Abando"
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 29x18
 Publicaciones: Blanco y negro ¿? (¿?, 1898)

Nº 199 Niños acordeonistas (A1-044/045/046)

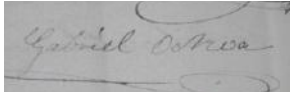


A Tipo: Fotografía
Autor: HOHNLOSER, Franz E., Pforzheim, Bergstr. 27
Procedencia: Coleccionista anticuario, Alemania
Fecha: 1910 ca.
Título: "Dos jovencísimos virtuosos del acordeón"
Localización: Tirol
Modelo de acordeón: Semidiatónico 3f 31/ 12 y Bisonoro 21/8
Descripción: Retrato de estudio de dos acordeonistas habilidosos con sus instrumentos preferidos. Vestimentas de acuerdo a sus costumbres locales como el delantal calado en ella y el bonete y el reloj de cadena en el niño
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1928
Título: "Virtuose-musical"
Localización: Dechy (Douai, Francia)
Modelo de acordeón: Cromático, 5f 85/ ¿?
Descripción: Retrato de Agustino Louis (Dechy, 1920-¿?) niño acordeonista con un acordeón enorme
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

C Tipo: Fotografía
Autor: LANÇON, J., cliché, Chambéry
Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
Fecha: 1937
Título: "Hélène Baruffol (Saint-Avre-La-Chambre, 1928- ¿?), virtuose"
Localización: Savoie (Francia)
Modelo de acordeón: Coop. Armoniche, Cromático 3f/ 5f 90 B
Descripción: Retrato de estudio de niña acordeonista de 11 años ganadora de varios concursos con trofeos, diplomas y medallas. Sobre la mesa la herramienta que los posibilita
Observaciones: Tarjeta con intenciones publicitarias
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

Nº 200 Firma del acordeonista ciego Gabriel Ochoa (G-134)



Tipo: Impreso
 Autor: OCHOA, Gabriel (Vitoria¿?, 1865 ca.-1930 ca.)
 Procedencia: Exp. Ayuntamiento de Bilbao
 Fecha: 1906
 Título: "Firma del acordeonista Gabriel Ochoa"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Rúbrica del acordeonista ciego Ochoa en un expediente de ajuste de componentes para tocar los domingos en un corro de ciegos de la Plaza de La Casilla
 Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 5ª 482/34, 1906
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 6x3

Nº 201 Dulzaineos en La Casilla (A3-006/ G-135)



A Tipo: Fotografía
 Autor: BUERBA, José María (Bilbao, 1873-1933)
 Procedencia: Publicación
 Fecha: 1903
 Título: "Bailes populares. Fiestas de agosto"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista parcial del baile de La Cailla. Sobre un estrado un dúo de gaiteros acompañados de *atabalari* tocan una jota que numeroso público baila a lo suelto en la banda este de la plaza. Vestimentas de doingo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: 19x 16,5
 Publicaciones: BUERBA ARENA, María, *Bilbao: Visión plástica y documental. Siglo XX-Usos y costumbres*. Edición del autor, Bilbao, 1997, p. 369

B Tipo: Fotografía
 Autor: BERGUICES, Aingeru
 Procedencia: Archivo personal
 Fecha: 2016
 Título: "Plaza de La Casilla"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Fotografía que localiza la posición original de los dulzaineros de la foto anterior en Plaza de La Casilla nº 5. Puede observarse la coincidencia en paramentos, traza y arquerías de los edificios y la similitud de cornisamientos y ménsulas que sostienen las balconaduras
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original
 Formato: 8x6
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 202 Construcción Hospital de Basurtu (G-136)



Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Landaburu Hermanas, Cruz 11, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1900
 Título: "Hospital de Basurtu en construcción"
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Vista panorámica del alzado de los edificios del hospital de Basurtu llegando al tejado. En sentido hacia Bilbao comienzan a aglomerarse algunas casas
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postañ. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 203 Plano de La Casilla de 1910 (G-137)



Tipo: Impreso
 Autor: BURANA, Raimundo
 Procedencia: Ayuntamiento de Bilbao (Bizkaia)
 Fecha: 1910
 Título: "Plano de La Casilla"
 Localización: Abando, Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Plano en planta de las construcciones de la Plaza de La Casilla de Abando dibujado con motivo de la instalación de edificios de retretes en la misma
 Observaciones: Corresponde con AHDB. Fondo Municipal, Bilbao. 1ª 447/19, 1910/11
 Tono: Blanco, negro y rojo
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 65x35

Nº 204 Txakoli y Cervecera (B2-053/G-138/B2-054)



A Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Librería Elcano, Gran Vía 8, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1904
 Título: "Efectos del chacolí"
 Localización: Deustu ¿? (Bizkaia)
 Descripción: Retrato en de cuadrilla de jóvenes en construcción piramidal. Disfrutan de la despreocupación juvenil ensalzando los valores del caldo, la música compartida, la cuadrilla y la bravuconada en un chacolí junto al frescor de la Ría
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Impreso
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1920 ca.
 Título: "La Cervecera del Norte S.A."
 Localización: Bilbao (Bizkaia)
 Descripción: Trajeta publicitaria en blanco y negro con grabado de las instalaciones de la fábrica y jardines para el consumo en sus instalaciones
 Observaciones: Téxto íntegro: "Gran fábrica de cerveza y hielo. La popular cervecera Iparalde que esta Sociedad tiene para la venta al público de sus cervezas en terrenos de su propiedad anejos con la fábrica es la más importante de su clase en en España por su capacidad y venta siendo muy visitada por los forasteros. Cerveza de inigualable calidad, sus marcas acreditan el establecimiento donde se expenden"
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 13x10

C Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Librería Elcano, Gran Vía 8, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1904
 Título: "Un chacolí en Begoña"
 Localización: Begoña (Bizkaia)
 Descripción: Escena de chacolí en composición elíptica con personas de variada condición y sexo. Aunque el foco central está cargado en el escancie del vino verde, también llevan su parte de carga de intención el guitarrista como elemento de alianza básica para el disfrute cuadrillar y, por supuesto, el amparo del emparrado como génesis y provisión del estimado grano
 Tono: Color
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 205 Acordeonista en Deusto (A1-047)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Publicación periódica
 Fecha: 1914
 Título: "Sociedad de Labradores"
 Localización: Deustu (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Cengotita, Mixto de 19/12 con cajetín de marca
 Descripción: Retrato de grupo en hileras bajo el emblema que los solidariza delante de una casa. Después de la comida de fraternidad con motivo de la onomástica de San Isidro, solemnizan el acto con constancia fotográfica y con la estimada presencia del acordeonista
 Observaciones: Cesión de copia para el autor por Carmen Rodríguez Suso
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 17x15
 Publicaciones: Revista Novedades (¿?, 1914)

Nº 206 Acordeonista en Rekaldeberri (A1-048)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo familiar del Txakoli de Mari, Santutxu
 Fecha: 1925 ca.
 Título: ["Cuadrilla con acordeonista"]
 Localización: Rekaldeberri, Bilbao (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Cengotita, Mixto de 19/12 con chapa de marca
 Descripción: Retrato de grupo en geometría elíptica en la antigua cervecera de Rekaldeberri. Un nutrido grupo festeja algún evento importante que ha relamado el uso general de corbatas y parajitas acompañándolo con una exaltación espumosa a la que todos atienden alzando sus vasos. Se ha requerido la comparecencia del acordeonista León Meabe (Galdakao, 1907-1986 ca.) con dos pandereteros improvisados y del pertinete fotógrafo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 207 Acordeonista en Nosedal (A1-049)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo de Rodríguez Canibero, J. I. y Rodríguez Andrés, J., de Ortuella. Publicación
 Fecha: 1917
 Título: ["Cuadrilla con acordeonista"]
 Localización: Nosedal (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Semitonado? de tres filas
 Descripción: Retrato de grupo distribuido en dos hileras. Algún evento importante ha congregado a toda la cuadrilla con diferentes elegancias personales para ensalzar la amistad mediante brindis, acordeonista y fotógrafo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 10x7
 Publicación: HOMOBONO, José Ignacio, "Cultura obrera y subcultura popular en la cuenca minera vizcaína", en VVAA.: *La cuenca minera vizcaína: Trabajo, patrimonio y cultura popular*. FEVE, Madrid, 1994, p. 125

Nº 208 Acordeonista Txorierri (A1-050)



Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
 Procedencia: Archivo familiar Gezuruaga (Larrabetzu)
 Fecha: 1916 ca.

Título: ["El acordeonista Gezuruaga con pandretero desconocido"]
 Localización: Desconocida (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Mixto¿?, Bisonoro¿? 21/12
 Descripción: Retrato de pareja de músicos. Ambos posan con la elegancia popular debida para una ocasión tan importante. Al acordeón José Gezuruaga (Larrabetzu, 1890-1974)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: ABURRUZAGA, Xabi: *Bizkaiko Trikititxa*. Euskal Herriko Trikititxa Elkarte, Donostia, 2004, Contraportada

Nº 209 Puente Nuevo de Bolueta (G-139/140)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1900 ca.
 Título: "Puente Nuevo de Bolueta"
 Localización: Bolueta (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica corriente arriba del recién construido puente sobre el Ibaizabal que unía la ruta de Bilbao hacia el alto Nebion acortando por Dos caminos-Bidebieta
 Tono: Ligeramente sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Hermanas Landaburu, Cruz 11, Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Francia
 Fecha: 1900 ca.
 Título: "Puente Nuevo de Bolueta"
 Localización: Bolueta (Bizkaia)
 Descripción: Panorámica corriente abajo del recién construido puente sobre el Ibaizabal que unía la ruta de Bilbao hacia el alto Nebion acortando por Dos caminos-Bidebieta
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 210 Funciones de representación municipales (B1-005/A1-051)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Municipal Amorebieta-Etxano (Bizkaia)
 Fecha: 1921 ca.
 Título: "Corporación Municipal en Cuerpo de Comunidad "
 Localización: Amorebieta-Etxano (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de la Corporación Municipal de Amorebieta-Etxano desplazándose en Cuerpo de Comunidad por el centro de la localidad. Aparece arropada por el protocolo de un municipio de la época: la obligada la presencia de la Banda o/y el Tamborilero Municipal si los había, de la bandera o estandarte municipal y alguaciles
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo de comercio fotográfico de Begoña, Bilbao (Bizkaia)
 Fecha: 1930
 Título: "La Banda municipal de Otxandio"
 Localización: Otxandio (Bizkaia)
 Descripción: Retrato en forma de diábolo convergiendo hacia el personaje central que es el indiano que invita a sus convecinos a disfrutar del beneficio obtenido en la diáspora. Cerca de él sentado en primer plano el acordeonista José Uribe (Morrukone 1895-1975), todas las viandas y pertrechos que las harán comestibles
 Observaciones: Datación por la edad actualizada del bebé de la derecha única superviviente del grupo en el momento de conseguir el documento (1984)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal

Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: Desconocido

Fig. 211 Acordeonista en Urkiola (A1-052)



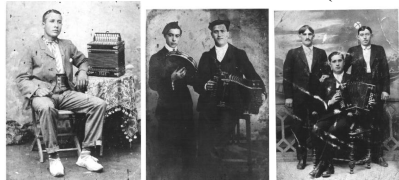
Tipo: Fotografía
Autor: OJANGUREN, Indalencio (Eibar, 1887-1972)
Procedencia: Archivo Gerediaga Elkartea (Durango, Bizkaia)
Fecha: 1930 ca.
Título: ["Romería en Urkiola"]
Localización: Urkiola, Abadiño (Bizkaia)
Modelo de acordeón: Cromático
Descripción: Gran panorámica del ambiente de una romería en verano delante del Santuario de Urkiola. En un plano próximo a la izquierda del espectador se distingue un acordeonista que está tocando subido a la caja de un pequeño camión. Al fondo, cerca de los muros de la iglesia se aprecian toldos de txoznas de restauración y telones de fotógrafos minuterios. Por las cortas sombras es un momento mañanero en el que aún se atiende a la renovación de las relaciones sociales antes que entregarse a las alegrías del baile
Observaciones: Acordeonista desconocido pero toca en solitario. Datación por vestimentas y elementos como el camión
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: 27x16
Exposiciones: Urkiola (Bizkaia). Etnografía Aretoa 2015

Nº 212 Romería Abadiño (C1-007)



Tipo: Fotografía
Autor: OJANGUREN, Indalencio (Eibar, 1887-1972)
Procedencia: Archivo Fotográfico Vasco (Tolosa, Gipuzkoa)
Fecha: 1920 ca.
Título: ["Romería en Abadiño"]
Localización: Abadiño (Bizkaia)
Descripción: Vista general de una romería en Abadiño enmarcada entre casas con una galería animada al fondo, varias fuentes sonorizadoras, danzantes bailando a lo suelto, industriales de la fiesta y público en general
Observaciones: Lo abrigado de las vestimentas que aparecen en la panorámica general apunta a tiempo invernal quizás el entorno de San Blas. Los vestidos femeninos tienden hacia los comienzos del siglo XX pero ha de entenderse una inercia retardataria en coincidencia con los instrumentos y aparatos musicales que se utilizan. Son lupas gráficas de detalles de este documento las Fig. Nº 65 y la Fig. Nº 104
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio)
Bibliografía: BERGUICES, Aingeru: "Análisis fenomenológico de dos romerías de preguerra a la luz de fotografías de época en el ámbito de Durangaldea: Abadiño (ca. 1920) y San Cristóbal de Oiz (ca. 1930)", en *Jentilbaratz* (14, 2012), p. 94

Nº 213 Acordeonistas Gernikaldea (A1-053/054/055)



A Tipo: Fotografía
Autor: COMADIRA, Luis (Gernika)
Procedencia: Archivo familia Maguagoikoetxea (Okamika)
Fecha: 1902 ca.
Título: "El acordeonista Maguagoikoetxea"
Localización: Okamika (Bizkaia)
Modelo de acordeón: Soprani?, Bisonoro de paletas 21/8
Descripción: Retrato de León Maguagoikoetxea "Sota" (Okamika, 1886-1961). Posa sentado junto a una acordeón que descansa sobre el tapete calado de una mesa camilla. Elegancia para su edad con maneras en camisa, cinturón, pañuelo y traje
Observaciones: Foto encargada por el retratado
Tono: Blanco y negro

Disposición: Vertical
Procedimiento: Original
Formato: 15x9,5
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
Procedencia: Herriko Taberna de Arratzu (Bizkaia)
Fecha: 1920 ca.
Título: "El acordeonista Badiola con Mingo a la pandereta"
Localización: Desconocida (Bizkaia)
Modelo de acordeón: Mixto 21/12
Descripción: Retrato de dúo de acordeón y pandereta con Polikarpo Badiola (Arratzu, 1900 ca-1935 ca.) y Miguel Mingo
Elegancia debida para la ocasión
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta Postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

C Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo de estudio desconocido
Procedencia: Archivo familia Elgezabal (Olabarri)
Fecha: 1920 ca.
Título: "El acordeonista Elgezabal y amigos"
Localización: Desconocida (Bizkaia)
Modelo de acordeón: Mixto 21/12
Descripción: Retrato de la Bixente Elgezabal (Olabarri, 1900-1988) y dos desconocidos elegantemente vestidos
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta postal original
Formato: 14x9
Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 214 Misoak Mendatan (G-141/142)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Archivos familiares de Mendata
Fecha: 1934
Título: "Hijos del Corazón de Jesús" e "Hijos de María" en las Misiones de 1934"
Localización: Mendata (Bizkaia)
Descripción: Retratos de los grupos que abacaban a casi toda la población adulta de Mendata que tres veces al año acudían a los ejercicios espirituales de la parroquia para los que solía contratarse a un predicador
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: desconocido

Nº 215 Parada militar en La Casilla (G-143)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación periódica
Fecha: 1911
Título: "Jura de bandera"
Localización: Bilbao (Bizkaia)
Descripción: Gran panorámica invernal de parada militar en La Casilla. Puede verse el kiosco de la música lleno de banderolas a la derecha, enfrente gran parte de las Escuelas y antes CC, y al fondo los jardines del cuartel Reina Victoria
Observaciones: En la vista ovalada superior se aprecia un caserío de clásico estilo vasco a dos aguas que estaba ubicado en los terrenos al otro lado de la calle Autonomía
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reprografía. Reproducción fotográfica
Formato: 14x11
Publicaciones: Revista Novedades (¿?, 1911)

Nº 216 Plano de jardines de recreo para baile al aire libre (G-144/145)



A Tipo: Dibujo
 Autor: Desconocido
 Título: "Proyecto de Jardines Gazte Leku"
 Medidas: 75x60
 Fecha: 1932
 Museo o colección: AHDB
 Descripción: Plano de planta del proyecto para jardines de baile Gazte Leku del empresario Felipe de Villa situados en el barrio de Urizarri de Bilbao
 Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Bilbao Ensanche. 101/70, 1932. Quedaban emplazados en una parte de la finca del convento e iglesia de Urizarri inmediatamente por encima del edificio de las CC de Bilbao
 Procedimiento: Reproducción fotográfica

B Tipo: Dibujo
 Autor: Deconocido
 Título: "Proyecto de Jardines Campos Eliseos en Basurto"
 Medidas: 30x22
 Fecha: 1935
 Museo o colección: AHDB
 Descripción: Plano en planta de las reformas solicitadas por el propietario Ernesto Bengoa para la urbanización de un espacio ajardinado de unos 1.300 m2 con kiosco y pista de baile en Basurto que quedan supeditadas a la apertura de la calle Zancoeta en su día
 Observaciones: Corresponde a AHDB. Fondo Bilbao Ensanche. 112/69, 1935
 Procedimiento: Reproducción fotográfica

Nº 217 Romería (C1-008/009)



A Tipo: Pintura
 Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885 – 1977)
 Título: "Romería"
 Técnica: Óleo sobre tabla
 Medidas: Desconocidas
 Fecha: 1924 ca.
 Museo o colección: Desconocido
 Descripción: Pintura costumbrista en la que se representa un baile de romería con numerosos paisanos bailando por parejas. Sobre un tablado panderetera, dulzainero y acordeonista están en plena faena mientras el tamborilero, sentado, aguarda su turno
 Observaciones: Datación por comparación estilística con otras obras de José Arrue. De su lectura surge una vez más el cuestionamiento sobre lo relativo del valor de la pintura como fuente iconográfica. En este sentido, la agrupación musical nos parece poco verosímil por dificultades musicales de afinación y porque no ha llegado ningún otro testimonio, ni oral ni de otra índole, que confirme el conjunto que se presenta. Sin embargo, el pintor apoya y se muestra certero con elementos como el tablado, la alternancia de músicos o con la postura de "carabina", ese codo doblado de las danzantes que las separa del posible achuchón de los hombres. Con esta pintura se han hecho varias ediciones en tarjeta postal

B Tipo: Pintura
 Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885-1977)
 Título: "Vuelta de romería"
 Técnica: Acuarela
 Medidas: 46x32 m
 Fecha: 1913
 Museo o colección: Propiedad particular
 Descripción: Pintura costumbrista que representa un pequeño grupo de romeros de regreso de la fiesta en la ermita local emparejados y alegres. Delante de ellos caminan el acordeonista y panderetero interpretando algún aire.
 Observaciones: Esta pintura da la datación más antigua contextual sobre el acordeón como acompañante en el retorno de la romería. Como un acordeonista que retorna con los romeros a sus barrios y casas es otro más de los vecinos, es posible que para 1913 el instrumento ya había sido hecho suyo por los paisanos luego no son solo eran acordeonistas urbanos –los más cercanos a los lugares por los que pretendemos se introdujo el instrumento en el País- quienes acudían para esta fecha a las romerías para su lucro particular
 Publicaciones: LARRINAGA, José Antonio: *Los Cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990, p. 89

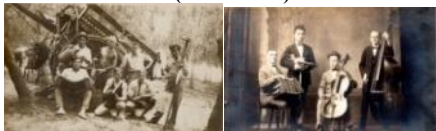
Nº 218 Banda de música (B1-006)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido

Procedencia: Pared de una antigua taberna de Otxandio (Bizkaia)
 Fecha: 1910
 Título: "La Banda municipal de Otxandio"
 Localización: Otxandio (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de la Banda municipal de Otxandio en pose piramidal. Los músicos están situados en distintos órdenes de altura adoptando posturas erguidas, sentados en sillas o acomodados en el suelo. Destacan en el centro el director, la madrina, el estandarte y el cura, mientras que la imagen de otras personas, indudablemente vecinos del pueblo, va difuminándose hacia el fondo.
 Observaciones: Datación por biografía del abuelo del autor presente entre los clarinetistas
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 27x16
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 219 Bandoneón (B2-055/056)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuterero
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Argentina
 Fecha: 1930 ca.
 Título: ["Músicos populares y cuadrilla en fiesta popular"]
 Modelo de acordeón: Bandoneón
 Localización: Argentina
 Descripción: Retrato de paisanos un día de calor y compadreo. Bandoneonista e instrumento de percusión artesanal parecido al contrabajo de palo son acompañados por cuadrilla que refuerzan referentes a la celebración como la libación en barril y garrafón. Posan delante de un carro festivo con piezas de un rico enjaezado y decoraciones; una pintura del mismo afirma: "Toda niña pelandruna se queda mirando la luna". Vestidos informales para soportar el calor y el jolgorio de la fiesta
 Observaciones: Uso popular del bandoneón en el campo
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido. Fotografía de estudio
 Procedencia: Coleccionista anticuario, Alemania
 Fecha: 1912 ca.
 Título: ["Cuarteto para bailes de salón"]
 Modelo de acordeón: Bandoneón
 Localización: Alemania
 Descripción: Cuatro músicos en una frecuente agrupación centroeuropea de bailes de salón. Bandoneón, violín, chello y contrabajo de cuerda dan el empaque a unos músicos que si no uniformados visten elegantemente con pajarita en una fotografía con intenciones de retrato promocional
 Observaciones: Uso del bandoneón para ambientes burgueses de baile de parejas
 Tono: Sepia
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 220 Romería cívica en Zeanuri (G-146)



Tipo: Fotografía
 Autor: Felipe Manterola
 Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Fiesta del Árbol en Zeanuri"
 Localización: Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Plano general de conjunto de una comitiva con el tamborilero Dionisio Ibargutxi (Ubidea, 1877-1962) a la cabeza. Numerosos escolares, autoridades y adultos pertrechados con plantones se encaminan a repoblar una zona de monte comunal el día de la institucional Fiesta del árbol. Al fondo un paisaje invernal muestra el macizo del Gorbea nevado
 Observaciones: Un rol más del tamborilero como sonorizador de representación institucional.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. pp.194

Nº 221 Romería de Anteiglesia (C1-010)



Tipo: Pintura
Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885 – 1977)
Título: "Baile agarrao. Habanera"
Técnica: Gouache
Medidas: 43x36
Fecha: 1928
Museo o colección: Propiedad particular
Descripción: Pintura costumbrista muy luminosa en la que algunas parejas bailan "al agarrao" en presencia de la autoridad y su chuzo o símbolo físico. La sonorización corre a cargo de dúo de *txistularis*
Observaciones: El título del cuadro no ofrece duda sobre la intención del autor. El traje blanco revela a unos tamborileros mutando a *txistularis*. quienes por ejecutar una habanera en la plaza pública y en presencia de la autoridad en la época de la confección del cuadro serían anatemizados. Sin embargo otros elementos del cuadro confirman un rigor testimonial: el chuzo, el disparo de volanderas con su magnetismo hacia el elemento infantil, la postura de "carabina" del codo derecho de la pareja de baile femenina que mide la distancia de acercamiento y la "garrafa" de limonada con hielo (heladera), a la derecha en primer término, desaparecida con la guerra civil de 1936 de los valles de Zeberio y Orozko y recuperada modernamente en este último. La silueta del fondo de la pintura es el Untxeta Piku monte que separa los valles mencionados
Publicaciones: LARRINAGA, José Antonio: *Los Cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990, p. 109

Nº 222 Músicos populares arratianos (A3-006/007)



A Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido. Fotografía de estudio
Procedencia: Archivo familia Azurmendi (Abadiño)
Fecha: 1910 ca.
Título: ["Julían Azurmendi, dulzainero"]
Localización: Desconocida
Descripción: Retrato de cuerpo entero del dulzainero Julián Azurmendi "Katxarero", "Patakon" (Artaun-Dima, 1884-1935), con gaita en un estudio de fotografía. Posa vestido elegantemente, con pañuelo en el bolsillo y reloj de cadena enganchada, en este caso, a la hebilla del pantalón.
Observaciones: El instrumento que "muestra" la fotografía (y que corroboran otras más tardías del personaje y testimonios orales familiares) era una gaita de madera oscura, probablemente de ébano, del estilo de uso habitual en Nafarroa hoy en día. El personaje representado en sus atuendos y actitud de mostrar su poderosa herramienta sonora parece querer transmitir el estatus que le confieren sus habilidades como músico
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
Formato: 11 x15
B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido (GURTUBAY?, Galdakao)
Procedencia: Desconocida
Fecha: 1970 ca.
Título: ["Músicos populares en fiesta de hermandad"]
Localización: Galdakao (Bizkaia)
Descripción: Plano de conjunto de músicos populares del entorno arratiano contra un fondo de sillería que puede ser de la ermita de Bekea (Galdakao). Todos los músicos representan la pose de estar tocando. Su vestimenta mezcla ropajes de elegancia secular con otros folklóricos.
Observaciones: Datación según biografías de los músicos: con dulzaina Basilio Etxebarria (Zeanuri, 1897-1980) y, Lucas de Burtxeña, pandereteros Romualda Zuloaga y Guillermo Etxebarria (Artxanda, 1921-2000) y atabalero (¿?)
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 18x13

Nº 223 Romería (C1-011)



Tipo: Fotografía

Autor: MANTEROLA, Felipe
 Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Urkiola. Romería de San Antonio"
 Localización: Urkiola, Abadiño (Bizkaia)
 Descripción: Plano de conjunto de un baile en el prado trasero del santuario de Urkiola el día de la romería invernal. Amenizan un dulzainero y un atabalero no identificados desde la izquierda del espectador mientras que numeroso público baila u observa las evoluciones de los danzantes
 Observaciones: Datación según vestimentas y características de la colección Manterola.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003, pp.184-185

Nº 224 Músicos populares arratianos (A3-009/010)



A Tipo: Fotografía
 Autor: BERGUICES, Aingeru
 Título: "Juan Aiesta en Iurreta"
 Fecha: 1982
 Localización: Iurreta (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de 3/4 del dulzainero Juan Ayesta (Bedia, 1893-1989) en el homenaje a los músicos populares de Iurreta por San Miguel en 1982. Viste de acuerdo con la elegancia secular
 Observaciones: Se acompañaba de atabalero que queda fuera de la foto
 Tono: Color
 Procedimiento: Diapositiva. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

B Tipo: Fotografía
 Autor: BERGUICES, Aingeru
 Título: "Simeón Iragorri en Iurreta a los postres"
 Fecha: 1984
 Localización: Iurreta (Bizkaia)
 Descripción: Plano de medio cuerpo de Simeón Iragorri (Bekea, 1908 ca.-1989 ca.), sentado e interpretando a la dulzaina a los postres de la comida de hermandad en el *Trikitilari Eguna* de Iurreta. El atabalero que está sentado en primer plano a la derecha es Sabino Bikandi ajustando el ritmo a la interpretación del maestro. Vestimenta del dulzainero de elegancia secular. Desde el fondo observa la escena el *trikitilari* Roberto Etxebarria
 Observaciones: Ese espacio de Iurreta sirvió para que nuevas generaciones de músicos populares jóvenes entroncaran con una tradición deshilachada por la guerra civil de 1936
 Tono: Color
 Formato: 10x6
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 225 Cortejo nupcial (A4-002)



Tipo: Grabado
 Autor: SEGUI ARETZABALA, Mamerto (Bilbao, 1862-1908)
 Procedencia: Museo Zumalakarregi Museoa, Zarautz (Gipuzkoa)
 Título: "Una boda en Vizcaya" [Valle de Arratia?]
 Fecha: 1889
 Técnica: Grabado. Grabador: VALDA
 Medidas: 27 x40
 Descripción: Grabado costumbrista con un *albokari* central acompañado de panderetera delante de la pareja de recién casados. Por delante dos parejas danzan, otros jóvenes disparan tiros y un boyero en retaguardia conduce los enseres del arreo (cama barco, *kutxa*, calderos y ajuar)
 Observaciones: Una segunda escena a la derecha recoge la preparación y convite de un ágape al hombre a caballo como una metáfora de la comensalidad que se presiente y se avecina al llegar al nuevo domicilio de la pareja. Otros personajes engrosan el cortejo principal como el cura y un anciano con su paraguas. Tiene muchos detalles realistas y Segui, en un alarde de atención, justo remarca el tiempo de cambio del atuendo personal en los varones ya que los ancianos usan jubón, sombrero chambergo arratiano y zapatos frente al pantalón, *gerriko*, abarcas y *txapela* de los jóvenes. La chica de la derecha que ofrece el tentempié luce en su tocado las muchas veces citadas larguísimas trenzas de las paisanas de Bizkaia. La misma escena corrobora el uso cuadrillar de la *alboka*

Publicaciones: Ilustración Ibérica (1890;?)

Nº 226 Peregrinación religiosa (A4-003)



Tipo: Fotografía
Autor: MANTEROLA, Felipe?
Procedencia: Archivo familiar desconocido de Zeanuri
Fecha: 1930 ca.
Título: ["Romería religiosa en Zeanuri con albokaris"]
Localización: Zeanuri (Bizkaia)
Descripción: Plano general de un cortejo de peregrinación detenido entre casas y monte con dos albokaris y portaestandarte con leyenda: "Zeanuri. Romería" a la cabeza. Por fechas coincidentes los músicos pueden ser Emilio Sagarna (Zeanuri, 1914-2003) y Andoni Goikoetxea (Zeanuri, 1928-1974)
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: Desconocido
Publicación: ACHOTEGUI, José Luis: *La vie musicale dans trois villages de la Vallée d'Arratia*. EHESS, Paris, 1975, p. 86

Nº 227 Albokari arratiano (A4-004)



Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterero
Procedencia: Archivo Kepa Perez Urraza (Zeberio)
Fecha: 1930 ca.
Título: "Graciano Lekue, *albokari*, y otras dos personas en Urkiola"
Localización: Urkiola (Bizkaia)
Descripción: Retrato de cuerpo entero del *albokari* Graciano Lekue Elexpe "Txisperue" (Zeberio, 1874-1945) en actitud de tocar junto a dos jóvenes. Posan delante de un telón pintado con la torre Eiffel de uso muy habitual entre los fotógrafos ambulantes. Completan el ajuar una bota de vino y *makilak* elementos imprescindibles para el romero caminante
Observaciones: Datación y localización según tradición oral familiar.
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Tarjeta postal. Reproducción fotográfica
Formato: 7,5 x 9 (Media tarjeta postal)
Publicaciones: GOJENOLA, Manu, *Albokaren alde batzuk*. Herri Musikaren Txokoa, 2004, p.39.

Nº 228 Albokaris arratianos (A4-005/006/007)



A Tipo: Fotografía
Autor: BATALLIER, Juan V. & OTERO, Xabi
Procedencia: Carátula LP
Fecha: 1977
Título: ["León y Maurizia, albokari y panderetera"]
Localización: Desconocida
Descripción: Retrato de 3/4 del albokari León Bilbao (Artea, 1916-1990), y de la panderetera Maurizia Aldeiturriaga (Zeberio, 1905-1988) en foto promocional para disco de música tradicional
Tono: Color
Disposición: Vertical
Procedimiento: Fotomecánica. Reproducción fotográfica
Formato: 13x8,5
Publicaciones: BILBAO, León (Alb.), ALDEITURRIAGA, Maurizia (Pd.), BILBAO, Juan (Dul.), ARROLA, Rufino (Fil.): *Herriko Musika*. Kardantza & Movieplay, 53-0220/4 (LP), Madrid, 1.977
B Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Carátula S
Fecha: 1964

Título: ["M. Barrenetxea y Romualda Zuloaga, albokari y panderetera"]
 Localización: Desconocida
 Descripción: Retrato de cuerpo entero del albokari Mariano Barrenetxea (Galdakao, ¿?) y de la panderetera Romualda Zuloaga en foto promocional para portada de disco de música tradicional
 Tono: Color
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Fotomecánica. Original
 Formato: 18x13
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: BARRENECHEA, Mariano (Alb.), ARRIETA, Marcelo (Fil.) & ZULOAGA, Romualda (Pd.): *Alboka. Bailables vascos*. Cinsa 126A/126B (S), Bilbao, 1.964

C Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Tarjeta promocional
 Fecha: 1985 ca..
 Título: "Silvestre Elezkano Uribarri "Txilibrin"
 Localización: Desconocida
 Descripción: Retrato de 3/4 del albokari Silvestre Elezkano (Igorre, 1912-2003) en foto promocional de publicidad sobre grupo de música: "Trikiritxa Bizkai. Instrumentos autóctonos, Alboka, acordeón, pandero, coplari"
 Tono: Color
 Disposición: Vertical
 Formato: 11x8
 Procedimiento: Fotomecánica. Original
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Nº 229 Bautizo (G-147)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo particular desconocido. Una copia de gran tamaño se exhibe en la casa de huéspedes Lagun Artea junto al Santuario de Urkiola
 Fecha: 1898 ca.
 Título: ["Bautizo en Urkiola con violinista"]
 Localización: Santuario de Urkiola, Abadiño (Bizkaia)
 Descripción: Despliegue en fila de varios personajes con cura que posan por el posible acontecimiento de un bautismo dado el traje de cristianar del bebé. Un violinista joven sonoriza la ocasión. Detrás de ellos se alza la torre que aún se conserva del desaparecido santuario de Urkiola
 Observaciones: Datación basada en que aún no se ha empezado a construir el nuevo santuario (colocación de la primera piedra en 1899). Cesión de copia para el autor por Carmen Rodríguez Suso
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 230 Músicos ambulantes (B2-057)



Tipo: Fotografía
 Autor: XX. Edit. L.G., Bilbao
 Procedencia: Coleccionista anticuario, España
 Fecha: 1915
 Título: "Arteaga. Concierto al aire libre"
 Localización: Plaza de Artea (Bizkaia)
 Descripción: Músicos ambulantes el violinista ciego y ella panderetera y postulante, interpretan unos aires en la plaza de Artea ante una audiencia mayoritariamente infantil. En la casa de atrás una pila de sacos quizás de carbón vegetal esperan su destino.
 Observaciones: Ha sido posible su ubicación por la similitud del lugar con el de hoy en día
 Tono: Color
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal cromotipia original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Berguices)

Nº 231 Músico popular arratiano (A1-056)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo de Kepa Pérez Urza (Zeberio)
 Fecha: 1960 ca.
 Título: Retrato de Peito Otxoa al acordeón
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Zeberio (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero de Peito Otxoa (Arkulanda, Zeberio, 1914-1986) acordeonista y gramolari tocando en un exterior.
 Observaciones: Datación teniendo en cuenta la biografía del acordeonista.
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 6 x 9
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & "TILIÑO": *Fasio. Trikritrilaritari omenaldia*. Edición de los autores, Igorre, 1988, p.16

Nº 232 Orquestina (B2-058)



Tipo: Fotografía
 Autor: MANTEROLA, Felipe (Zeanuri, 1886-1977)
 Procedencia: Archivo Familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: ["Orquestina para la estación de Santa Águeda"]
 Modelo de acordeón: Probable semitonado marca Paolo Soprani
 Localización: Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de agrupación musical ocasional en pose. Entre los músicos está el propio fotógrafo sosteniendo un acordeón y algún otro no músico que parece sostener el saco de recogida de viandas. Un fondo invernal de monte con lejanas casas enmarca a los personajes distribuidos en forma de pirámide desde una primera fila sentada hacia lo alto. Uniformados para la ocasión
 Observaciones: Datación según vestimentas y biografía del fotógrafo y acordeonista. El conjunto muestra dos flautas traveseras, clarinete, acordeón, bombardino y cinco pandereteros
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original negativo en cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & "TILIÑO": *Fasio. Trikritrilaritari omenaldia*. Edición de los autores, Igorre, 1988, p.16.
 BILBAO FULLAONDO, Josu: *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003, p.220

Nº 233 Músicos populares arratianos (A1-057)



Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuterero desconocido
 Procedencia: Archivo Iñaki Eparza
 Fecha: 1917
 Título: "Fiesta especial en Saldarian"
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Barrio Saldarian, Zeberio (Bizkaia)
 Descripción: Vecinos del barrio de Saldarian festejando algún acontecimiento especial como el regreso de un indiano (¿?). Se ven los restos de la comensalidad, una orquestina informal ocasional y toda la población vestida para la ocasión con el lustre de su clase
 Observaciones: La ocasión era importante como para quedar fotografiada. Entre todos los hombre solo tres usan corbata y están situados en posición central quizás posibles espónsores. Junto a uno de ellos hay un niño vestido evidentemente de ciudad. La orquestina con acordeón, flauta travesera, atabal y pandereta es singular y el acordeonista zurdo también, quizás Juan Pedro Bernaola (Artea, 1892-1948)
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: PEREZ URRAZA, Kepa: *Calendario de Zeberio 2015*. Zeberio Udala, Zeberio, 2014

Nº 234 Música popular arratiano (A1-058)



Tipo: Fotografía
Autor: Fotógrafo minuterero desconocido
Procedencia: Archivo familia Arandia (Igorre)
Fecha: 1924
Título: "Fiesta de los Arandia en Elexalde"
Modelo de acordeón: Mixto
Localización: Elexalde, Igorre (Bizkaia)
Descripción: Varios de los componentes de la familia Arandia-Uriarte en el balcón del caserío con Bonifacio "Fasio" Arandia (Elexalde, Igorre, 1909-1987) al acordeón
Observaciones: Hasta la mayoría de edad Marcos, el padre de "Fasio" presente en el centro tuvo que obrar de tutor representante en todos los contratos musicales
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9
Publicaciones: AIKO TALDEA & BERGUICES, Aingeru: *Fasioren Mendea: Bonifacio Arandia Uriarte (Igorre 1909-1987)*. Aiko Edizioak, Igorre, 2010

Nº 235 Música popular arratiano (A1-059)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido. Fotógrafo de estudio
Procedencia: Archivo del Grupo Etnográfico Laratxu de Dima (Bizkaia).
Fecha: 1905 ca.
Título: ["Retrato del acordeonista Carlos Auzmendi con su acordeón"]
Modelo de acordeón: Bisonoro
Localización: Desconocida
Descripción: Retrato sentado de cuerpo entero del acordeonista Carlos Auzmendi (Ibarra, Dima, 1887-1977) elegantemente vestido en pose de estar tocando el acordeón con fondo de tramoya de estudio fotográfico.
Observaciones: Datación basada en la edad del acordeonista
Tono: Blanco y negro
Disposición: Vertical
Procedimiento: Reproducción fotográfica
Formato: 18x24
Exposiciones: "Fasio trikitilariari omenaldia", Igorre 11-13 Noviembre 1988
Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.9

Nº 236 Romería (C1-012/G-148/149)



A Tipo: Fotografía
Autor: MANTEROLA, Felipe
Procedencia: Archivo familia. Manterola (Zeanuri)
Fecha: 1915 ca.
Título: "Romería en Ipiñaburu, Zeanuri"
Localización: Ipiñaburu, Zeanuri (Bizkaia)
Descripción: Vista general de la romería de Ipiñaburu con varios personajes bailando a lo suelto en diferentes planos, mucha concurrencia de gente de todas las edades. Al fondo, unos grandes árboles cierran la explanada que se derrumba hacia el valle. No se aprecia el músico amenizador del baile aunque con toda seguridad lo había
Observaciones: Datación por las vestimentas
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Original de cristal. Reproducción fotográfica
Formato: Desconocido
Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotografía en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. p.182

B Tipo: Fotografía
Autor: MANTEROLA, Felipe
Procedencia: Archivo familia. Manterola (Zeanuri)

Fecha: 1915 ca.
 Título: "Bola-toki"
 Localización: Ipiñaburu, Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Varios varones juegan a bolos entre muchos espectadores y niños el día de asueto dominical en Ipiñaburu
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. p.190
 C Tipo: Fotografía
 Autor: MANTEROLA, Felipe
 Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Igande arratzaldea"
 Localización: Ipiñaburu, Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Las mujeres en dos ciclos de edad juegan a cartas en el prado de Ipiñaburu aprovechando el día de asueto dominical en Ipiñaburu
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9
 Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. p.25

Nº 237 Cuadrilla con acordeonistas en el cuartel (A1-060)



Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuterio desconocido
 Procedencia: Archivo familia Sagardui (Galdakao)
 Fecha: 1919
 Título: ["Cuadrilla del cuartel con acordeonistas"]
 Modelo de acordeón: Mixto y bisonoro
 Localización: Madrid
 Descripción: Retrato de conjunto en forma de pirámide con el acordeonista Luciano Sagardui (Saldarian, Zeberio, 1898-1973) con otro acordeonista desconocido junto a otros soldados de la quinta en el interior del cuartel durante el servicio militar
 Observaciones: Datación exacta por testimonio familiar de Begoña, hija de Luciano. Hay otros testimonios historiográficos de músicos populares en el frente
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal original
 Formato: 14x9
 Depósito: Colección Angel Berguices (Zeberio, Berguices)

Nº 238 Músicos populares arratianos (A1-061/062)



A Tipo: Fotografía
 Autor: MANTEROLA, Felipe
 Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1910 ca.
 Título: "Felipe Manterola con acordeón"
 Modelo de acordeón: Bisonoro
 Localización: Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Autoretrato de medio cuerpo de Felipe Manterola (Zeanuri, 1886-1977) en un interior apoyándose en un acordeón en primer plano e iluminado intencionadamente para que destaque
 Observaciones: Datación basada en la edad del personaje
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. p.1
 B Tipo: Fotografía (Detalle)
 Autor: MANTEROLA, Felipe

Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1912 ca.
 Título: ["Pedro Egia, con panderetero y cuadrilla"]
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Troka baserria, Soloeta, Arantzazu (Bizkaia)
 Descripción: Retrato del acordeonista Pedro Egia "Popon" (Arantzazu, 1888-1963) junto a Antonio Errekagorri a la pandereta, Andrés Olaeta a la izquierda y Bilbao a la derecha, todos sentados. Visten trajes de celebración de algún evento que ha acabado en comensalidad y postre con puros. Destacan sobre un fondo de casa de ladrillos y útiles de labranza
 Observaciones: Datación por edad del acordeonista y el modelo de acordeón
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Original de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.7
 BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. pp. 60/61

Nº 239 Músicos populares arratianos (A1-063/064)



A Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo familia Bernaola (Artea)
 Fecha: 1965 ca.
 Título: ["Matrimonio Bernaola-Aldeiturriaga en acción"]
 Modelo de acordeón: Larrinaga, Mixto
 Localización: Domicilio en Artea ¿?
 Descripción: Retrato de 3/4 del acordeonista Benantzio Bernaola "Karakol" (Artea, 1903-1979) sentado junto a Maurizia Aldeiturriaga (Egia, Zeberio, 1904-1988) a la pandereta en una celebración familiar. Visten con la elegancia de la ocasión
 Observaciones: Datación aproximada por la edad de los personajes
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 13x18
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.7
 INTZAURRAGA, Agurtzane: "Maurizia Aldeiturriaga (1904-1988)", en *Bidegileak* (44, X-2006), p. 5

B Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Familia Ortuondo (Bedia)
 Fecha: 1965 ca.
 Título: ["Antón Ortuondo al acordeón"]
 Modelo de acordeón: Bisonoro, Mixto ?
 Localización: Domicilio de Bedia (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero del acordeonista Antón Ortuondo (Artaun, Dima, 1891-1979) sentado y tocando en la cocina de su casa
 Observaciones: Datación por testimonio oral
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 10x13

Nº240 Músicos populares arratianos (A1-065)



Tipo: Fotografía
 Autor: BERGUICES, Aingeru
 Fecha: 1987
 Título: "Joakin Goti con Maurizia Aldeiturriaga regresando a los inicios"
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Iurreta (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero del acordeonista Joakin Goti (Zeberio, 1900-1998) acompañado a la panderetera por Maurizia Aldeiturriaga (Zeberio, 1904-1988) vestida para la ocasión con traje folklórico. Instantánea obtenida en plena actuación en un escenario de exteriores el *Trikitilari Eguna* de Iurreta

Observaciones: Ambos formaron dúo musical en la plaza de Zeberio desde antes de 1920
 Tono: Color
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Original
 Formato: 10 x 15
 Depósito: Archivo Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)
 Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.11

Nº 241 Música popular arratiano (A1-066)



Tipo: Fotografía
 Autor: Fotógrafo minuteru desconocido
 Procedencia: Archivo familia Bikarregi (Lemoa)
 Fecha: 1930 ca.
 Título: ["Bikarregi con cuadrilla y caballito de juguete"]
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Lemoa (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de cuerpo entero del acordeonista Akilino Bikarregi (Lemoa, 1902-1939) y amigos en algún entorno festivo. Visten uniformemente al modo cuadrillar
 Observaciones: Datación según la biografía del acordeonista
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica
 Formato: 14x9

Nº 242 Agrupación musical (A1-067)



Tipo: Fotografía
 Autor: DOLIWA, Ricardo (Berlín, 1901- Durango, 1976)
 Procedencia: Museo Histórico de Durango (Bizkaia)
 Fecha: 1945 ca.
 Título: ["Romería en Urkiola con orquestina"]
 Localización: Urkiola, Abadiño (Bizkaia)
 Modelo de acordeón: Modelo Piano o cromático
 Descripción: Retrato de un primitivo conjunto musical formado al menos por acordeonista no identificado de pie y un trompetista sentado. La carretera de ascenso al puerto hace de improvisada pista de baile en donde las parejas bailan "al agarrao". Detrás de los bailarines se adivinan coches y al fondo la silueta del monte Untzillaitz
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Vertical
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido

Nº 243 Aurresku en Zeanuri (G-150)



Tipo: Fotografía
 Autor: MANTEROLA, Felipe
 Procedencia: Archivo familia Manterola (Zeanuri)
 Fecha: 1915 ca.
 Título: "Aurresku en la plaza de Zeanuri"
 Localización: Plaza de Zeanuri (Bizkaia)
 Descripción: Plano general de una parte de la plaza de Zeanuri en la que el tamborilero Dionisio Ibargutxi (Ubidea, 1877-1962) calado con gorra oficial, junto a un atabalero interpretan música de danza para un *aurreskulari* de edad en acción. Numeroso público joven asiste a la escena observando las ejecuciones del bailarín
 Observaciones: Datación según vesimentas y documentación municipal adicional
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Negativo de cristal. Reproducción fotográfica
 Formato: Desconocido
 Publicaciones: BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola. Fotógrafo en una sociedad rural*. Fundación BBK, Bilbao, 2003. pp. 138/139

Nº 244 Música popular en el frente (A1-068)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Desconocida
 Fecha: 1936
 Título: ["Acordeonista en las trincheras"]
 Modelo de acordeón: Probable cromático
 Localización: Algún lugar del frente vasco en la guerra civil de 1936
 Descripción: Fotografía con escenificación preparada en una trinchera del frente con *gudaris* del batallón Larrazabal el día del Aberri Eguna de 1936
 Observaciones: Hay otros testimonios historiográficos de músicos populares en el frente
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido
 Formato: Desconocido

Nº 245 Música popular arratiano (A1-069)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo familia Arandia (Igorre)
 Fecha: 1950 ca.
 Título: ["Fasio con pandereteros y banda de cartón de fiestas"]
 Modelo de acordeón: Mixto
 Localización: Igorre (Bizkaia)
 Descripción: Retrato de grupo en perspectiva fugada. El acordeonista Bonifacio Arandia "Fasio" (Igorre, 1909-1987) se encuentra en primer plano a la izquierda y el panderetero habitual Zurinaga "Txato" a la derecha. El resto de comparsas, todos vestidos del mismo uniforme de fiesta, tocan panderetas e instrumentos de juguete en torno al altar comensal en un soportal
 Observaciones: Datación según la biografía del acordeonista
 Tono: Blanco y negro
 Disposición: Horizontal
 Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
 Formato: 10x9

Nº 246 Romería con Banda de música y corros (C1-013)



Tipo: Pintura
 Autor: ARRUE, José (Bilbao, 1885 – 1977)
 Título: "Romería"
 Técnica: Óleo sobre tabla
 Medidas: 45 x 56 cm
 Fecha: 1908
 Museo o colección: Museo Bellas Artes de Bilbao
 Descripción: Pintura costumbrista que muestra una animada romería en la que se distingue un tablado central con una banda de música al que circunda una muchedumbre de paisanos bailando. En un plano más cercano al espectador a la izquierda se observa un segundo foco amenizador en posición elevada a cargo de acordeón, pandereta y guitarra
 Observaciones: La representación del baile con Banda de música es muy poco frecuente en la pintura vasca. José Arrue refleja claramente en este cuadro la escenificación de la sonorización multifocal que observó de niño en La Casilla bilbaína
 Publicaciones: LARRINAGA, José Antonio: *Los Cuatro Arrue artistas vascos*. Rontegui, Bilbao, 1990, p. 82

Nº 247 Músicos populares de Zeanuri (B2-059)



Tipo: Fotografía
 Autor: Desconocido
 Procedencia: Archivo Familia Intzaurraga (Zeanuri)
 Fecha: 1935
 Título: ["Músicos de Zeanuri en una concentración nacionalista"]
 Localización: Campa de Arraba, Gorbea (Bizkaia)

Descripción: Retrato de conjunto de músicos populares de Zenuri como *txistularis*, pandereteras, *albokaris*, *txistularis*, *ezpatadantzaris* y *banderaris*. Aprovechan un pequeño promontorio del terreno para ubicarse a diferentes alturas en estructura piramidal. Hay premeditación en la colocación de todos los elementos y cierta homogenización de la indumentaria aunque los personajes de edad mantienen una vestimenta más tradicional

Observaciones: Datación basada en la edad de personajes reconocidos. El tipo de atributos simbólicos presentes orienta hacia una concentración nacionalista local; en este sentido tanto los *ezpatadantzaris* jóvenes como la presencia de *albokaris* retoma los presupuestos ideas folklorizantes constatados en la ideología del PNV en estos años anteriores a la guerra civil de 1936

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica

Formato: 10x6

Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.15

Nº 248 Música popular arratiano (A1-070)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Archivo familia Goti (Zeberio)

Fecha: 1946

Título: "Joakintxu Goti con cuadrilla de cuestación"

Modelo de acordeón: Larrinaga, Mixto

Localización: Goierri, Zeberio (Bizkaia)

Descripción: Retrato general del acordeonista Joakin Goti (Zeberio, 1900-1998) acompañando a una cuadrilla probablemente de Santa Águeda. Visten todos algo estrafalariamente para la ocasión delante de un fondo de casas en construcción una día soleado.

Observaciones: Foto enmarcada y fechada en origen de gran tamaño

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica

Formato: 40x30

Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.16

INTZAURRAGA, Agurtzane: "Maurizia Aldeiturriaga (1904-1988)", en *Bidegileak* (44, X-2006), p. 15

Nº 249 Músicos populares (A1-071)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Archivo familia Maturana (Zaratamo)

Fecha: 1970 ca

Título: "Maturana y Txabiri, consuegros"

Localización: Zaratamo (Bizkaia)

Modelo de acordeón: Cromático

Descripción: Retrato de medio cuerpo del dúo Juan José Maturana (Zeberio, 1902-1984) con el acordeón cromático vestido para la ocasión con chaqueta y pajarita y el también acordeonista y panderetero Pedro Olabarrieta "Txabiri" (Zaratamo, 1905-1992) en las escaleras de entrada al frontón de Zaratamo

Observaciones: Datación según edades de los personajes

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica

Formato: 18x13

Nº 250 Música popular (A1-072)



Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido

Procedencia: Archivo familia Zabala (Zeberio)

Fecha: 1943

Título: "Aldai con grupo de vecinos en Sandoniak"

Localización: Barrio Elorria, Zeberio (Bizkaia)

Modelo de acordeón: Mixto

Descripción: Retrato general de grupo con el acordeonista Andrés Aldai Marzana (Nocedal, 1892-19961), junto a vecindario de todas las edades. Todos visten de común y posan de pie en un exterior delante de una casa

Observaciones: El primero de pie por la izquierda es Pedro Artiñano "Elorri" (Elorri, Zeberio, 1922-2000?), también acordeonista al que se le reconocería con el apodo de "Aldai" por su forma parecida de tocar arriba)

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

Publicaciones: PEREZ URRAZA, Kepa: *Calendario de Zeberio 2015*. Zeberio Udala, Zeberio, 2014

Nº 251 Músicos arratianos (A1-073/074)



A Tipo: Fotografía

Autor: Desconocido. Fotografía de estudio

Procedencia: Archivo familia Abendaño (Dima)

Fecha: 1930 ca.

Título: ["Abendaño y cuadrilla de Santa Águeda"]

Modelo de acordeón: Mixto

Localización: Desconocida

Descripción: Retrato de grupo en pose premeditada de pirámide. Sentados en el centro se hallan el acordeonista Satur Abendaño (Olazabal, Dima, ¿?) junto a un panderetero. Todos ellos visten para la ocasión con pañuelos, blusas y alpargatas blancas

Observaciones: Datación por testimonios que fijaban a los personajes en una época anterior a la guerra

Tono: Blanco y negro

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal. Reproducción fotográfica

Formato: 14x9

Publicaciones: BERGUICES, PEREZ URRAZA & TILIÑO: *Fasio trikitilariari omenaldia*. Igorreko Udala, Igorre, 1988, p.9

B Tipo: Fotografía

Autor: Fotógrafo minuterero

Procedencia: Familia Ibarra, Las Arenas (Bizkaia)

Fecha: 1934

Título: "Ibarra padre e hijo en las fiestas de San Roque de Bentabbarri (Bilbao)"

Modelo de acordeón: Mixto

Localización: Barrio de San Roque, Pagasarri (Bilbao)

Descripción: Plano de cuerpo entero de Juan Ibarra (Ugariotz, Igorre, 1900-1945) tocando pandereta en la romería de San Roque de Bilbao y de su hijo y también acordeonista Jesús Ibarra (Olabarri, Igorre, 1927-2005?) ensayando

Observaciones: Según Ibarra el original se recortó ya que al lado se encontraba Aldai quien era el verdadero acordeonista de la romería. Datación según la edad de Jesús Ibarra. Puede apreciarse cómo el cuero de la pandereta es un trozo de cantoral con notación gregoriana

Tono: Sepia

Disposición: Horizontal

Procedimiento: Tarjeta Postal original recortada

Formato: 8x9

Depósito: Colección Aingeru Berguices (Zeberio, Bizkaia)

Publicaciones: RODRIGUEZ SUSO, Carmen, *La Monodia litúrgica en el País Vasco: Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII*. BBK, Bilbao, 1993, p. 905

Nº 252 Marca comercial e intérprete (O-039/040)



A Tipo: Fotografía

Descripción: Pieza nº 19 del listado organológico. Inscripción del frente "Celestino Rodríguez. Jose Mª Maturana"

B Tipo: Fotografía

Constructor: Soprani

Procedencia: Italia

Datación: 1930 ca.

Materiales: Madera, metal, acetato, cuero, badana, cartón

Modelo de acordeón: Mixto 25/12

Descripción: Acordeón que perteneció a Asensio Arizmendiarieta (Markina, ¿?). Lleva inscrito en el frente "Celestino Rodríguez. Bilbao"

Nº 253 Músicos populares arratianos (A1-075)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Publicación periódica
Fecha: 1965
Título: "Campeones de Triki-Trixa 1975"
Modelo de acordeón: Mixto
Localización: Lemoa (Bizkaia)
Descripción: Retrato de medio cuerpo del acordeonista Anastasio Arandia "Fasio" (Igorre, 1909-1987) con el *albokari* y panderetero Silvestre Elezkano "Txilibrin" (Igorre, 1912-2003). El dúo está vestido a la usanza folklórica con blusa y *txapela*, contra un telón de un interior tras ganar el concurso de acordeón de Lemoa.
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: 10x8
Publicaciones: BENGOA ZUBIZARRETA, J.L.: "Campeones de Triki-Trixa 1975", en La Gaceta del Norte (20-VII-1975?)
ABURRUZAGA, Xabier: *Bizkaiko Trikitixa*. Bizkaiko Trikitixa Elkarte, Donostia, 2004, p.92

Nº 254 Músico arratiano (A1-076)



Tipo: Fotografía
Autor: Desconocido
Procedencia: Bar de Dima (Bizkaia)
Fecha: 1951
Título: "Aranzeta con grupo de quintos de Dima"
Modelo de acordeón: Mixto
Localización: Dima (Bizkaia)
Descripción: Retrato de cuerpo entero del acordeonista Serafin Aranzeta "Oromiño" (Oromiño, Iurreta, 1899-1975) con grupo de quintos en la fiesta previa a su marcha al servicio militar. Posan distribuidos en dos filas, agachados y de pie, delante de una taberna de la plaza de Dima
Observaciones: esta foto estuvo expuesta durante muchos años hasta 1995 en un bar de la plaza de Dima. En ella figuraba la fecha de la fiesta
Tono: Blanco y negro
Disposición: Horizontal
Procedimiento: Desconocido. Reproducción fotográfica
Formato: 14x9

